

TEATRY POLSKIE W WARSZAWIE

ROCNIAK 1915 - 1916.

OPRACOWAŁ

JAN CZEMPIŃSKI

FOT. MARIAN FUKS

TEATRY POLSKIE

w WARSZAWIE.

ROCZNIK TEATRALNY

od 1/VIII 1915 — 1/I 1917 r.

OPRACOWAŁ

Jan Czempiński.

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAŃ
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 77
Tel. 26-68-63

WARSZAWA. 1917.

Wojny roku trzeciego.

NAKŁADEM J. CZEMPIŃSKIEGO.

<http://rcin.org.pl>



24.080

Gprüft und freigegeben Presseverwaltung. Warschau
den 6-ten III. 1917. T. № 4789. Dr. № 111.

DRUK L. GILSKIEGO I W. MASŁANKIEWICZA, WARSZAWA, NOWOGRODZKA 17.

Od Redakcji.

Teatrowi poświęca prasa warszawska miejsca i uwagi dosyć wiele, niema jednak specjalnych wydawnictw, któreby traktowały teatr szerzej ze stanowiska zawodowego, jako instytucję, odgrywającą w życiu naszym rolę bardzo poważną.

Potrzebę tę jednak odczuwano już przed wiekiem z górami. W roku 1808 rozpoczęto wydawnictwo „Rocznika Teatru Narodowego Warszawskiego“ i prowadzono je systematycznie do r. 1816 włącznie. Po dłuższej przerwie pojawiły się w małych tomikach „Pamiętniki teatrów warszawskich“ w r. 1870 i 1871. W r. 1897 wyszedł z druku — opracowany starannie, z dużym nakładem pracy „Album teatralny“—rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym w 2 tomach.

Wydawnictwo powyższe, obficie ilustrowane, zawiera prace wielu wybitnych ówczesnych sił literackich, z zarysem historycznym teatru polskiego pióra Artura Oppmana (Or-Ota) i Władysława Bogusławskiego. Od tej pory wydawnictwa tego pokroju w Warszawie nie było. Natomiast wychodził w Galicji „Rocznik Teatru Polskiego we Lwowie“.

Pierwszy tom „Rocznika Narodowego w Warszawie“ rozpoczyna redakcja od słów:

„Miło zapewne będzie przyjaciółom Teatru przypomnieć sobie, kto i czem ich bawił przez rok przeszły? Kto z pisarzy czy to tłumaczeniem czy oryginałem pomnożył składy dzieł dramatycznych?“

Wydawnictwo niniejsze nie wzoruje się na żadnym z wyżej pomienionych. Powstając w warunkach nowych, w chwili odradzania się Państwa Polskiego, wydawnictwo pragnie posiadać typ własny, indywidualny. Wydawnictwo nie ograni-

Jedwabie = Wełny = Bielizna
damska i stołowa.
Marszałkowska 133. róg Ś-to Krzyskiej.

Tarnowski i Tomaszewski

cza się na przypomnieniu, kto i czem bawił przyjaciół teatru przez rok przeszły. Radzibyśmy ująć rzecz nieco szerzej i głębiej.

Publiczność zna utwory sceniczne, jako owoc pracy gotowej, rzesze artystów ze sceny, estrady czy wreszcie z ulicy. Nie wnika w istotę i warunki ich pracy, w ich radości i bóle, nie zna mozolnego nieraz trudu, zanim dzieło możliwe wykończone ujrzy z łóż, krzeseł czy z galerji. Z poza maski aktora nie zna jego duszy, jako człowieka, obywatela.

Nie kusząc się o wierne odbicie wewnętrznego życia teatrów i doli aktora, bo przekracza to zakres i ramy wydawnictwa, pragniemy jednak nawiązać nici bliższej styczności między publicznością a teatrem, przerwać niejako te granice, które stanowi rampa sceniczna pomiędzy salą widzów a sceną.

Scenie polskiej należy się bliższa uwaga. Wiemy, czem były dla szerokich mas narodu naszego w ciągu wieku niewoli te deski, z których płynął ku nam czar poezji, źródło uśmiechu w dniach bólów i trosk i — nieraz słowa ukojenia i nadziei na ową lepszą dolę, która nam zaświtała...

Wydawnictwem niniejszem obejmujemy okres nieco dłuższy od roku kalendarzowego—okres 16 miesięcy od d. 1 sierpnia r. 1915 po dzień Nowego Roku 1917.

W życiu teatrów polskich w Warszawie okres ten stanowi epokę. Naród przeżył dni historyczne: od święconych uroczyscie wspomnień, czy to Listopadowej Nocy czy dnia „Trzeciego Maja”—do zapowiedzi nowego, pełnego życia Narodu wolnego.

Teatry polskie odegrały w tym okresie rolę doniosłą i zaszczytną. Wskrzeszały przed wzrokiem naszym wizje przeszłości—jasnej czy ponurej i ukazywały świty wolności.

