
TEATR



WYDAWNICTWO

TEATRÓW

POLSKIEGO

i MAŁEGO

M

NR. 10.

LIPIEC, 1929 R.

PATRZCIE i PODZIWIAJCIE

OTO NOWY

CHRYSLER

GENERALNA REPREZENTACJA NA RZECZPOSPOLITĄ POLSKĄ i WOLNE MIASTO GDAŃSK

AUTO-KONCERN

SP. Z OGR. DOP.

WARSZAWA

WIERZBOWA 8

TELEFON 196-56

T E A T R

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

WARSZAWA

Nr. 10

LIPIEC 1929



WOJCIECH BOGUSŁAWSKI

1757 — 1829.

*Prolog p[ro]ra Artura Oppmana (Or-Ola), wygłoszony przed uroczyst[ą]
premjer[ą] „Krakowiaków i Górali“ Bogusławskiego
przez Marj[ę] Przybylko-Potock[ą]*

*Całą tę scenę ostaniem skrzydłami
I rzucam w miasto mego ducha blaski,
Nie widać Ciebie, ale jesteś z nami,
Ka[ż]de Cię serce czuje, Bogusławski!*

*Z niw polskiej ziemi kwiaty Tobie niosę,
Z łąk podwarszawskich, z pod Wilna, z pod Lwowa,
Patrz na tę śwież[ą], zdobiącą je rosę:
Duszę tych kwiatów ona w sobie chowa.*

*W niej się odbija zapach ich i wiosna,
Dzień złoty słońcem, noc od gwiazd srebrzysta,
A gdy zawiadnie zima bezłitosna,
W kryształ się zmienia piękność jej wieczysta.*

*Takim kryształem jest sztuka narodu,
Ta, która tworzy, modli się, pamięta,
W prymarj[ę] wschodu, nieszpory zachodu
Przyszłość i przeszłość w niej się tai święta.*

*Widzisz w niej wszystko: Wielkość wiekopomną,
Wzlot dusz wyniosłych, czar ojczyzny twojej,
Co pokoleniom daje moc niezłomną,
Skrzydła przypina i serca im zbroi.*

*Tyś oltarz polskiej wybudował sztuki
Pod relikwjami narodowych znaków,
Tyś uczył kochać wnuki i prawnuki
Poezję polską i życie Polaków.*

*Runęły państwa, w proch padły tyrany,
A Twoje dzieło wciąż trwa i trwać będzie,
I wśród nas żyjesz, wielki i świetlany,
Na scenie polskiej i w sceny legendzie.*

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI O SOBIE

I.

Wyrządzona mi niesprawiedliwość w innym stanie, w którym Ojczyźnie mojej w młodości służyłem, była przyczyną rozpaczyci, która mnie do teatru wtrąciła. Oto fragment spowiedzi Bogusławskiego w jego „Dziejach Teatru Narodowego“.

Jakaż to była „niesprawiedliwość“? Biografowie nie wyjaśnili tej zagadki. Wiadomo, że W. Bogusławski w r. 1775 wstąpił do pułku gwardji pieszej, będącego pod komendą księcia Adama Czartoryskiego; że w r. 1777 został podchorążym a już w lutym następnego roku otrzymał na własne żądanie „abszyt“, w którym powiedział, iż „teraz innego chce dla siebie tentować szczęścia“. Wnuk Wojciecha, Władysław twierdzi, że powodem tej nagłej dymisji było „jakieś pominięcie w awansie“ dwudziestoletniego gwardzisty. Ten a k t o r z r o z p a c z y nie może się jakoś pomieścić w rozważaniach historyków, którzy z największym podziwem patrzą na bohaterski żywot Bogusławskiego, jako istotnego twórcy sceny narodowej. Szukają napróżno śladów „powołania“ u W. Bogusławskiego jeszcze w najwcześniejszej jego młodości: domyślają się, że musiał grywać dramaty szkolne w konwicie Pijarów, gdzie się kształcił; że później brał może udział w przedstawieniach amatorskich na dworze księcia siewierskiego, biskupa Sołtyka, u którego jakiś czas przebywał „dla oglądy towarzyskiej i wyrobienia obywatelskiego“. Takich wniosków domaga się koniecznie utarty schemat rozpraw o „nakażie wewnętrznym“ i „posłannictwie“.

Tymczasem sam Bogusławski nie zostawił żadnych świadectw o swych rzekomych marzeniach młodzieńczych o teatrze. Przeciwnie, w chwili wyte-

żnej walki o byt sceny narodowej, pisał: „Jeden rzut oka na ogrom obowiązków w zawodzie, o k t ó r y m n i g d y n i e m y ś l a ł e m, do którego (pracom jedynie literackim poświęcony) ani powołania, ani usposobienia naówczas nie miałem, wskazał mi odrazu długie i nieprzerwane pasmo zatrudnień, zgrzytów i udręczeń, jakie niezczęśliwego tego powołania są codziennym udziałem! Służność była moja obawa. Od tej chwili przez lat 30 nie doznałem nigdy spokojności. Różnemi nawałnościami na różne miotany strony, dopiero wtenczas, utraćwszy majątek i zdrowie, stanąłem u ładu, kiedy już między starością a grobem nic do użycia nie zostało. Ale nie pozwolili cofać się ówczasowe okoliczności“.

II.

Gdy W. Bogusławski wstąpił do teatru (w r. 1778), zastał w nim sytuację dość żalną. Scena narodowa istniała już wprawdzie od lat dwunastu, ale żywot jej, rwany nieustannie, był wciąż niewyraźną vegetacją jedynie. Król Stanisław rozpoczął swą opiekę teatralną od niebezpiecznego sprowadzenia w kwietniu r. 1765 trupy francuskiej. W kilka miesięcy później właściciel monopolu zainstalował w stolicy operę włoską i balet. Obie trupy grywają w „Opernhausie“ przy ulicy Królewskiej. Jednocześnie organizuje król scenę polską, którą otwiera 19 listopada 1765 r. Wszystkie te teatry oddaje monarcha pod zarząd Karola Tomatisa, mianowanego „directeur des plaisirs“. Łatwo zrozumieć, że tak bogaty aparat teatralny nie odpowiadał potrzebom maleńkiej stolicy. Warszawa liczyła wówczas około 100.000 ludności a w r. 1805 było w niej zaledwie 68.411 mieszkańców. Ilość osób, mogących stale uczęszczać na widowiska, była znikoma. Stolica Polski przy końcu

XVIII w. — pisze F. Sobieszczański — przedstawiała „dziwną sprzeczność bogactwa z ubóstwem, zbytku z nędzą. Tuż obok pysznego pałacu tuliła się nędzna drewniana chata lub mizerna lepianka“.

W takich warunkach próba normalnego funkcjonowania trzech trup cudzoziemskich i jednej polskiej musiała się stać fikcją. To też już po dwóch latach teatr Stanisława Augusta został zlikwidowany (w marcu 1767 r.). Z osiemnastu osób pierwsze-

go zespołu komedji polskiej (5 kobiet i 13 mężczyzn), zebranych przez Bohomolca i ks. Adama Czartoryskiego, tylko

Świerzawski, były woźny trybunału, zasłynął jako szczerzy i wybitny talent. Rozpoczęto pracę okresem zupełnie fatalnym. „Dziesięciu prawie lat przeciąg — pisze Bogusławski — za-

pełniany był samemi obcemi widowiskami, w różnych językach i pod różnych osób zarządzeniem“. Nadzieja lepszej przyszłości nastąpiła po objęciu przedsiębiorstwa teatralnego przez księcia Augusta Sulkowskiego z Rudyżyny (w r. 1774), ale impreza jego —

trwała niedługo, bo zaledwie półtora roku. Przedsiębiorstwo teatralne obejmuje smętnej pamięci kamerdyner królewski, Ryx (1776), który przybrał do spółki przedsiębiorcę opery włoskiej, Kurtza. Obydwaj razem gospodarowali tak przebiegle i z tak wyłączną troską o własne kieszenie, że w r. 1777 Stanisław August musiał dołożyć do teatru 200 tys. zł. Tego już było zawiele: król odmówił dalszej pomocy i aktorzy rozproszyli się ponownie. W ciągu pierwszych dwunastu lat istnienia

teatru polskiego w Warszawie, brakło w nim działacza, obdarzonego — przy dostatecznych zdolnościach organizacyjnych — mocnem poczuciem ważności sceny narodowej. Takim działaczem okazał się były podchorąży gwardji, Wojciech

Bogusławski, którego szambelan dworu, Wojna, wprowadził w roku 1778 do nowego przedsiębiorcy teatralnego, francuskiego aktora Montbruna.

III.

Montbrun ma specjalne dla narodowej sceny polskiej zasługi. On to kształcił Bogusławskiego w sztuce dramatycznej i w mu-



JÓZEFA LEDÓCHOWSKA
(1780 — 1849)

Córka Tomasza i Agnieszki Truskolawskich. Pierwszy raz wystąpiła, mając 12 lat d. 3 czerwca 1792 r. w komedji „żona zazdrosna“ w odpowiedzialnej roli Eugenji. Wyszędlszy zamąż w r. 1801 za Stanisława hr. Ledóchowskiego, opuściła scenę, poczem ponownie od r. 1805 do 1833 była jej ozdobą w Warszawie i Wilnie, celując w rolach tragicznych. Około jej kreacji jako Lady Macbeth powstała legenda, podług której do Warszawy przyjeżdżali Anglicy, aby porównywać jej grę z grą słynnej w tej roli aktorki Siddons.



AGNIESZKA TRUSKOLAWSKA

(1755 — 1831).

Znakomita artystka dramatyczna i śpiewaczka. Mając lat 13, poślubiła Tomasza Truskolawskiego i w sześć lat potem wspólnie z nim wstąpiła do teatru. Pierwszy jej występ odbył się 25 września 1775. Po śmierci męża prowadziła w latach 1797 — 1799 teatr warszawski.