Aktor polski, śpiewający ze sceny—po wieku niewoli „Boże, coś Polskę”—miał łez pełne serce i wilgotne źrenice, jak ci co go słuchali w skupieniu i wzruszeniu.

Gdy poprzez ulice stolicy szły pochody z lasem proporców z orłem białym, nie brakło nigdy wśród nich sztandaru artystów. W obchodach narodowych żywy i gorący brali udział.

A dolę mieli — jak my wszyscy, co w szarym trudzie codziennym, poprzez znużone powieki dojrzeć pragniemy, rychło li ziści się cud oddechu wolnego i prawa do pracy dla

ziemi rodzinnej, okopami i granatami dziś porytej i obficie krwią ubroczonej—dla przyszłych pokoleń, co z męki dzisiejszych dni znojących i krwawych radość życia czerpać będą mogli.

W dniach niepewności o jutro, wśród zwątpień i zniechęceń ostały się teatry polskie. Mocne wiarą w siły własne i nadzieją, co naród cały krzepi. Wytrzymały i chcą trwać — jak ci wszyscy, co mają prawo do życia i którym zwały przeskód jeno barki krzepią i nowe, nieznanne do dalszej walki życiowej stwarzają siły.

* * *

Radzibyśmy, aby wydawnictwo niniejsze — pierwsze po wielu latach—nie było ostatniem jednocześnie. Zależy to od przyjęcia, z jakim się wydawnictwo spotka. Znaczne podniesienie kosztów produkcji wydawniczej nie pozwoliło na zastosowanie w całej rozciągłości nakreślonych pierwotnie ram i formy wydawnictwa. Zwłaszcza w bardzo kosztownej części ilustracyjnej mogliśmy uwzględnić zaledwie część materiału.

W treści — na co zwracamy uwagę — mogą się znaleźć pewne sprzeczności poglądów. Leży to jednak w programie redakcji wydawnictwa, która pragnęła dać możność wygłoszenia indywidualnych sądów osobom ku temu powołanym — kierownikom teatrów lub pisarzom, zawodowo traktującym teatr. Nie narzucaliśmy nikomu zdania, sądząc, że tylko w ten sposób można otrzymać pewien całokształt istotnych stosunków i poglądów na nie. Redakcja pragnęła jedynie traktować sprawę z całą życzliwością względem teatrów istniejących, nie wyłączając krytycyzmu, z czcią dla Sztuki i z ufnością, że wydawnictwo zamierzony pożytek osiągnie.

* * *

Wydanie pracy niniejszej w dużej mierze zawdzięczać należy chętniej i życzliwej pomocy.

Prezydent miasta, Zdzisław Książę Lubomirski, który zawsze na swem trudnem i odpowiedzialnem stanowisku, należycie znaczenie teatru oceniał i wielokrotnie do niego swój życzliwy stosunek dał poznać — chętnie przyrzekł swe popar-

6

cie dla wydawnictwa i umożliwił je przez wyasygnowanie funduszu, jako pożyczki zwrotnej i udzielonej w pełnym zaufaniu.

W zarządzie teatrów miejskich wydawnictwo znalazło bardzo życzliwe poparcie szczególnie w członku zarządu, p. Kazimierzu Życkim, który z całą gotowością ujawnił wiele dobrej woli i pomocy w doprowadzeniu wydawnictwa do skutku.

Chętny i nader życzliwy stosunek ujawnili kierownicy zrzesseń. Materiał od nich otrzymany wraz z uwagami stanowią sporą część wydawnictwa.

Za tę pomoc i współpracę — redakcja wydawnictwa składa niniejszem najgorętsze słowa podziękia.

Redakcja.

PRZEŁOMOWE DNI.

Ewakuacja Warszawy rozpoczęła się już w pierwszych dniach lipca r. 1915. Załatwiano ją systematycznie, według planu, lecz z początku zasłaniano się więcej względami formalnymi, niż koniecznością, która zbliżała dni krytyczne z nieubłaganą siłą.

Dnia 5 lipca w księdze repertuarowej Teatru Rozmaitości odnotowano w uwagach: „Rozpoczyna się pośpieszna ewakuacja“.

Około 15 lipca w teatrach—wówczas rządowych—miano już pewność, że zbliża się czas wyjazdu dyrekcji rządowej.

Wskutek interpelacji artystów, zwróconej do ówczesnego prezesa dyrekcji, pułkownika Burmana (o czym bliższe szczegóły podane są dalej)—jenerał-gubernator Engałyczew zgodził się oddać do rozporządzenia artystów gmachy teatralne wraz z całym majątkiem w postaci bibliotek, kostjumów, rekwizytów i t. d. Co do losu artystów — pozostawiono im samym troskę o przyszłość,

Prezes dyrekcji polecił d. 24 lipca kierownikowi artystyczno-literackiemu w Teatrze Rozmaitości, p. Adamowi Grzymale Siedleckiemu, zawiadomić artystów, iż wskutek sły wyższej teatry będą zamknięte, wszelkie zaś umowy ulegają rozwiązaniu.

Jednocześnie ogłoszono—historyczny w dziejach teatru—urzędowy rozkaz dzienny treści następującej:

Rozkaz Dyrekcji Teatrów Rządowych Warszawskich z d. 13/26 lipca 1915 r.

§§ 1 Z rozporządzenia władz wojskowych dyrekcja Teatrów rządowych Warszawskich ewakuowana w d. 5/18

lipca r. b. Teatry *czasowo* od d. 13/26 lipca zamykają się, a wszyscy artyści i pracownicy od tej daty uważają się, jako zwolnieni z powodu nastęego *force majeure*, kontrakty, umowy i zobowiązania, zawarte przez Dyрекcję Teatrów Rządowych zerwane i tracą swoją siłę i znaczenie.

Ogólny nadzór nad rządowym teatralnym majątkiem poleca się p. o. inspektora gmachu, Barczewskiemu, przy pomocy osób, wyznaczonych postanowieniem z d. 19 czerwca (1 lipca) r. b. za № 2682.

§§ 2. Jenerał-gubernator Warszawski pozwolił artystom dawać przedstawienia na swoje własne ryzyko na scenach teatrów rządowych warszawskich z prawem korzystania z rządowych ruchomości.

Podczas mojej nieobecności i wiceprezesa*) dyrektor szkoły aplikacyjnej, p. Kazimierz Zalewski przyjął na siebie opiekę nad artystami i ogólne kierownictwo.

§§ 3. Na tychże warunkach (zasadach) dozwolono na otwarcie szkoły dramatycznej teatrów rządowych warszawskich pod ogólnym kierownictwem dyrektora szkoły Kazimierza Zalewskiego.

Oryginał podpisali

prezes dyrekcji *Burman*.

p. o. sekretarza *Józef Trzeciak*.

Tegoż dnia (26 lipca r. 1915) Kazimierz Zalewski otrzymał od prezesa teatrów, pułk. Burmana, pismo następujące z datą d. 25 lipca:

„Na mocy rozporządzenia p. jenerał-gubernatora warszawskiego mam zaszczyt prosić Szanownego Pana, ażebyś nie odmówił przyjęcia na czas mej nieobecności zarządu warszawskimi teatrami rządowymi i opieki nad artystami“.

Podp. prezes *Burman*.

p. o. sekretarza *Trzeciak*.

*) P. R. Wiceprezesem był wówczas p. Kazimierz Hulewicz, który w przełomowym okresie przebywał zagranicą.

O ostatniem widowisku za dyrekcji rządowej sprawozdawca, „Kurjera Warszawskiego“ Adam Dobrowolski, pisał w numerze w d. 25 lipca:

Dziś, odpowiednio do decyzji władzy wyższej, dyrekcja warszawskich teatrów rządowych daje ostatnie widowisko na swój rachunek, od jutra zaś (26 lipca r. 1915) pierwsza scena polska będzie prowadzona samodzielnie przez jej artystów,

Ponieważ czas nagli, artyści Teatru Rozmaitości postanowili, nie zwlekając, wziąć się do pracy energicznie i prowadzić próby, aby móżdżek w krótkim czasie wystąpić z repertuarem nowym i urozmaiconym.

W ciężkich warunkach obejmują artyści swoją scenę: cały ich kapitał zakładowy stanowią gmach i utensylja, oddane im do rozporządzenia bezpłatnie, natomiast koszt służby technicznej i oświetlenia obciąża imprezę. Niema również mowy, aby artyści porzucili swych kolegów — emerytów, którzy od dziś przyznanych im w swoim czasie zapomóg dożywochnych pobierać nie będą mogli.

Teatr Rozmaitości jest nam od lat kilkadziesiąt wyjątkowo drogi, jako jedna z tak nielicznych do niedawna placówek polskości, mającej doniosłe znaczenie kulturalne. Jeżeli ambicją artystów jest uchronienie sceny od rozbicia, zachowanie w całości do czasów pomyślnych, to obowiązkiem społeczeństwa jest dopomódż im w urzeczywistnieniu tych celów.

A następnie, cokolwiek by mówili pesymiści, rozrywka godziwa potrzebna jest ludziom nawet w chwilach najcięższych, gdyż daje wypoczynek nerwom, wsącza do dusz bodaj źdźbło pogody, tak potrzebnej przy pracy wytężonej.

Zważywszy to wszystko, artyści mogą mieć nadzieję, iż usiłowania ich nie doznają zawodu“.

Po ustąpieniu dyrekcji rządowej przerwa w widowiskach trwała dwa dni: 26 i 27 lipca.