TOMASZ TRUSKOLAWSKI

(1750 — 1797)

Grywał role ojców w komedjach i dramatach. Jemu zawdzięcza Lwów zaprowadzenie sceny polskiej (1780 — 1782). Po opuszczeniu Warszawy przez Bogusławskiego w r. 1794 był od r. 1796 do śmierci przedsięwzięcą teatru w stolicy, skąd z towarzystwem swoim odwiedził Poznań i Gdąnsk.

zyce, on to zwrócił jego zdolności literackie ku przekładom obcych utworów dramatycznych. Nauka poszła tak gładko, że już w tym samym roku Bogusławski mógł wystąpić po raz pierwszy na scenie w przełożonej przez siebie komedji. Młody aktor, który nigdy nie okazał olśniewającego, utrwalającego się w tradycji pokoleń talentu, zyskał odrazu szacunek i sympatję publiczności, jako siła wybitna, doskonałymi warunkami obdarzona. Po nowym przekładzie komedji „Amant, autor i służga“, nadeszło wkrótce zadanie bardziej samodzielne: Bogusławski prze-

rabia na libretto komedyjkę Bohomolca „Nędzę uszczęśliwioną“ a Kamiński dorabia do niej muzykę. I oto w chwili, gdy teatr Montbruna zaczyna ustalać swój byt, spada na scenę narodową nowy cios: książę Karol Radziwiłł, w którego pałacu mieścił się teatr publiczny przez lat czternaście, zawiadomił, że wraca do Warszawy i rozkazał wyprzątnąć wszystkie urządzenia teatralne w ciągu 48 godzin. Przykre to wydarzenie miało jednak swój dobry skutek: padł rozkaz do skarbu królewskiego, aby wydać 540.000 zł. na postawienie stałego teatru w Warszawie na placu Krasińskich. Pierwsze przed-

stawienie odbyło się w nim d. 7 września 1779 r. Obok oper i operetek zjawiają się już utwory oryginalne: „Solenizant“, „Statysta“ i „Łgarz“ Krasickiego, „Życie bez celu“ Oraczewskiego i „Fircyk w zalotach“ Zablockiego. Obiecujący rozwój teatru przerywa nagle wyjazd do Lwowa Truskolawskich i Owsieńskiego, najlepszych aktorów trupy. Nowy przedsiębiorca, Bizesti ogłasza się podstępnie bankrutem i idzie do więzienia. Bogusławski podąża również do Lwowa, gdzie walka z trudnościami zniechęca go tak bardzo, iż zamierza zupełnie scenę porzucić. Teatr Narodowy w Warszawie obejmuje tymczasem pierwsze zrzeczenie aktorów, które przyjęło oficjalny tytuł „Aktorów Narodowych“. Wróciwszy do Warszawy, łączy się Bogusławski z zrzyszonymi kolegami, namawia ich do wskrzeszenia na nowo oper włoskich i sam trzy opery takie tłumaczy.

W pierwszej fazie rozwoju sceny polskiej, poszczególne działy sztuki teatralnej nie wyodrębniły się jeszcze. Aktorzy występowali nie tylko w dramacie i komedji, ale również w operze i operetce. Gdy brakło sławnego Brochi'ego, który śpiewał po włosku partję w „Fraskatance“, Bogusławski sam się podjął jego partji. Przełożywszy „Fraskatankę“, objął, z całym zuchwalstwem młodzieńczem, rolę Fabrycego, co sam nazwał żartobliwie „bezczelnem wstawianiem w publiczność talentu, którego się niema“. Nawet król zaniepokoił się tą niespodzianą odwagą, która — jak się okazało — świetnym uwieńczoną została skutkiem. Król począł wierzyć w scenę polską i obdarzył pełnem zaufaniem dzielnego i utalentowanego wszechstronnie Bogusławskiego: dn. 1 maja 1783 przed drzwiami mieszkania zaciągnięto warę honorową, z 2 huzarów złożoną i oznajmiono mu, że jest mianowany dyrektorem wszystkich widowisk. Jednocześnie przed-

siębiorstwo teatralne powierzono księciu Marcinowi Lubomirskiemu.

IV.

Młody dyrektor liczył, w chwili nominacji, zaledwie dwadzieścia sześć lat. Przyjął nagły zaszczyt z przerażeniem. Prosił „o uwolnienie od tak ciężkiego obowiązku“, ale „duży kielich z okrzykiem: v i v a t d y r e k t o r t e a t r u! zamknął mu usta“.

W ubogim repertuarze znalazł Bogusławski: sześć oper, tłumaczonych lub przerobionych przez siebie samego, pięć tłumaczonych komedji i jeden tłumaczony dramat. Personel aktorski składał się z szesnastu osób z Hempińskim, Świerzawskim, Gronowiczową i Sierakowską na czele. Nowe przedsiębiorstwo rokowało niezłe warunki pracy: dochody zapowiadały regularną wypłatę gaż. Ale „łaska pańska“ zawiodła i tym razem. Księżę Lubomirski ożenił się w tym czasie i — natychmiast zwolnił wszystkich aktorów. „Nader wesoła antreprezza“ — jak ją Bogusławski nazywa — trwała zaledwie sześć tygodni. Nieszczęsny dyrektor jeszcze nie ochłonął z przygnębiającego wrażenia, gdy mu przyniesiono od króla nowy rozkaz: ma wziąć na siebie samego przedsiębiorstwo sceny narodowej wraz z baletem. Na współnika dodano mu tancmistrza Kurtza. Dla zachęty kazał król wypłacić ze swego skarbcza dwumiesięczną gażę wszystkim aktorom.

V.

Rozpoczyna się ciężki trud kulturalny Bogusławskiego, który trwać będzie przez lat trzydzieści. Istotę tego trudu stanowiły: niedostateczne przygotowanie sfery mieszczańskiej do regularnych widowisk teatralnych; stała konkurencja z teatrami obcymi

(włoskimi, francuskimi i niemieckimi), sprowadzanymi lekkomyślnie do Warszawy; wreszcie — tępota sfer arystokratycznych i zamożniejszych, które bywanie w teatrze polskim uważały za „patriotyzm przedpokojowy“. Jeżeli do tych okoliczności dodamy niesłychane ubóstwo dramatycznej twórczości rodzimej, to zrozumiemy, jak olbrzymim był zakres twórcy sceny narodowej: sam tłumaczył lub pisał sztuki, sam starał się o pieniądze, kierował teatrem, walczył z małodusznością aktorów, reżyserował i grał, budował teatry, zwalczał zachłanność przedsiębiorców cudzoziemskich.

Teatralne przedsiębiorstwo rozpoczyna się w r. 1783 wcale składnie: wracają do teatru Narodowego Truskolawscy i Owiński, trupę można już podzielić na dwa zespoły, z których jeden jeździ na kontrakty do Dubna, a drugi pracuje w Warszawie. Po roku — nowa katastrofa: balet przyłączył się do opery włoskiej, która przybyła do Warszawy, aktorzy zaś, z obawy niedostatecznych zarobków, rozpraszają się częściowo. Bogusławski ratuje siebie i swą gromadkę aktorską wyjazdem do Grodna, potem znowu do Dubna a wreszcie do Wilna, gdzie w sali domu Oskierki otwiera (r. 1785) pierwszy teatr polski „Fircykiem w zalotach“. Tu znowu, pomimo wielkiego powodzenia i uznania, prześladuje go los uparty. Właściciel monopolu, Ryx, zabiera mu podstępnie aktorów trupy wileńskiej. Pozostał tylko jeden Hempiński, wierny towarzysz. „W jednym dniu — pisze Bogusławski — opuścili mnie wszyscy, unosząc z sobą pożytki moich nad ich udoskonaleniem trudów, a mnie ich niewdzięczności zostawiając pamiątkę“. Po dwóch miesiącach, ściągawszy zewsząd siły aktorskie, może już Bogusławski wystawić w Wilnie (po raz pierwszy w Polsce) „Wesele Figara“, wyjeżdża znowu do Dubna i do Lwowa, i staje się bardzo popularnym.

W r. 1791 następuje nowy uśmiech losu: król każe Bogusławskiemu wracać do Warszawy i wita go słowami: „Czuliśmy, że cię tu nie było. Zostań już z nami, a ja nie zapomnę o tobie“.

Otrzymuje Bogusławski odrazu przyłączenie do widowisk polskich baletu królewskiego, dla artystów — tytuł „nadwornych aktorów“, a dla siebie — stanowisko „dyrektora królewskich widowisk“. Rozpoczyna się „druga antreprzyza“ teatralna Bogusławskiego, trwająca aż do rewolucji 1794 roku. Wyjednał Bogusławski przeróbkę niedogodnego teatru przy placu Krasieńskich i daje w nim szereg głośniejszych przedstawień: po „Emilji Galotti“ Lessinga, wystawia „Powrót posła“ Niemcewicza, który, przyjęty z uniesieniem, wywołuje burzliwe rozprawy w Sejmie. Teatr Narodowy staje się ekspozyturą sceniczną reformatorskich uchwał Sejmu Czteroletniego. Za „Henryka VI na łowach“, został Bogusławski, jako autor, pociągnięty do „sądu nadzwyczajnego“ i — uwolniony z tryumfem. W repertuarze zjawiają się: „Szlachcic mieszczańskim“ Wybickiego, „Dowód wdzięczności narodu“ Bogusławskiego, „Odludek“ i „Przypadki zalotnicze“ Zabłockiego, „Kazimierz Wielki“ Niemcewicza, „Meropa“ Woltera, wreszcie — ostatni, największy sukces „drugiej antreprzyzy“: „Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale“ z muzyką Stefaniego. Nietylko Warszawa, ale cały kraj śpiewa piosenki tej sztuki, a działalność teatralna Bogusławskiego łączy się głębokim węzłem z rewolucyjnymi poczynaniami najlepszych obywateli.

Kłeska powstania 1794 r. wypędza Bogusławskiego do Galicji. Wysławszy naprzód bibliotekę i garderobę, przedziera się krętymi drogami, wśród niebezpieczeństw i przygód, które opisuje malowniczo. Powagę nazwiska miał już Bogusławski tak wielką, że nietylko dociera bez szwanku do Krakowa i Lwowa, ale po kilku tygodniach od-

zyskuje całkowicie garderobę i rozpoczyna pracę we Lwowie z tą samą, co zawsze wytrwałością i uporem. Pięcioletni blisko pobyt we Lwowie (do maja 1799 r.) stanowi najcięższą epokę życia teatralnego Bogusławskiego, chociaż daje tu nowe dowody nadzwyczajnej energii i walczy z przywilejem przedsiębiorcy niemieckiego, Bulli. Buduje wielki teatr letni w ogrodzie Jabłonowskich, urządzone amfiteatralnie, na 2.500 osób i wystawia w nim: swój melodramat „Izakahara, króla Guaxary“, „Hamleta“, dawne sztuki warszawskie, wreszcie swe „Spazmy modne“. Wszystkie te usiłowania nie zdołały polepszyć finansów dyrektora: długi rosły niepomiernie, a za niezaplacenie drobnej sumy 200 zł. lichwiarzowi żydowskiemu, dodano do osoby Bogusławskiego straż, dopóki nie zaspokoi wierzyciela. Opuszczając Lwów, zwraca Bogusławski „wielokrotnie łzami zalane źrenice na to miasto“ i oświadcza: „strata, jaką w niem z powodu jedynie niepomysłnej kraju okoliczności w ciągu ostatniego roku poniosłem, za żadną uważaną być mogła, w porównaniu korzyści, jakie pozwolony w tym kraju scenie narodowej przytułek, jej przez lat pięć utrzymywanie i udoskonalenie przyniosły“.