W dniu 27 lipca w południe odbyło się w sali Dyrekcji Teatrów warszawskich zebranie artystów pod przewodnictwem Kazimierza Zalewskiego. W zebraniu przyjęli udział artyści wszystkich czterech scen: Rozmaitości, opery wraz z baletem, Nowości i Nowego (farsy).

Od d. 28 lipca teatry warszawskie rozpoczęły widowiska na zasadzie zrzeszeń — prócz opery, której losu wówczas narazie nie ustalono.

Po zajęciu Warszawy przez wojska niemieckie, co nastąpiło wczesnym rankiem d. 5 lipca, na mocy przepisów, ograniczających ruch na mieście, przerwano widowiska również na dwa dni: 5 i 6 sierpnia.

Przez te dwa dni zresztą Warszawa była w ogniu — w znaczeniu dosłownem. Rosjanie, dla osłony ustępujących wojsk, z Pragi ostrzeliwali Warszawę z karabinów ręcznych, mitraljez i armat. Jednocześnie pośpiesznie palono i wysadzano w powietrze gmachy rządowe na Pradze oraz urządzenia wchodnich linii kolejowych.

Walka potęgowała się wieczorami i podczas nocy. Z tego względu już pod wieczór pusto było na ulicach.

Rozpoczęcie widowisk w teatrach nie było łatwe: personel artystyczny był dość poważnie przerzedzony. Część artystów — obywateli niemieckich i austro-węgierskich wysłano przymusowo do Rosji, część — wyjechała dobrowolnie w nadziei, że chleb na obczyźnie łatwiejszy i miłszy im będzie...

Wzięto się jednak do pracy z całą energją, zapalem, wiarą w swe siły i ufnością, że społeczeństwo dopomoże teatrowi do przetrwania czasów krytycznych.



TEATRY A KOMITET OBYWATELSKI.

O dalszych losach teatrów w stosunku do miasta znajdujemy bliższe szczegóły w drukowanym sprawozdaniu, złożonem Komitetowi Obywatelskiemu z działalności zarządu Teatrów Miejskich za czas od d. 1 Sierpnia 1915 r. do 1 Marca r. 1916. W sprawozdaniu tem (które streszczamy), czytamy:

W dniu 28 Lipca r. 1915 nastąpiła ewakuacja rządowej dyrekcji Teatrów. Ustępująca władza rozkazem dziennym powierzyła opiekę na gmachami jednemu urzędnikowi, opiekę zaś i ogólne kierownictwo nad artystami — p. Kazimierzowi

Zalewskiemu, pozwalając jednocześnie poszczególnym zespołom artystycznym na kontynuowanie widowisk na ich własny rachunek i ryzyko, przy jednoczesnej możliwości korzystania z kostiumów, rekwizytów i dekoracji.

Wkrótce jednak, zarówno p. K. Zalewski, jak i delegaci artystów zwrócili się do Komitetu Obywatelskiego z prośbą o opiekę i pomoc w trudnej sytuacji.

Komitet Obywatelski, w poczuciu ciężącego na nim obowiązku, na posiedzeniu z dnia 3 Sierpnia 1915 r. postanowił zająć się sprawą teatrów i w tym celu wydelegował komisję, składającą się z pp. Weycherta, H. Konica i K. Życkiego, w charakterze tymczasowego zarządu.

Komisja przystąpiła niezwłocznie do swych czynności i skonstatowała przede wszystkim brak wszelkich ksiąg, dowodów i ważniejszych akt, które zostały wraz z ustępującą dyрекcją wywiezione do Moskwy.

Należało skompletować częściowo rozpierchły personel administracyjny i, opierając się na szczątkach ocalałych od ewakuacji danych, skonstruować rachunkowość i przywrócić obumarłe tętno życia.

Pragnąc funkcje swe ograniczyć do administrowania majątkiem teatrów, oraz postępując w myśl wyraźnej instrukcji, otrzymanej od Komitetu, tymczasowy Zarząd dopomógł do utworzenia się istniejących do dnia dzisiejszego Zrzeszeń, pozostawiając im szeroką autonomję.

W ten sposób powstały zrzeszenia artystów dramatu, farsy i operetki. Próba utworzenia analogicznego zrzeszenia opery nie powiodła się.

Przewidując konieczność uruchomienia opery na rachunek i ryzyko Miasta, oraz mając na uwadze uregulowanie stosunku do zrzeszeń, tymczasowy Zarząd Teatrów zaprosił do narad, obok reprezentantów zrzeszeń, grono ludzi, bliżej ze sprawami teatrów obznajmionych, pod nazwą Komisji Teatralnej, w składzie następującym:

Z. Dębicki, S. Krzywoszewski, S. Frycz, P. Maszyński, Z. Przesmycki i K. Wroczyński.

Komisja Teatralna rozpoczęła czynności od powiększenia swego składu, powołując do udziału w pracy pp. Juljusza Hermana, Tadeusza Jentysa, Adama Grzymałę-Siedleckiego, A. Górskiego, J. Kotarbińskiego, J. Lorentowicza, H. Melcera i A. Statkowskiego.

Po dokonaniu kooptacji przystąpiono do opracowania regulaminu, który w ostatecznej formie uzyskał sankcję Zarządu Miasta 11/9 1915 r. — Pozatem Komisja Teatralna postawiła sobie za cel wypracowanie wzorowego statutu dla przyszłej organizacji Teatrów Miejskich. Na przewodniczącego Ko-

misji powołano p. Z. Przesmyckiego, a na jego zastępcę p. J. Lorentowicza. Członkowie tymczasowego Zarządu Teatrów, oprócz p. Zalewskiego, uważając, że spełnili powierzone im zadanie, złożyli swoje mandaty.

W myśl nowej organizacji Zarządu Miasta sprawy teatralne przekazano specjalnej Sekcji, na czele której postawiono prezydium, składające się z pp. Gintowta, Jentysa, Zaleskiego, Życkiego oraz sekretarza p. Chamca.

Na posiedzeniu z dn. 10/9 1915 r. drogą głosowania na stanowisko przewodniczącego w Zarządzie powołano p. K. Życkiego, który oświadczył, że mandat przewodniczącego przyjmuje tylko na krótki okres przejściowy i zgodnie z zapowiedzią na posiedzeniu Zarządu Miasta z dnia 15/2 1916 r. wniósł swoją rezygnację. Z dniem 1 Marca r. b. przewodnictwo w Zarządzie objął p. Antoni Gintowt.

Tu kilka słów wyjaśnienia. Do zarządzania sprawami teatrów powołano ludzi nowych. Wynikły z tego powodu rozliczne zarzuty dotyczące *niefachowości* osób powołanych. Niekiedy w niektórych czasopismach zarzuty te przybierały formę zacieklej kampanii osobistej. Zdarzały się też niemiłe insynuacje i paszkwile.

Dla oceny słuszności tej kampanii wystarczy objaśnić, iż w chaosie, wytworzonym przez bieg wypadków, Komitet Obywatelski, który ujął wówczas ster zarządu całego miasta, zrobił to jedynie, co zrobić był powinien. Powołał ludzi dobrej woli, którzy chcieli — bez wszelkich zgola ambicji osobistych — podjąć się pracy honorowej, uciążliwej i trudnej. Głównym zadaniem było nie dopuścić do rozprzężenia życia we wszelkich jego przejawach. Rozważając rzecz ze stanowiska powyższego, musimy dojść do przeświadczenia, iż osoby, którym komitet obywatelski powierzył troskę o los teatrów, zadanie swe spełnili z godną uznania sumiennością i poczuciem obowiązków obywatelskich.

Przyszły historyk teatrów w Warszawie, który znajdzie w niektórych czasopismach ślady tej ostrej niekiedy kampanii, zrozumie pobudki autorów, o ile rozważy sprawę w związku z tłem historycznym chwili.

Nie było czasu na ogłaszanie konkursów ani długie zastanawianie się, komu los naszych teatrów powierzyć. Części osób, zbliżonych do teatru, przez mianowanie kierownictwa, uczuło się zawiedzionymi w swych ambicjach. *Indera...*

Zresztą na całej kuli ziemskiej niema katedry kierownictwa teatralnego. Jedyne kwalifikacjami są tu ogólny po-

ziom kulturalny, zamiłowanie do sceny i — rutyna, której dopiero wszak z biegiem czasu nabrać można. T. zw. fachowość jest niezbędną, gdy chodzi o kierownictwo literackie i artystyczne, na co trzeba posiadać gruntowne przygotowanie.

(P. R.)

* * *

Nowy Zarząd Teatrów przystąpił do prac przygotowawczych dla uruchomienia opery i w tym celu zwrócił się do Komisji Teatralnej z prośbą o wypracowanie programu działalności i projektu budżetu opery. Do wykonania tej pracy z łona Komisji Teatralnej powołano podkomisję operową, w skład której weszli pp. Maszyński, Grąbczewski, Herman i Jentys.

Rezultatem pracy podkomisji był referat, uzasadniający konieczność prowadzenia opery na rachunek miasta oraz projekt budżetu. Wnioski w tej sprawie podkomisja przedstawiła Zarządowi Teatrów. Druga podkomisja w osobach pp. Lorentowicza, Wroczyńskiego, Sygietyńskiego i Maszyńskiego opracowała projekty statutu i budżetu dla szkoły dramatycznej. Projekty te uzyskały aprobatę plenum Komisji i w ostatecznej formie zostały Zarządowi Teatrów przedstawione wraz z żądaniem natychmiastowej ich realizacji. Zarząd Teatrów, projekt przyjął, z powodu jednak braku na ten cel funduszy, termin uruchomienia szkoły uzależnił od decyzji Zarządu Miasta, któremu odpowiedni wniosek miał być przedstawiony. Takie postawienie sprawy wywołało niezadowolenie w łonie Komisji i stało się bezpośrednim powodem jej rozwiązania. (W następstwie wynikła zmiana w poglądach i projekt szkoły dramatycznej przyjęto, o czym poniżej. P. R.)