VI.

Po powrocie do Warszawy, rozpoczyna Bogusławski trzecią, najdłuższą, bo czternaście lat trwającą „antreprzyę“ teatralną. Podczas jego nieobecności, teatr Narodowy prowadziła Truskolawska, od której Bogusławski przejmuje koncesję i d. 31 sierpnia 1799 r. otwiera widowiska. Warunki zmieniły się zasadniczo: miasto wyludnione; na zasiłek z jakiegokolwiek strony liczyć nie było można. Wprawdzie przybyły scenie tak świetne siły, jak Żółkowski, młoda Truskolawska (późniejsza Ledóchowska), Kudlicz; ale trupy cudzoziemskie w dalszym ciągu szkodziły teatrowi polskiemu. Dla ra-

towania finansów, jeździ Bogusławski na prowincję: buduje teatr w rajstuzli w Poznaniu; stawia, w ciągu kilkunastu dni, drewniany teatr w Kaliszu na 1000 osób, daje przedstawienia w Łowiczu i w Gdańsku. Za rozdawane w teatrze powinszowania noworoczne, zabroniono Bogusławskiemu przez pół roku nie tylko grywać, ale nawet pokazywać się w teatrze. Walka z cudzoziemcami była tak ostra, że nie chcąc dopuścić teatru niemieckiego do Warszawy, Bogusławski sam formuje trupę niemiecką i daje jednocześnie przedstawienia niemieckie i polskie. Najbardziej to może gorzki epizod jego kariery teatralnej. Tem przykrzejszy, że w r. 1805 przybył do Warszawy teatr francuski Fouré'go i znowu aż trzy teatry popisują się w ubożuchnej stolicy. Długi Bogusławskiego rosną też z dnia na dzień. W r. 1809 ratuje się wyjazdem do Krakowa, gdzie przedstawienia jego cieszą się fenomenalnym powodzeniem: publiczność wykupiła zgóry wszystkie łóżka na 40 widowisk. Niestety, powodzenie to nie mogło uleczyć groźnego położenia. Długi urosły do 100.000 zł. i rozpoczęła się serja procesów. Zrozpaczony dyrektor złożył prefektowi departamentu projekt utrzymywania widowisk polskich na rachunek skarbu. Król saski projekt ten zatwierdził częściowo i wydał dekret, którego mocą: Bogusławski otrzymuje w r. 1810 antreprzyę teatru na dalsze cztery lata z zasiłkiem 36.000 zł. rocznie i z obowiązkiem urzędnika na własny koszt szkoły dramatycznej. Jednocześnie minister spraw wewnętrznych wyznaczył dla teatru dyrekcję rządową, z siedmiu osób złożoną. Materjalne położenie Bogusławskiego nie polepszyło się, bo zasiłki pochłaniały nałożone na teatr ciężary. D. 4 czerwca 1811 r. nastąpiło otwarcie Szkoły dramatycznej, składającej się z 12 uczniów i uczenic. Znekany kłopotami i długami, sprzedał Bogusławski przedsiębiorstwo teatralne w r. 1814 swemu zięciowi Lud-

wikowi Osińskiemu. Majątek teatralny oszacowany został na 108.000 zł., z czego Bogusławski dostał do ręki 11 czerwonych złotych; reszta poszła na spłatę długu. Tak się zakończyły trzydziestoletnie trudy Bogusławskiego około ustalenia bytu sceny narodowej. Grywał jeszcze na scenie przez szereg lat, witany zawsze z wielką sympatją i głębokim szacunkiem.

W starości, obejmując jednym spojrzeniem swe życie, żegna się Bogusławski ze społeczeństwem: „Szlachetniejszym powodowany uczuciem, wszystko, co w pomyślnych czasach wzięłem od publiczności, oddałem jej w krytycznych, w równej zawsze świetności utrzymując scenę narodową. Nie utyskuję na mój niedostatek,

bo nigdy nie szukałem bogactw. Ubóstwo moje ani wstydzi, ani mnie zasnuca. Dla kilku pozostałych dni życia mało potrzebuję. Niosę ja w moje ustronie dwa nieocenione skarby: spokojne sumienie i to najdroższe przekonanie, że (ile w mocy mojej było) dopełniłem obowiązków stanu, w którym mnie przeznaczenie mieć chciało. Sławę moją zostawiam zdaniu potomności; a jeżeli w sercu choć jednego prawdziwego Polaka pozyskam wdzięczne starań moich wspomnienie, jeszcze na tamtej stronie grobu szczęśliwym będę“.

...Tak przemawia dziś do nas jeden z wielkich twórców naszej kultury.

Jan Lorentowicz.

„A R C Y R E W O L U C J O N I S T A “ W O J C I E C H B O G U S Ł A W S K I *)

1 stycznia 1800 r. wystawił teatr warszawski „Krakowiaków i górali“. Przedstawienie to było początkiem kampanji władz pruskich z Bogusławskim. Dyrektor teatru bowiem dodał do tego przedstawienia, niezachowany, niestety, już prolog, który, według pisma prezydium policji do Bogusławskiego „zdradza podwójne znaczenie, ponieważ we wszystkich punktach jako szczęścia dla mieszkańców państwa życzy powrotu dawnych czasów“. Tym razem skończyło się tylko na ostrzeżeniu, udzielonem Bogusławskiemu przez prezydenta policji, który „powtórnie przypomina Dyrektorowi teatru, że w przedstawieniach należy unikać wszelkich aluzji, które w jakimkolwiek pozostają związku z dawnym, wrogim konstytucji duchem rewolucji“.

*) Fragment z książki p. t. „Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego“, która ukaże się w bieżącym miesiącu nakładem księgarni F. Hoesicka.

Ale Nowy Rok następny stał się dla Bogusławskiego znacznie donioślejszy w następstwach. Zachowany w archiwum akt tajnych w Berlinie epilog tłumaczonej przez Glińskiego sztuki „Otto von Wittelsbach“ świadczy o wielkiej odwadze cywilnej dyrektora teatru warszawskiego, który, nie bacząc na nastąpić mogące konsekwencje, wystąpił wobec publiczności z słowami otuchy.

O noworocznem tem przedstawieniu pisze Bogusławski:

„Było dawniej zwyczajem na tę uroczystość drukowane powinszowanie rozdawać publiczności w czasie widowiska albo dla wielkiego zazwyczaj w ten dzień natłoku rozrzucić one przez otwór plafonu, nad partem będącego. W stosunku do osnowy sztuki (niejakie z upadkiem ojczyzny naszej podobieństwo mającej) w kilkunastu powinszowania wierszach znalazło się parę wyrazów (na cóż się dziś zdałoby przeczyć?) wróżą-



BONAWENTURA KUDLICZ

(1780 — 1848)

Wstąpił do teatru warszawskiego w r. 1801. Nie wykazując zrazu większych zdolności, z czasem dzięki usilnej pracy stał się jednym z najwybitniejszych aktorów w zespole sceny stołecznej. Dwukrotnie, w latach 1814 — 1825 i 1830 — 1842, był jej reżyserem, od roku zaś 1815 do 1832 i od 1836 (po ponownem otwarciu) do 1843, nauczycielem „dramatyki praktycznej” w Szkole Dramatycznej.

ych jej kiedyś powstanie. Przeszły one przez cenzurę, bez której drukowanymi być nie mogły“.

Otóż tutaj zawiodła Bogusławskiego pamięć. Wiersz jego drukowany był bez pozwolenia cenzury.

Sprawę tę, która zakończyła się zabronieniem pokazywania się Bogusławskiemu nie tylko na scenie, ale w ogóle w teatrze, rozpatrywały bardzo szczegółowo władze pruskie, zastanawiając się nad sposobem ukarania rewolucjonisty Bogusławskiego. Akta w tej sprawie dają najlepsze świadectwo patryjotycznej działalności Bogusławskiego, który, wierny swym ide-

alom, nie ułękł się policji zaborców i użył teatru jako trybuny dążeń wolnościowych. Minister Schulenburg w piśmie do ministra Vossa wyraźnie pisze o wierszu Bogusławskiego, że ma on „niezaprzeczone rewolucyjne znaczenie” i że „pobudza nadzieję przywrócenia dawnego porządku“.

Oto tekst tego nieznanego wiersza Bogusławskiego:

Otto do spektatorów śmierci swojej.

Zginałem! — prawo przedwieczne zniszczenia
Już mi się przed Was nie pozwala stawiać,
Lecz chcę w ostatni moment mego tchnienia

Piękny Wam przykład zostawić!



ALOJZY FORTUNAT ŻÓŁKOWSKI

(1777 — 1822)

Niezwykłą popularność nie tylko w Warszawie, w której występował w teatrze od r. 1798, ale i w całym kraju pozyskał jako autor fraszek i kalemburów, ogłaszanych początkowo w rękopiśmiennych ulotnych piśmienkach, następnie w głośnym „Momusie”. Dzięki nim miał wielki kredyt u publiczności, zdobywając ją grą, obliczoną na efekt, niewolną od płaskiego komizmu. Talentem dramatycznym przewyższył go bezsprzecznie syn, fenomenalny Alojzy Gonzaga Żółkowski.

Zginąłem! Smutna ofiara przemocy,
Intryg, Dworskiego myślenia sposobu!
Gdym chciał Ojczyznę z ciemnej wyrwać
nocy,

Zdrada mnie wtrąca do grobu!

Ale ukóście żal nad śmiercią moją,
Otrzyście łzami zalane powieki,
Bo i po śmierci jeszcze mnie się boją,
Jeszcze nie zginął na wieki!

Powstanę! — Oto w synów moich sercach
Widzę nadzieję przyszłej mojej chwały,
Oni się pomszczą na moich mordercach,
I ród mój podniosą cały!

Powstanę! — Mury i zamki i wieże
Jeszcze mojem i zajaśnieją herby,
Ród mój mych przodków przywładzie
że

I w sławie zagładzi szczyrby.