W zakresie administracyjnym Zarząd Teatrów przystąpił do zaprowadzenia rachunkowości, udoskonalenia kontroli zarówno wewnętrznej jak i dotyczącej poboru $\frac{1}{6}$ części od widowisk kinematograficznych. Pobór podatków od widowisk teatralnych mocą uchwały z dnia 13 Sierpnia 1915 r. wstrzymano.

Przy organizowaniu i wprowadzeniu w życie kontroli odnośny wydział miał do zwalczania w pierwszym rzędzie opór właścicieli kinematografów, którzy nie cofali się przed żadnymi sposobami przeciwdziałania ścisłej kontroli, doszło nawet do tego, że bez pomocy członków Straży Obywatelskiej, kontrola stała się niemożliwą.

W tych warunkach reforma kontroli musiała odbywać się stopniowo, a więc przede wszystkim wprowadzono nowy regulamin, zatwierdzony przez Zarząd Miasta w dniu 24 Sierpnia 1915 r.

Dział administracji uległ całkowitej i gruntownej reorganizacji, w innych działach natomiast zaszły tylko drobne zmiany osobowe, wywołane przeważnie nieobecnością byłych pracowników. W ogólności bowiem zarząd kierował się zasadą nieusuwania nikogo z dawniejszych funkcjonariuszów bez bardzo ważnych przyczyn, jak również nieprzyjmowania nowych urzędników bez wyraźnej do tego konieczności.

Dział buchalterji, kontroli i kasy, zorganizowano częściowo z sił nowych i oparto na odpowiadających potrzebom instytucji — handlowych podstawach. Pozostawał on pod bezpośrednim nadzorem i kierunkiem członka Zarządu p. A. Gintowta.

W innych działach administracji, mianowicie: w inspektoracie gmachów, w dziale kostjumów, rekwizytów, modelatoriach, warsztatach, elektrowni, magazynach i t. p. zaszły bardzo drobne zmiany, starano się tylko wprowadzić ład, porządek i kontrolę.

Do ścisłego i systematycznego nadzoru nad urządzeniami technicznymi powołano komisję w osobach pp. budowniczego Massalskiego, inżynierów: Arlitewicza, Kuehna, Hummła i Patschkego. Kotłownię oddano pod nadzór Stowarzyszenia kotłowego.

Zorganizowano pomoc lekarską na mocy regulaminu zatwierdzonego przez Zarząd miasta.

Do sporządzenia nie istniejącego inwentarza teatrów miejskich, powołano komisję, która rozpoczęła swą pracę w dniu 30 Października 1915 r. Inwentaryzacja oparta jest na systemie kartkowym i rozpoczęta została od Teatru Nowości, w którym skatalogowano 5.147 numerów.

Pośrednim rezultatem prac komisji inwentarzowej jest odnalezienie w różnych ubikacjach teatrów Wielkiego i Nowości wielu instrumentów, które przez specjalistów zostały doprowadzone do stanu używalności i ocenione na ogólną sumę rb. 48.353.

Arcybogata biblioteka muzyczna została częściowo skatalogowaną i do względnego porządku doprowadzoną. Nietety, wskutek braku jakiejkolwiek kontroli okazały się przerażające braki, zarówno całych utworów, jak i ich części. Materiał muzyczny do „Pana Twardowskiego“ „Halki“, „Hrabiny“, „Straszego Dworu“ i „Verbum Nobile“ wywieziono do Moskwy, co stanowi dla biblioteki bardzo poważną stratę.

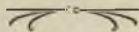
Prace nad porządkowaniem i katalogowaniem nut, oraz instrumentów prowadzono pod kierunkiem prof. Konopaska, który pełnił funkcje bibliotekarza muzycznego.

Zrzeszenia.

Powstałe na początku Sierpnia w sposób wyżej opisany Zrzeszenia obejmują:

- a) dramat i komedję pod zarządem pp. Kotarbińskiego, Palińskiego i Owerły,
- b) operetkę pod zarządem pp. L. Śliwińskiego, Morozowicza, Krzewińskiego i Redy,
- c) farsę, pod zarządem pp. Śliwińskiego, Trapszy, Jarzewskiego, Turczyńskiego i Różyckiego.