Powstanę! — Mego przyszłego wyroku
I wy się cieszcie szczęśliwą odmianą —
Komu nadzieje spadły w starym roku,
Niechaj mu w nowym powstaną!

Ten epilog Bogusławskiego, niewypowiedziany przez autora (grającego rolę Ottona), lecz rozrzucony między publiczność był świadectwem niebywale odwagi i patriotyzmu. Poruszył on — rzecz oczywista — wszystkie władze pruskie, które stały do Berlina donosy, zwracając uwagę na niebezpieczną rolę, odgrywaną przez Bogusławskiego.

Lubiany przez Warszawę „pocziwy“ generał-gubernator Köhler w piśmie do ministra gen. Schulenburga nazywa Bogusławskiego „znanym arcy-rewolucjonistą“ („Erzrevolutionär“) i „niebezpiecznym człowiekiem“, który specjalnie dobiera repertuar, złożony z sztuk rewolucyjnych i w przedstawieniu je jeszcze wyjąskrawia. Minister Schulenburg w piśmie do ministra Vossa podkreśla niebezpieczny wpływ Bogusławskiego na masy zapaleńców, toteż radzi nie tylko ukarać Bogusławskiego, ale go wręcz usunąć z granic państwa.

Prezydent miasta Tilly, raportując o noworocznym wydarzeniu w teatrze polskim, pisze, że Bogusławski jest

podżegaczem narodowym. „Muszę dodać — pisze Tilly — że język polski ma subtelne niuanse, które Bogusławski potrafi w swoich przekładach tak zręcznie stosować, że nawet cenzor nie może ich zauważyć, albo mu to bardzo ciężko przychodzi, ale które orjentująca się publiczność żarliwie pochłania“. Jest to niejako „urzędowe“ potwierdzenie tej dyplomatycznej działalności teatralnej, jaką musiał uprawiać Bogusławski, nie mogąc wystawiać sztuk, w których jawnie mógłby się wypowiedzieć.

Tilly radzi, by teatr polski zamknął a w miejsce jego otworzyć francuski lub włoski.

Prezydent kamery warszawskiej Hoym, który ze szczególną zaciętością występował przeciw Bogusławskiemu, po przesłuchaniu go, uprzedzając decyzję min. Vossa, wydał wyrok, mocą którego nie mógł Bogusławski, pod grozą więzienia, nie tylko występować, ale wogóle pokazywać się w teatrze. Kamera nie zamknęła teatru jedynie dlatego, że „inni aktorzy cierpieliby niewinnie“ i publiczność zapłaciła abonament na trzy miesiące.

Prezydent Hoym nie traktował tego jednak za ostateczną karę Bogusławskiego, który „tę bardziej zasługuje na jaknajcięższą karę, ponieważ pozwalał sobie na podobne rewolucyjne tendencje przy częstych innych sposobnościach“. „Do tego dochodzi — pisał Hoym — jeszcze to, że on (Bogusławski) zapewnia, że nie porobił żadnych odmian w sztuce „Otto v. Wittelsbach“, a tymczasem zamiast, by Otto, umierając, upokorzył się, także zamordować cesarza“.

Toteż Hoym uważał zakaz występowania jedynie za czasowe zabezpieczenie przed „wybrykami“ Bogusławskiego; ostatecznie — zdaniem jego — należało Bogusławskiego wygnać z kraju.

Widać jednak, że Prusacy zdawali sobie sprawę, że wydalenie Bogusła-

wskiego z granic państwa lub więzienie go narobiłoby zbyt wiele hałasu, który mógłby być tylko szkodliwy, i nikt nie chciał wziąć za to na siebie pełnej odpowiedzialności. Minister Voss pozostawia w tej mierze pełną swobodę prezydentowi kamery, który jednak — mimo wielkiej zaciekłości — nie kwapi się z wprowadzeniem w czyn swych własnych w tej mierze projektów. Charakterystyczne jest pismo ministra Vossa z 19 stycznia, przesłane do prez. Hoyma: „Pan to najlepiej osądzi, czy będzie lepiej wydalic Bogusławskiego za granicę, czy też go zostawić tutaj pod najsurowszym dozorem aż *dojrzeje do uwięzienia*“.

Już przedtem (12 stycznia) minister Voss wydał polecenie, by „codziennie wierne osoby odwiedzały teatr i obserwowały czy używa się na scenie podejrzanych wyrażen“.

22 stycznia prosi Hoym króla o pozwolenie „natychmiastowego wydalenia Bogusławskiego za granicę, tem więcej, że już przy innych okolicznościach otrzymał ostrzeżenie, pozatem był wydalony dawniej ze Lwowa, gdzie również wzbudził podejrzenia i wogóle nie zasługuje na żadne względy“. „Pozatem uważam za pożądane — pisał Hoym — dać raz nareszcie dla ostrzeżenia innych przykład“.

W odpowiedzi na ten list minister Voss znowu zwraca uwagę Hoymowi, że w sprawie tej zostawił mu wolną rękę. Nikt nie chciał powziąć ostatecznej decyzji!

Tymczasem zbliżały się nowe wypadki. Zwycięska wojna Francji wzbudzała coraz większe nadzieje polaków i w Warszawie ukazuje się nowy wiersz, mający łączność z noworocznym przedstawieniem „Ottona v. Wittelsbach“.*)

*) Wiersz ten znajduje się w b. niedolnym tłumaczeniu niemieckiem w Archiwum Głównem w Warszawie.

„Co Otto dawniej przepowiedział, wkrótce się stanie. Skoro tylko dziecię ojczyzny wyzwoli się z niewoli, zemści się na mordercach za przelaną krew swego ludu; despoci nie ujdą losu Filipa. Razem z nimi życiem muszą przypłacić pochlebcy dworu za udział w morderstwie. Także autor *) zażąda zapłaty za wyrwane mu krwawą pieczęcią talary i pozbawienie wolności, skoro tylko będzie radować się przywróceniem wolności braci, których nieszczesny los odczuwa z pełni serca i którym zwiastuje nadzieję upragnionej zmiany“.

Wiersz ten — jak z treści wynika — napisany przez Bogusławskiego przesłał do Berlina prez. Tilly 9 lutego. W liście w tej sprawie pisze prezydent Warszawy, że zbierane są obecnie podpisy pod pismo do króla w sprawie anulowania zakazu, udzielonego Bogusławskiemu, i akcentuje, że stanowczo należy Bogusławskiego z „Południowych Prus“ wydalic. I teraz nie zdobywa się jednak Voss na decydującą odpowiedź, powtarzając raz jeszcze, że decyzję pozostawił prezydentowi kamery warszawskiej.

Zresztą i sam gubernator Köhler zaczął odczuwać widocznie skrupuły, skoro 19 lutego zwraca się do ministra Vossa z prośbą, by uchylic zakaz występowania Bogusławskiego.

Prawdopodobnie na tę zmianę stanowiska gubernatora Warszawy wpłynęła interwencja wpływowych osób z pośród społeczeństwa polskiego, m. i. Ks. Józefa Poniatowskiego, który, jak z korespondencji w tej sprawie wynika, miał zamiar interwenjować nawet bezpośrednio u króla pruskiego. Minister Voss, który poprzednio ostateczną decyzję pozostawił Hoymowi, teraz, wobec zmiany stanowiska gubernatora Köhlera, zwrócił się do króla z propozycją, by pozwolił występować Bogusławskie-

*) Bogusławski.

mu aż do ukończenia występów teatru w Warszawie.

I rzeczywiście pismem z dnia 11 kwietnia Fryderyk Wilhelm zgodził się, by Bogusławski występował na scenie — oczywiście pod ścisłym dozorem.

Mimo jednak, że minister Voss przesłał „ułaskawienie“ na ręce ka-

mery warszawskiej, dopiero w Poznaniu Bogusławski powrócił na deskę sceniczną. Ten epizod nie nauczył jednak Bogusławskiego przeczności. Nadal postępował on tak, jak mu to dyktowało sumienie i obowiązek obywatelski.

Wiktor Brumer.

GRAF BRÜHL — BOGUSŁAWSKI — ALEKSANDER FREDRO

W roku 1821 ukazał się czwarty tom „Dzieł dramatycznych“ Wojciecha Bogusławskiego, gdzie obok przedziwnie okrojonego Hamleta znajduje się:

„Figiel za figiel,
komedia

w trzech aktach

z francuzkiew, *Fryderyka Grafa Brühla* przełożona“

1793.

Sztuka ta, w „oryginale“ nosząca nazwę „Le Soupçonneux“, ma treść następującą:

Wracający z wojny rotmistrz, typ podejrzliwca, który wszędzie upatruje nieuczciwość i zdradę, postanawia wystawić na próbę serce narzeczonej, pięknej i zacnej Dorymeny. Wysyła tedy przodem swego ordynansa Johana ze skłamaną wieścią o straszliwych ranach, otrzymanych na wojnie. Rękę prawą ma strzaskaną od kuli armatniej, oko wybite i szpecącą ranę przez całą twarz. Dorymena przejęta jest i zrozpaczona kalectwem swego narzeczonego, ale widząc w tem chlubne świadectwo bohaterstwa, okazanego na wojnie, nie zmienia uczuć, owszem miłość swą uważa za tem większy i świętszy obowiązek. Co też oświadcza przybyłemu rotmistrzowi.

Tymczasem jednak i Johan, który zaplątał się w opowieści o ranach swego pana, i palestrant Kwerenda, który na popasie dnia poprzedniego widział rotmistrza zdrowym i całym, naprowadzają starego kamerdynera Poprzętalskiego na domysł, że bandaże i plastry rotmistrza są zwykłą maskaradą. Sprytna pokojówka Dorotka radzi „figlem“ zapłacić za „figiel“. Oto właśnie przybywa brat Dorymeny, porucznik, na ślub swej siostry. Jego biorą za narzędzie zemsty. Ma udawać kochanka Dorymeny, „kapitana Burdeckiego“ i planować jej porwanie. Rozmowa odbywa się w obecności rotmistrza, niby nieznanego, a gdy ten w furji wpada na „kochanków“, Dorymena wyznaje mu, że go już nie kocha i woli porucznika. Rotmistrz wyzywa „rywala“ na pojedynek, ów jednak nie chce bić się z kaleką. Wówczas rotmistrz zrzuca bandaże, zrywa plastry i komedja kończy się upokorzeniem podejrzliwca, któremu wreszcie w drodze łaski darowują winy i Dorymena i stryj jego, „pułkownik Staroboy“.