Zrzeszenia powyższe stanowią zupełnie niezależne od zarządu teatrów miejskich jednostki, dają przedstawienia na własne ryzyko, korzystają tylko bezpłatnie z gmachów, kostjumów, rekvizytów, dekoracji, częściowo materiałów surowych i ogólnej administracji. Natomiast wpłacają do kasy głównej zarządu teatrów należność za zużyty prąd elektryczny, ogrzewanie, oraz sumę stanowiącą dopłatę do biletów wejścia na fundusz emerytalny dla zasłużonych artystów i pracowników teatru. (W następstwie zarząd miejski wprowadził podatek od widowisk, o czem poniżej).



Wydział do spraw kultury.

Przy reorganizacji zarządu miejskiego, wprowadzonej w życie w połowie r. 1916, stosunek miasta do teatrów ukształtował się w ten sposób, iż utworzono przy magistracie osobny *wydział do spraw kultury* (Wydział X).

Do atrybucji wydziału kultury należą:

- 1) Sprawy Teatrów Miejskich i szkoły dramatycznej.
- 2) Sprawy Muzeum Narodowego m. stoł. Warszawy.
- 3) Opieka nad Instytutem muzycznym.
- 4) Opieka nad instytucjami kulturalnymi, prywatnymi i społecznymi, subsydjowanymi przez miasto.

Dla współdziałania z zarządem miejskim pod nadzorem i kierunkiem magistratu powołane są *delegacje*. Działają one na mocy zasadniczego regulaminu, uchwał magistratu oraz regulaminów szczegółowych, ułożonych przez same delegacje i zatwierdzonych przez magistrat.

Do każdej delegacji wchodzi członkowie magistratu, radni oraz obywatele zaproszeni z poza organów władzy miejskiej.

Delegację do spraw kultury—obraną na trzy lata, stanowią pp.:

Członkowie magistratu: Franciszek książę Radziwiłł (przewodniczący) i burmistrz Zygmunt Chmielewski.

Radni: Ignacy Baliński i Stanisław Libicki.

Obywatele: Antoni Puljanowski i Witold Kamieniecki.

Przy podziale prac wydział (delegacja) do spraw kultury powierzyła sprawy związane z Teatrami Miejskimi i Szkołą dramatyczną pp. Ignacemu Balińskiemu i Stanisławowi Libickiemu.

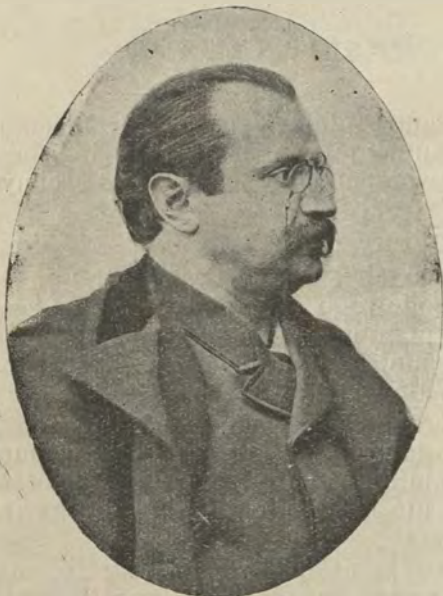
Zakres czynności delegatów do spraw teatralnych polega na uczestnictwie w posiedzeniach zarządu teatrów miejskich. Wszystkie sprawy rozstrzygane są kolegiально.

Najważniejszą częścią gospodarki teatralnej—budżet—układa zarząd teatrów, przedstawia go do zatwierdzenia delegacji kultury, poczem projekt budżetu przedstawiany bywa do zatwierdzenia magistratu i wreszcie Rady Miejskiej.

W sprawie ustanowienia podatku od widowisk delegacja kultury udziału nie przyjmowała.



KAZIMIERZ ZALEWSKI.



Szereg portretów w wydawnictwie niniejszem rozpoczynamy od podobizny Kazimierza Zalewskiego. „Z wieku i urzędu“ należy mu się to pierwsze miejsce. Kazimierz Zalewski całe swe życie teatrowi poświęcił. W naszej literaturze dramatycznej zajmuje jedno z miejsc honorowych: napisał dla sceny około 40 utworów oryginalnych, liczących blisko 160 aktów. Przystoił nadto literaturze naszej wiele wybitnych dzieł francuskich, włoskich i angielskich. Między innymi przełożył szekspirowskiego „Hamleta“. Wiele prac Zalewskiego powinno stale figurować na repertuarze: starsi chętnie przy-