Ostatnie słowa — jak zwykle w starej francuskiej komedji — należą do Johana i Dorotki.

Dorotka stwierdza, że „skoro żona usadzi się na to, zawsze męża oszukać potrafi“.

A Johan — wedle moralności ówczesnej (?) — odpowiada: „Ja tedy modnie żyć będę z tobą, nic mówić nie będę, tylko ci wzajemnie oddam figiel za figiel“.

Bogusławski we własnych uwagach o tej „komedyji“ pisze:

„Prosta, jasna i nader naturalna treść tej sztuki, jest wyobrażeniem zdarzenia, które się codziennie w społeczeństwie ludzkim przytrafić może“.

Te słowa zapamiętać należy, nie mniej wszakże stwierdzić można:

Dnia 7 lipca 1826 roku w teatrze lwowskim odegrano poraz pierwszy komedję w jednym akcie wierszem Aleksandra hr. Fredry p. t. „Nikt mnie nie zna“.

„Komedyia“ Grafa Brühla „Figiel za figiel“ jest zabawką, skreśloną dla amatorskiego teatru. „Nikt mnie nie zna“ Aleksandra hr. Fredry jest bez mała arcydziełem. Nieposób jednak zaprzeczyć pokrewieństwa w pomysle. Ale to nie wszystko. Pomysły przycho-
dzą drogami niewyśledzonymi. Bywają w pewnych epokach epidemiczne. (Ot niedawno dwu autorów pisze



KAZIMIERZ OWIŃSKI
(1752 — 1799)

Jeden z filarów sceny polskiej w pierwszym okresie jej istnienia. Zwiedziwszy za młodu Niemcy i Francję, pod wrażeniem gry Schrödera i Lekaina postanowił zostać aktorem. W r. 1774 wstąpił do teatru. Przebywając kolejno w Warszawie, Krakowie i Lwowie, wszędzie wzbudzał entuzjazm w rolach zarówno tragicznych, jak i komicznych.



KAROL BOROMEUSZ ŚWIERZAŃSKI
(1731 — 1806)

Należał do grona aktorów, których zgromadzono przy pierwszym ustanowieniu sceny publicznej w Warszawie w r. 1765. Obdarzony wybitnym talentem komicznym, z natury rubaszny, grając „posuwisto i zamaszysto“, celował w odtwarzaniu dawnych typów polskich (palestrantów, podstarościch i t. d.), nie umiejąc natomiast wnieść się do zrozumienia postaci repertuaru obcego.

równocześnie rzecz o Samuelu Zborowskim). Wyrastają ze wspólnego nastawienia pisarskiego. (Wpływolodzy najczęściej o tem zapominają. Nie idzie bowiem o to, że pomysł pokrewny, ale dlaczego?) A wreszcie odwołują się do słów Bogusławskiego co dopiero przytoczonych...

Jednakże nie w samym pomysłe tkwi pokrewieństwo między „Nikt mnie nie zna“ a „Figiel za figiel“. Są w strukturze podobieństwa, są sceny podobne.

Oczywiście Fredro, komedjopisarz z łaski Bożej, tam zaczął, gdzie Graf Brühl dowlókl się za ledwie w końcu aktu drugiego. Ekspozycja jest krótka, prędka, bo cała sprawa na jednoaktówkę tylko starczy. Zięba jest kupcem, bo jakże wojskowemu z prawdziwego zdarzenia i bohaterowi bawić się w maskarady. Tego Brühl nie rozumiał. Czuł Fredro.

Zięba w komiczniejsze opaty się dostaje — z lichwiarzem Kapką i majorem. Kasper, sługa Zięby, jest głuptakiem co powiększa komizm sztuki. Niema już w aktówce Fredry Staroboyów, Poprzętalskich, Johánów, Dorymen, rotmistrzów i poruczników — jest Sławnicki, Kasper, Marta, Klara, Czesław, Marek.

Rzecz przeniesiona jest, nie jak słabo aktualizował Bogusławski, w okres po Dubience i Zieleńcach, lecz, jak domyślać się można — w epokę Księstwa Warszawskiego.

To wszystko prawda. Ale podstawą gry ze strony Marty, usprawiedliwiającą jej niewinność, jest tak samo jak u Brühla — brat. I to brat, dziwnym zbiegiem okoliczności, tak samo *nieznany* bohaterowi sztuki.

Również scena, w której zjawienie się tego brata odbywa, przypomina dokładnie scenę z Brühla: „Marek zostaje... trochę przy stronie... Czesław, nie widząc ich niby i do Klary wciąż mówiąc, po przed nich chodzi“.

W końcu tu i ówdzie odezwie się jakieś słowo jak np. „o djabie kula-wym“, które jak gdyby jedno ogniwo więcej przypomina Brühlowską „komedię“.

Czy Fredro mógł widzieć tę sztukę na scenie? Uważać to trzeba za rzecz wykluczoną. Sztuka była wystawiona w 1793-im roku w Warszawie z aktualnych powodów — dla „wspomnienia świeżo okazanych dowodów męstwa spółrodaków“.

Któżby ją wygrzebywał po latach, tak akurat, żeby ją Fredro zobaczył?

Czy miał w ręku tom czwarty „Dzieł dramatycznych“ Bogusławskiego? W spisie nazwisk prenumeratorów nie figuruje jego nazwisko... Wszelako wykluczyć nie można, że sztukę czytał.

Ostatecznie trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że sztukę znał bodaj z opowiadania. Rysów tak pokrewnych, jakie wymienilem, z powietrza się nie bierze.

Te uwagi nie umniejszają zresztą w niczem oryginalności rdzennej słowa i humoru Fredrowskiego, a niezaprzeczenie dowodzą, że działalność teatralna Bogusławskiego znacznie szersze zatoczyła kręgi, niż my to dotąd przypuszczamy. Trzeba tylko dokładniej przejrzeć jego „dzieła dramatyczne“ i zestawić je z twórczością późniejszych, a może niejedna niespodzianka na jaw wyskoczy.

Adam Zagórski.

DWA LISTY BOGUSŁAWSKIEGO DO KRÓLA

Powołany w połowie 1783 r. „wyrażnej woli królewskiej oświadczeniem“ na stanowisko dyrektora widowisk polskich i baletu, dwadzieścia sześć lat zaledwie mający Bogusławski doskonale zdawał sobie sprawę z oczekujących go zadań i przeszkód do zwalczania.

Rychło też, gdyż już w pierwszym roku prowadzenia teatru, miał młody dyrektor przekonać się, jak dalece jego obawy były uzasadnione. Objąwszy przedsiębiorstwo wspólnie z Danielem Curtzem, po krótkiej, bo zaledwie „sześciotygodniowej, chociaż nader wesołej antreprzyzie“ ks. Marcina Lubomirskiego, otworzył teatr d. 7 września i do 7 czerwca roku następnego 1784 pozostawał z aktorami w Warszawie. W ciągu tego czasu — jak zaznacza w „Dziejach Teatru Narodowego“ — „wspólne (jego i Curtza) starania lubo nie przynosiły nadzwyczajnych korzyści, zasłaniały atoli od wszelkiej szkody“. Inaczej jednak przedstawia się sprawa w oświetleniu listu, pisanego do Stanisława Augusta wkrótce po rozwiązaniu spółki z Curtzem i zawieszeniu przedstawień. Okazuje się mianowicie z niego, że już pierwszy rok przedsiębiorstwa wpuścił Bogusławskiego w długi i zmusił do szukania pomocy u Króla, do którego zwracał się nieszczęśliwy antreprener w następujących słowach:

Najjaśniejszy Królu!

Panie mój Miłościwy!

Okropność stanu mojego niechaj, Miłościwy Panie, wzruszy dobrotliwe

serce Twoje, które dla tylu nieszczęśliwych stało się źródłem pomocy i poręką w ich upadku! Ani czas, który nadto jest drogi dla Waszej Królewskiej Mości, ani partykularność interesów moich nie pozwalają mi zatrudniać Go wyluszczeniem przyczyn, które mnie do ostatniego stopnia nędzy przywiodły; dość będzie Waszej Królewskiej Mości nadmienić, że po zbankrutowaniu na ostatniej Entreprizie Teatru zostałem bez sposobu, nadziei i żywności nawet. Łask Twoich źródła, Miłościwy Monarcho, wyłane na mnie, choć bez żadnych zasług, nie pozwalają mi tak być niewdzięcznym, abym się stąd oddalił. Czekam cierpliwie tej pory, gdy się otworzy znowu Teatr Narodowy, da mi sposobność wysługiwania się słabym talentem moim za wielkość dobrodziejstw Waszej Królewskiej Mości, a resztę życia mojego poświęcić mi potrzeba będzie już nie na polepszenie losu mojego (co niepodobna), ale przynajmniej na wypłacenie tych długów, w które mnie nieroztropne podjęcie się trzymania teatru wtrąciło! Nigdy, Najłaskawszy Monarcho, chęcią moją nie było naprzykrzać się Waszej Królewskiej Mości, lecz najniemiłosierniejszy z ludzi, jeden mój kredytor, przewiódłszy proces na mnie i zyskawszy moc tradowania mnie, głuchy na wszystkie prośby i przyrzeczenia, za sumę dukatów 38 dzisiaj po południu do zabrania mi wszystkich rzeczy przystąpi. Mało mam, lecz to przynajmniej w tym oplakany mym stanie dawało mi sposób dostania pieniędzy na utrzymanie życia mojego; gdy to postradam, życie niczem dla mnie już będzie!

Miłościwy Panie! nigdy nieszczęśliwi nie odchodzili bez pomocy od Tronu Twojego! Nie odrzucaj prośby najbiedniejszego, który w wspaniałości Waszej Królewskiej Mości jedyną już i ostatnią pod słońcem złożył nadzieję. Niewielka ta kwota wielką dla czulego Monarchy Serca będzie pociechą, bo uszczęśliwi jednego z podanych, który do zgonu życia nie przestanie wielbić dobroczynności Waszej Królewskiej Mości, a serdeczne codziennie do Najwyższego Pana Zastępów posyłając modły za szczęśliwe wszystkich chęci Jego uskutecznienie,

słodko zawsze wyznawać będzie, że
jest z najgłębszym Respektem

Waszej Królewskiej Mości
Pana Mego Miłościwego
wiernym poddanym i najniż-
szym podnóżkiem
Wojciech Bogusławski.

Z własnoręcznej notatki Króla na liście („2 Aug. 1784 wziął p. Wielhorski 36 dukatów“) dowiadujemy się, że prośba Bogusławskiego odniosła skutek.

Drugi list autora „Dowodu wdzięczności Narodu“ (znajdujący się, podobnie jak i poprzedni, w korespondencji Stanisława Augusta w Bibliotece Czarторыskich w Krakowie, rkps 965), jest z roku 1791 (czytany był przez Króla, jak świadczy o tem adnotacja, 7 kwietnia) i, poza zwykłą intytulacją i takim samym podpisem, posiada następujące brzmienie:

Teatrum Narodowe kończąc Antreprizę swoją całoroczną niesie najpokorniejsze dzięki do Tronu Waszej Królewskiej Mości za łaskawe względy, pomoc i dobrodziejstwa świadczone mu w tym czasie. Dla mnie zarządzającego nim najmilszym to jest wspomnieniem, że przy usilnej pracy i starunku w tym przynajmniej chęciom Waszej Królewskiej Mci dogodzić zdołałem, że, dobrodziejstw Jego na złe nie używając, teatrum to mimo różnych dla niego przeciwności potrafiłem utrzymać. Dziś, Najjaśniejszy Panie, kiedy cokolwiek kompanja Aktorów przeciwiconą została i tak z ust samych Waszej Królewskiej Mci kilkakrotne pochwały jako i od publiczności wiele względów odbierać poczyna, szkodaby było nieże już dobrane osoby rozpuszczać i w inne miejsca pozwolić im się oddalić.

Niepewny dalszego losu mego nie mogę się odważyć kontraktować ich na rok następujący, mając przed sobą dwie wielkie przeszkody. Pierwszą jest oświadczenie, odebrane z ust JPana Starosty Ryxa, że balet Waszej Królewskiej Mci zastowiony tylko dla letniej Jego zabawy, już do Teatru Narodowego przyłączony być nie może; drugą, że zacząć się mająca reperacja teatru nie pozwoli przez całe lato dawać nam spektakłów. Dwie prośby, które te przeszkody usunąćby mogły, niósę do Tronu Waszej Królewskiej Mci. Pierwsza, abyś, Miłościwy Panie, to tylko przyrzeczenie łaskawie uczynić mi raczył, że jeżeli na zimę w jakikolwiek sposób balet Waszej Królewskiej Mci do zagranicznych widowisk miałby być przyłączony, tedy i nas od tych samych względów, Miłościwy Monarcho, oddalić nie raczysz. Powtóre, abyś Wasza Królewska Mość abonowanie łóż swoich w czasie letnim, kiedy dla reperacji Teatru grać nie będziemy mogli, z szcudroblowości swojej opłacać łaskawie rozkazał; ten albowiem fundusz mógłby Aktorów przy połowie przynajmniej ich płacy przez lato utrzymać. Za co wdzięczni dobrodziejstw Waszej Królewskiej Mci chętnie usługi swoje do letnich zabaw Jego w Łazienkach ofiarujemy i za największą szczęśliwość poczytamy sobie, kiedy pozwolisz nam również z Baletem przyłożyć się do rozweselenia samotnych Jego momentów.

Składam w ręku Waszej Królewskiej Mości dalsze nasze losy, żywo mając wrazone w umyśle jak wiele już z tych rąk dobrodziejstw na mnie spłynęło.

I tym razem Król nie pozostał obojętny na los dyrektora i jego aktorów, przychylając się bowiem do jego prośby, uczynił więcej, niż Bogusławski pragnął, gdyż pozwolił przez całe lato grywać dwa razy na tydzień w Łazienkach, opłacając bezpłatne dla publiczności widowiska z własnej szkatuły.

M. Rulikowski.

KIEDY URODZIŁ SIĘ BOGUSŁAWSKI?

Biografie twórcy „Krakowiaków i Górali“ pełne są luk i nieścisłości, od sprzecznych informacji i niesprawdzonych a stale powtarzanych, z jednego niekrytycznego źródła czerpanych wiadomości. Szczupłość materiałów autentycznych jest niewątpliwie tego chaosu przyczyną; w tem jednak nawet, gdzie istnieje dowód niezbity, błędy stale są powtarzane.

Błędem takim jest przedewszystkiem data urodzin, w przeważnej liczbie życiorysów umieszczana pod rokiem 1760. że jest to data mylna do-

wodzi znana od szeregu już lat metryka chrztu Wojciecha Bogusławskiego, z której wiadomo, że przyszedł on na świat dnia 9 kwietnia 1757 r.

W momencie, kiedy pamięć zasłużonego męża w setną rocznicę jego zgonu czczona jest przez potomnych, a imię jego i świadomość tego, czego dokonał, mają być w najszerszych sferach upowszechnione, godzi się ostatecznie zaprzestać umieszczania w życiorysach tej błędnej daty, zamiast której należy przyjąć jako jedyne prawdziwą datę 9 kwietnia 1757 r.

M. R.

JAN STEFANI — KOMPOZYTOR „CUDU MNIE MANEGO“

Bogusławski i Stefani, autorowie pierwszych „Krakowiaków i Górali“, umarli jednego roku, — sto lat temu. Bogusławski już przedstawi prawdziwy teatr polski, Stefani jest jeszcze przedstopniem, wstępem, zapowiedzią artystycznej opery polskiej. Nie dlatego, że był z urodzenia Czechem, ale że za młodu przedstawiał jeszcze typ muzykanta dworskiego, a na swe stare lata typ komponującego kapelmistrza. Jeżeli w Stefanim jeszcze nie świta artysta sceny, to jednak w jego teatrze świta już polskość operowa.

Kiedy Bogusławski w „Cudzie Mnie-manym“ po raz pierwszy wprowadził na scenę polski lud, zwrócił się o muzykę do swego dzieła do praktyka Stefaniego, jeszcze niedawno kapelmistrza Stanisława Augusta. Nie chodziło tu o wybór genialnego muzyka lecz o takiego, któryby był zaprawiony w fachu i obeznany w polskim folklorze. Do tego zadania talent Stefa-

nego wystarczał zupełnie, wystarczały też zasoby motywów ludowych, jakimi rozporządzał Stefani, już z górami od dwudziestu lat mieszkający w Polsce (od r. 1771). Bo i w pracy etnograficznej Stefani jest poprzednikiem. Na czterdzieści kilka lat przed urodzeniem Kolberga, Stefani już zbiera melodie ludowe polskie. Nie jak to robili przejezdni muzycy niemieccy dla przygodnej cytaty polonezowej albo dla rytmu mazurkowego, gdzieś w sonacie ukrytego. Stefani zbiera i przytacza materiały folklorystyczny *in crudo*. I w tym, niemal nieprzestylizowanym stanie, podaje go w „Cudzie“. Zna oczywiście też folklor dworów szlacheckich, jest też sam autorem mnóstwa polonezów, które zamawiają u niego szlachta i mieszczaństwo. W Polsce panuje moda polonezów, a równocześnie kiełkuje już zainteresowanie dla muzyki chłopskiej.

W roku insurekcji „krakowiak“ jest słowem magicznym. Nadśledzują

warszawianie co im śpiewają sukmany na scenie Teatru Narodowego, panuje głód zachwyty nad krakowianinem. Potrzeba entuzjazmu, napięcie chwili — oto łaskawa konjunktura! Jak błogosławieństwo zesłała ona na muzykę Stefaniego, muzykę, której artyzmu zapewne on sam nie przeceniał. Jeżeli nic nie wiemy o skromności osobistej Stefaniego, to wiemy, że na starość zgorzkniał nieco. I niewątpliwie słabe powodzenie jego późniejszych oper musiało się do tego przyczynić. A ni

„Wdzięczni Poddani“, a ni „Drzewo Zaczarowane“, „Frozyna“, „Rotmistrz Górecki“, „Polka“, „Noga Drewniana“, „Papiirus“ — żadna z oper Stefaniego nie utrzymała się dłużej na repertuarze opery warszawskiej. Ostatnią z nich wystawiono w r. 1808-m, t. j. na dwadzieścia jeden lat przed śmiercią kompozytora! W długim życiu Stefaniego — dożył 83 lat! — jego twórczość opero-

wa zajmuje kilkanaście zaledwie lat, jest zaledwie epizodem.

Urodzony w Pradze w r. 1746, otrzymał Stefani wykształcenie u Benedyktynów, poczem dostał się jako skrzypek orkiestrowy do Wiednia. Grywał w operze wiedeńskiej i w kapeli hr. Kinskych, przez których zetknął się z ks. Andrzejem Poniatowskim, ojcem ks. Józefa, ożenionym z Kinską. Zapewne znajomość Stefanie-

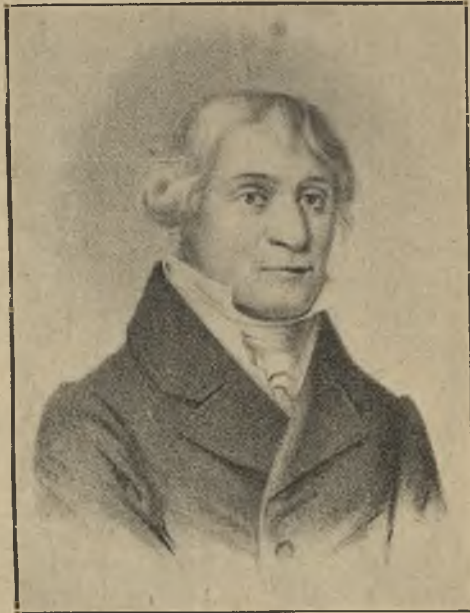
go z bratem króla polskiego, była związkiem propozycji objęcia przez Stefaniego stanowiska w kapeli Stanisława Augusta w Warszawie. Cesarz Józef II miał krzywo patrzeć na wyjazd Stefaniego z Wiednia do Warszawy, tembardziej, że z nim ciągnęła cała partja wiedeńskich muzykantów. Miał im przedstawiać zimno kraju, niedbałość szlachty o sztukę, niestałość stosunków. Ale czeski muzykant, odporny i wytrwały, pojechał do Polski, aby osiąść i żyć w niej — prawie

sześćdziesiąt lat! Zaznał dobrego przyjęcia u króla, powodzenia, nawet zaszczytu. Bo przez długie lata był kapelmistrzem opery warszawskiej.

A już podczas samej podróży do Polski, Stefani zaczął słuchać i notować polskie pieśni ludowe. Potem nieraz jeszcze odbywał wycieczki folklorystyczne. Było to zainteresowanie w tym czasie, u muzyka dworskiego, jeszcze trochę niezwykle. Nie zapominajmy

jednak, że cytaty folklorystyczne u Haydna (tańce węgierskie, kroackie pieśni), wreszcie rytmy *alla polacca* u kompozytorów niemieckich, należały do praktyki kompozytorskiej XVIII wieku.

Przyjęty bardzo łaskawie przez Stanisława Augusta, Stefani obejmuje dyrekturę kapeli dworskiej, z urzędu dyryguje mszami Haydna, komponuje też utwory okolicznościowe dla użytku



JAN STEFANI

dworskiego. Niewątpliwie styl włoski przeważał w utworach, któremi dyrygował Stefani. Tem ciekawsze jest, że w „Cudzie“ Stefaniego prawie nie znajdujemy śladów tego wpływu. I w tem oryginalność Stefaniego, że jego Krakowiacy tak nie nie trącą włoszczyzną. Opera włoska była codziennym chlebem ludzi ówczesnej opery, nic dziwnego, że u Macieja Kamińskiego włoskość nieraz przebija wyraźnie, niemniej potem u Elsnera, bardziej jeszcze u Kurpińskiego. Ba, nawet „Halka“ ma jeszcze wyraźne gdzieniegdzie zwroty włoskie. Raczej niemiecki „Singspiel“, Haydn, Dittersdorf zdają się Stefaniemu bliscy, niż bufoniści włoscy. Raczej też Stefani wydaje się ojcem późniejszego wodewilu warszawskiego, niż epigonem Cimarosy i Paesielliego. Pochodzi to przedewszystkiem stąd, że Stefani jest jeszcze nieśmiały tylko stylizatorem muzyki ludowej. Wystarczy dziś przejrzeć konwolut nut oznaczony tytułem „Cudu Mniemanego“, aby odnieść wrażenie, że muzyka ta jest czemś w rodzaju „stosowanego Kolberga“.

Pozatem, jak „Nędza Uszczęśliwiona“ Kamińskiego, jak późniejsze opery z czasów Księstwa Warszawskiego, partytury Stefaniego są jeszcze operą prymitywną, a więc nieorganicznym jeszcze zbiorem arji, duetów, zespółów, przegradzanych mówionym dialogiem. Najbardziej „Krakowiacy i Górale“ zachowują charakter wodewilu, bo i sztuka Bogusławskiego nie była już zwykłym librettem operowym. Gdyby Stefaniemu chodziło o napisanie konwencjonalnej opery, nie umiałby się powstrzymać od koloratury w stylu włoskim, jak to czynili Elsner i Kurpiński. Trzeba przyznać, że „Krakowiacy i Górale“ Stefaniego szczęśliwie umiają być sobą i że pierwszy raz na scenę operową wprowadzony lud polski nie kostjumuje się operowym itałjanizmem. Ale także „Krakowiakom“ Stefaniego brak senty-

mentu „kresowego“, nie wpadają oni jakoś nigdy w ton szumki-dumki. W polonezach Stefani umiał przygodnie zacytować tonację minorową, w czem szedł za ówczesną modą. Polonez smutny — później dramatyczny (Chopin!) — już zaczyna zjawiać się u Stefaniego. Naogół jednak czerstwy, chwacki ton zachodnio-polskiej ludowej pieśni jest nutą zasadniczą u tego pioniera niestylizowanego jeszcze folkloru.

Stefani jest łącznikiem pomiędzy pierwociną opery polskiej a operami z czasów późniejszego Księstwa. Już za życia Stefaniego muzyka jego przedawniła się, mimo wielkiego powodzenia „Krakowiaków“. Dziwny fakt: powodzenie przeżyło — samą muzykę kompozytora! Bo już Kurpiński zaczął nową redakcję „Krakowiaków“ Stefaniego. I to nietylko pisząc nową operę jako „dalszą część“ utworu Stefaniego, ale wprowadzając w tenże utwór liczne zmiany i wersje równoległe. Kilka numerów Stefaniego przechodzi również do baletu „Wesele w Ojcowie“. Po Kurpińskim, inni robią wkładki do „Krakowiaków“, powstaje aglomerat, w którym kwestja autorstwa niekiedy staje się zawila. Ale pierwszy oryginał muzyki „Krakowiaków“ musi zaciekawiać nasze poczucie historyczne. Dziś bierzemy Stefaniego jakim był, więc i rekonstrukcja jego oryginału jest przedmiotem dla nas ciekawym. Jeżeli Maurycy Karasowski w swym „Rysie Historycznym Opery Polskiej“ (Warszawa — 1859), mimo gorącego dla Stefaniego uznania, kilkakrotnie przebąkuje coś o przestarzałości jego muzyki, to my znów możemy nieraz zauważyć przestarzałość sądów Karasowskiego. Np. pieśń góralska I-go aktu („Próżno Kaśka od nas stroni“) według Karasowskiego „niezem się tak dalece nie odznacza“, a tymczasem uważamy jej melodję za góralszczyznę bardzo charakterystyczną. To samo wrażenie robi poprzedzający ją chór

górali, według Karasowskiego „nie przedstawiający nic osobliwego“. Surowy oryginalny folklor jest dla nas dziś może ciekawszy od naiwnej operowości Stefaniego...

Nie jest to jednak naiwność „Nędzdy Uszczęśliwionej“ Kamieńskiego. Muzykant Stefani był przynajmniej — *dobrym* muzykantem! Jego uwertura do „Krakowiaków“ jest płynna, jednolita, trafia w zasadniczy nastrój utworu; pierwszy duet (Jonka i Stacha) jest swobodnie djalogowany; arietta Basi wywodzi swój wdzięk z „Singspielu“; polonez z minorowym epizodem może przywieść na pamięć „rondo francuskie“ (z charakterystycznym ustępem minorowym); „marsz weselny“ świadomie podkreśla prymityw chłopskich grajków; cavatina studenta („Świat srogi“) niewiele ustępuje późniejszej, zapewne zgrabniejszej, wersji Kurpińskiego; duet Stacha i Basi posiada dyskretną humorystykę; finał I-go aktu jest wcale składny. W drugim akcie śmieszne wrażenie robi kuplet-polka miejski („Napatrzyłem ci się tego...“). Pierwszy akt jest muzycznie najbogaciej wyposażony. Zato w dalszych, akcja toczy się żwawiej.

Przez pół wieku trwało niesłabnące powodzenie „Krakowiaków i Górali“, 500 z górą przedstawień doczekało „Wesele w Ojcowie“. Nie przeceniamy artyzmu Stefaniego, który przecie miał szczęście stworzenia pierwszego popularnego dzieła polskiej sceny muzycznej. Młody Chopin, który właśnie przed stu laty kończy konserwatorium warszawskie, grywa po salonach warszawskich fantazję na temat „Krakowiaków“. — Pozostali oni wyrazem entuzjazmu dni kościuszkowskich. Mimo ich naiwnej czerstwości będą w nas sentyment...

Karol Stromenger.

W SPRAWIE POCHODZENIA TADEUSZA PAWLIKOWSKIEGO

(Sprostowanie)

W artykule moim o Tadeuszu Pawlikowskim, umieszczonym w Nr. 8 „Teatru“ za maj b. r. (szpalta druga), zamieściłem zdanie następujące:

„Po ojcu Mieczysławie, potomku Frankistów, odziedziczył — zresztą pozorny tylko demokratyzm, awersję do pedantyzmu, umiłowanie egzotyczności, choćby się ona miała krańcowym amoralizmem zamaniifestować, a wreszcie umysł analityczny, nietroszczący się o syntezę, zarówno w ideologii czystej myśli, jak wytycznych praktycznego życia“.

Zdanie to wymaga w dwóch kierunkach sprostowania:

1). Mieczysław Pawlikowski *nie był* potomkiem Frankistów, jak wzmówiono to we mnie przed laty, niemal w dzieciństwie, kiedy nie zagląda się do herbarzy, a tembardziej nie jest się jeszcze zdolnym do krytycyzmu. Przyjąłem rzecz na wiarę, jak się przyjmuje i powtarza np. frazes o piącu bobra, choć się ani bobra nie widziało, ani piącu jego nie słyszało. — Dzięki uprzejmości ludzi postronnych mam dziś sposobność i czuję się w obowiązku sprostować mylną pogłoskę, a zarazem stwierdzić, że Mieczysław, ojciec Tadeusza Pawlikowskiego, herbu Cholewa, był potomkiem rodu Pawlikowskich z ziemi Łęczyckiej i pochodzi w prostej linii od Klimka de Liczki, pana na Pawlikowicach, nabytych z końcem XIV w. od innego Cholewity a jego krewniaka. Monografia rodu Pawlikowskich, którą — jak mnie obecnie informują — opracowuje p. Al. Włodarski, kustosz Archiwum Główn. Aktów Państw. w Warszawie, ujawni dokumenty i wywód urodzonych Pawlikowskich Cholewitów od pomienionego wyżej Klemensa de Liczki aż do Mieczysława, ojca Tadeusza i Jana Gwalberta, autora studjum o „Królu Duchu“, a wreszcie syna tego ostatniego, Michała, dziedzica Medyki, znanego zaszczytnie ze swych prac literackich i wydawni-

czych, jak redagowany przed laty „Lamus“, a ostatnio książka „On i Ona“, zawierająca korespondencję Grottgera i Wandy Monné. Monografia p. Włodarskiego wykaże nadto, że umiłowania literackie Mieczysława, autora „Baczmahy“, Tadeusza, Jana Gwalberta i Michała Pawlikowskich mają swe głębsze źródło w piśmienniczych skłonnościach ich przodków, spokrewnionych po kądzieli przez Dzieduszyckie z Maksymilianem Fredrą, autorem „Przysłów i mów potocznych“, z hetmanem Jabłonowskim, a wreszcie — przez jedną z prababek, Poniszównę — z Kochanowskimi, bo daj że z Czarnolasu.

2) Co do „awersji do pedantyzmu, umiłowania egzotyczności etc.“, to te rysy charakteru, wymienione po wyrazie „odziedziczył“, mogłyby się w tej stylizacji ściągać wstecz do Mieczysława Pawlikowskiego a nie syna jego Tadeusza. Prostuje tędy:

„Tadeusz Pawlikowski po ojcu Mieczysławie odziedziczył — zresztą pozorny tylko — demokratyzm, sam zaś odznaczał się awersją do pedantyzmu, umiłowaniem egzotyczności etc.“ i tak należy to zdanie rozumieć.

Errare humanum est, ale trwać samemu w omyłce, a co gorsza innych w błąd wprowadzać, byłoby rzeczą nieprzystojną. Dziękuję też p. dyr. Szyfmanowi, że powyższemu memu sprostowaniu udzielił w swym „Teatrze“ gościny.

Maciej Szukiewicz.

jaki osiągnęła ostatnia sztuka Kaweckiego „Fura Słomy“, świetny autor „Dramatu Kaliny“ przygotowywał dwie sztuki, z których pierwsza ukaże się w najbliższym czasie na scenie Teatru Małego, druga — p. t. „Droga do piekła“ grana będzie w ciągu sezonu na scenie Teatru Polskiego.

Teatr Polski rozpoczął próby z „Artystów“, słynnej komedji amerykańskiej (oryginalny tytuł brzmi „Bourlesque“) Watters'a i Hopkins'a w tłumaczeniu Stanisławy Kuszelewskiej. Polską adaptację sztuki Dyrekcja powierzyła Marjanowi Hemarowi, autorowi „Dwóch Panów B“. Sztuka ta miała w Ameryce w sezonie 1927/28 olbrzymi sukces równy „Broadway'owi“, przez prasę jednak została znacznie przychylniej przyjęta, jako komedja pełna prawdy życiowej i swoistego wdzięku. W Berlinie grano sztukę tę w roku zeszłym w przeróbce Dymowa w teatrze Reinhardta z wielkiem powodzeniem, kładąc główną wagę na życie music-hall'u amerykańskiego. Inscenizacja polska trzymać się będzie ściśle tekstu amerykańskiego, który jest znacznie szlachetniejszy niż tekst przeróbki niemieckiej.

W sztuce tej wystąpi w roli głównej komika kabaretowego znakomity artysta Stefan Jaracz. Partnerką jego będzie Marja Modzelewska. Sensację sztuki stanowić będzie poza tem występ kilku wybitnych sił kabaretowych polskich.

ROK „TEATRU“

PREMJERY SIERPNIOWE

Teatr Mały przygotowuje po „Ślubach Panieńskich“ premierę nowej komedji Zygmunta Kaweckiego p. t. „Para nie para“. Od dwóch lat t. j. od wielkiego sukcesu,

Dzisiejszym numerem zamykamy rok naszego wydawnictwa. Nowy numer ukaże się w połowie września. Wydawnictwo w przyszłości wydawać będzie stale 10 numerów rocznie.

TREŚĆ NUMERU: *Or-Or:* Hołd Bogu łąwskiemu. — *Jan Lorcutowicz:* Wojciech Bogusławski o sobie. — *Wiktor Bruner:* „Arcyrewolucjonista“ Wojciech Bogusławski. — *Adam Zagórski:* Graf Brühl — Bogusławski — Aleksander Fredro. — *M. Rulikowski:* Dwa listy Bogusławskiego do króla. — *M. R.:* Kiedy urodził się Bogusławski? — *Kaval Stromenger:* Jan Stefani — kompozytor „Cudu niemanego“. — *Maciej Szukiewicz:* W sprawie pochodzenia Tadeusza Pawlikowskiego (sprostowanie). — Premierjery sierpniowe. — Rok „Teatru“.

Od Administracji: Uprasza się o odnowienie prenumeraty na rok 1929|30. Prenumeratę tylko roczną w wysokości zł. 4.— wpłacać należy do P. K. O. konto 5445.

Następny numer „Teatru“ ukaże się w pierwszych dniach września r. b.

	Str.		Str.
Teatry Polski i Mały w dziesięcioleciu Niepodległości	13	Premjera Grubińskiego w Londynie	86
Dziesięciolecie Teatru Małego	32	„Memorial Theatre“	106
Sprostowanie	38	„Cyrano de Bergerac“ w Poznaniu	106
		„Popieranie młodych talentów“	106
		„Via crucis“ autorów włoskich	124
RÓŻNE ARTYKUŁY.			
A. Szyfman: Noakowski jako dekorator teatralny	31	Tegoroczne festiwale teatralne	125
Stefan Kiedrzyński: Dziesięciolecie Związku Autorów Dramatycznych Polskich	48	Jubileusz Zofji Czaplńskiej	143
Jak żyje Bernard Shaw	133	Wystawa teatralna w Warszawie	145
Arnold Szyfman: Dom aktora polskiego	139	Przedłużenie kontraktu	145
M. R. Kiedy urodził się Bogusławski ?	164	Sukces polskiego komedjopisarza	146
		Rok „Teatru“	170
WSPOMNIENIA POZGONNE.			
Wacław Grubiński: Kazimierz Kamiński	5	NOTATKI BIBLIOGRAFICZNE.	
Ryszard Ordyński: Avery Hopwood	6	„Świat kulis“	54
Śmierć Hermanna Sudermanna	30	„Scena Polska“	70
		Wieczór ósmy „Flirtu z Melpomeną“	86
		„Teatralizacja teatru“	105
		Książki o teatrze	106
		Książka o Bogusławskim	126
		„Dwadzieścia lat teatru“	146
		„Wojciech Bogusławski i jego scena“	146
		Komedja Wierzbńskiego	146
Z ŻAŁOBNEJ KARTY.			
ś. p. Gabryela Morska-Popławska ..	20	ZAPOWIEDZI REPERTUAROWE.	
ś. p. Teodor Roland	20	Najbliższe nowości teatrów Polskiego	
ś. p. Józef Kotarbiński	20	i Małego	22
ś. p. Dr. Adam Wizel	30	„Witaj jutrzeńko swobody“	22
ś. p. Felicja Pichor-Śliwicka	142	Nasze premjery	38
		„ ”	49
		„ ”	70
		„ ”	82
		Autorzy polscy	86
		„Opera za 3 grosze“	104
		Premjera Shaw’a w Warszawie	123
		Nowa komedja Perzyńskiego	126
		Festival Teatru Polskiego	141
		Premjery sierpniowe	170
ZAGRANICA O TEATRZE POLSKIM I MAŁYM.			
Zagranica o Teatrze Polskim i Małym	7	ILUSTRACJE	
„Times“ o Teatrze Polskim i Małym	21	Kazimierz Kamiński w roli Stańczyka	19
Zagranica o Teatrze Polskim i Małym	68	Józef Kotarbiński	27
„ ”	143	Szkie dekoracyjny Noakowskiego do „Dam i huzarów“ Fredry	31
Przed premjerą Bernarda Shaw’a ..	144	Tadeusz Pawlikowski	43
		Tadeusz Pawlikowski i Ludwik Solski	57
		Grupa artystów teatru lwowskiego Pawlikowskiego w r. 1905 ..	117
		Bernard Shaw	127
		Bolesław Leszczyński	137
		Wojciech Bogusławski	147
		Józefa Ledóchowska	150
		Agnieszka Truszkowska	151
		Tomasz Truszkowski	151
		Bonawentura Kudlicz	156
		Kazimierz Owiński	160
		Karol B. Świerżawski	160
		Jan Stefani	165
KRONIKA.			
Jubileusz teatru Stanisławskiego ..	7		
Uroczystości teatralne w Salzburgu ..	7		
Jarosław Kwapił	8		
Adres dla teatru Stanisławskiego ..	18		
Premjera „Sprzedanej narzeczonej“ w Paryżu	22		
Shaw o teatrze angielskim	38		
Rozsądny głos krytyków francuskich	38		
Krytyk teatralny w roli autora dramatycznego	53		
Anonimy autorów	54		
Dwuchsetlecie Lessinga	69		
Marco Praga	84		
Czy autor dramatyczny może być dyrektorem własnego teatru ..	85		
100-lecie Tow. autorów i kompozytorów francuskich	86		
„Ponad śnieg“ w Brukseli	86		



NAJTAŃSZY MIESIĘCZNIK POLSKI

DROGA

POŚWIĘCONY SPRAWOM SPOŁECZNYM I KULTURALNYM

POD REDAKCJĄ

WILAMA HORZYCY.]

„DROGA” POMIĘŚCIŁA OSTATNIO PRACE
NASTĘPUJĄCYCH AUTORÓW:

*St. Brzozowski, H. Elzenberg, F. Goetel, prof. M. Handelsman,
T. Hołowko, prof. W. L. Jaworski, Conrad-Korzeniowski, St. Kotack-
owski, J. Lechoń, L. H. Morstin, A. Skwarczyński, L. Staff,
J. Tuwim, L. Wasilewski, K. Wierzyński, J. Wołoszynowski, K. Za-
krzewski, prof. St. Zachrzewski, prof. T. Zielński.*

Cena: KWARTALNIE 6 zł. NUMER POJEDYNCZY 2 zł. 50 gr.

Adres Redakcji i Administracji: Warszawa, ul. Chmielna 35 m. 5

Do nabycia we wszystkich kioskach i księgarniach.

SCENA POLSKA

ORGAN ZWIĄZKU ARTYSTÓW SCEN POLSKICH

ILUSTROWANY DWUTYGODNIK
POŚWIĘCONY SPRAWOM AKTORSKIM
I TEATRALNYM W POLSCE I ZAGRANICĄ

Do nabycia we wszystkich księgarniach, kioskach, stacjach kolejowych i w admini-
stracji Sceny Polskiej

Warszawa, Bolesława 2, Tel. 414-99

Prenumerata: rocznie (z przysyłką) zł. 15.— Cena numeru: 80 gr.

W roku 1929 zabierali głos w „Scenie Polskiej”: T. Frenkiel, Fr. Fraszel, J. Frühling,
Wacław Grabiński, Jan Adolf Hertz, Zygmunt Kawecki, Stefan Kiedrzyński, Jan Koch-
nowicz, Stefan Krzywoszewski, Jan Lechoń, Jerzy Lewakowski, H. Liński, T. Mazurkie-
wicz, St. Miłazewski, Z. Minowicz, St. Niewiadomski, Adolf Nowaczyński, Jan Pawłow-
ski, W. Rapacki, Ludwik Solski, Karol Stromcngor, Józef Śliwicki, J. Warnecki, J. Wa-
rowski, Bruno Winawer, Władysław Witwicki, Jan Sokolow Wroczyński, Kazimierz Wro-
czyński, Adam Zagórski i inni.

P.T. 463

**OBICIA
PAPIEROWE
(TAPETY)**



J. Franaszek
KRAKOWSKIE PRZED-15

J. KORBUSIUSZ

CENA 60 GROSZY

Zakłady Graficzne Przewodników Drakomskich Warszawa, Nowy Świat 54, tel. 15-56 i 24240