przypomną sobie cenne utwory, cechujące się wysoką kulturą literacką, zajmującą treścią i pięknym językiem, młodzi zaś powinni poznać te prace. Ale nie ogranicza się działalność K. Zalewskiego na dramato-pisarstwie. W publicystyce zajął również miejsce poważne, jako wytrawny i wytworny krytyk, z którego zdaniem zawsze wielce się liczyli autorzy i artyści. Porzucił krytykę dla pracy kierowniczej w teatrze: prowadził pierwszą scenę polską, jako kierownik literacki Teatru Rozmaitości, następnie zaś objął Teatr Mały w Filharmonji, z którego stworzył szkołę praktyczną dla młodych talentów. Równocześnie z prowadzeniem tej ostatniej sceny Kaz. Zalewski był dyrektorem szkoły aplikacyjnej przy warszawskich teatrach rządowych. Teatr Mały za Zalewskiego był niejako uzupełnieniem studjów szkolnych. Bardzo wiele wybitnych dziś talentów aktorskich wyszło ze szkoły Zalewskiego i pod jego kierunkiem bujnie talent swój rozwinęło. Doba przełomowa zastała Zalewskiego na stanowisku i ustępująca dyrekcja jemu powierzyła opiekę nad teatrem i artystami, uznając go za najgodniejszego na tę placówkę. W ten sposób K. Zalewski był pierwszym polskim prezesem teatrów po wyjeździe rządowej dyrekcji. Chociaż w następstwie zrzekł się tej uciążliwej pracy zarówno jak prowadzenia szkoły dramatycznej — pozostaje na stanowisku jednego z najszczerzych przyjaciół sceny polskiej i gorliwego, bezinteresownego sceny tej opiekuna. Żadna ważniejsza sprawa teatralna nie obywa się bez udziału Zalewskiego: przez jego gabinet w gmachu Teatru Wielkiego przewija się stale szereg artystów, kierowników teatrów, pisarzy starszych i młodszych, dziennikarzy. Zdanie jego w sprawach teatralnych ma wyrobioną powagę i nie dziwnego: nie wielu znajdzie się dziś tych, którzy by w znajomości historii, istoty i duszy teatru mogli mu dorównać. Ilekroć wysuwa się ważniejsza sprawa z bytem teatrów związana—K. Zalewski chwyta za pióro i z szczerym zapałem rzuca na papier swe cenne, wytrawne zdanie. „Kurjer Warszawski“ w czasie przełomowym (r. 1916 — 1917) pomieścił kilkanaście artykułów Zalewskiego poświęconych bądź sprawie podatku od widowisk bądź przyszłości teatrów. W zapale, z jakim Zalewski teatru broni, nie dorówna mu żaden z młodszych publicystów. I nic dziwnego: Zalewski kocha teatr i sztukę. Jest jednym z najwierniejszych sztuki scenicznej synów. Za dwa lata obchodzić będzie swe złote z teatrem gody. Poglądy K. Zalewskiego na przełomowy okres teatrów znajdują czytelnicy poniżej.

J. Cz.



ROK TEATRALNY

W TEATRACH MIEJSKICH.

Według mojego przekonania, tak zwane w obecnej chwili warszawskie teatry miejskie, są własnością nie miasta Warszawy, ale całego polskiego kraju i narodu, a stolica powinna nad nimi roztoczyć opiekę do chwili, aż majątek ten olbrzymi, choć wielkimi ciężarami obciążony, przejdzie do rąk prawego właściciela t. j. rządu państwa Polskiego.

We wszystkich wielkich stolicach Europy opera z nierozłącznym z nią baletem, oraz dramat z komedją, jako akademje muzyki i tańca, sztuki dramatycznej i pięknej wymowy, prowadzone są na warunkach instytucji użyteczności publicznej na koszt albo panującego, z którego prywatnej skatuli są utrzymywane i w takim razie zostają pod kierunkiem ministerjum dworu, lub specjalnie mianowanego dyrektora czy też intendenta, albo też ciało prawodawcze wyznacza im z budżetu państwowego stałą subwencję przy szerokiej kontroli równie finansowej, jak artystycznej przez ministerjum sztuk pięknych, albo oświaty i kultury rozwiniętej. W Paryżu dwa teatry operowe i dwa dramatyczne korzystają z takiej opieki państwa; w Wiedniu, w Berlinie, w Dreźnie prowadzone są na koszt i ryzyko panujących tylko po dwa teatry, jeden operowy i jeden dramatyczny. Są, co prawda, większe miasta, które także dają subwencję na swoje teatry, ale nigdzie, jako żywo, nie prowadzi miasto teatru na swój rachunek i ryzyko, z wyjątkiem konserwatywnego w swoich mieszczańsko-arystokratycznych tradycjach Hamburga, i Austrjackiego Gratzu, który tanim kosztem pragnie mieć teatr, jako przynętę dla kolonji emerytów, ściągających tu z całego państwa, i stanowiących dla miasta źródło znacznych dochodów; wreszcie Krakowa, gdzie od czasu wojny miasto prowadzi dwa teatry dramatyczne na swój rachunek, oczywiście w braku odpowiedniego przedsiębiorcy-dyrektora. W jaki sposób ułożą się warunki teatralne w Warszawie, to niedaleka przyszłość pokaże. Dla tej przyszłości właściwie, stołeczne miasto Warszawa, jako dobry i sumienny *negotiorum gestor* ma obowiązek utrzymać majątek teatralny,

równie finansowy, jak artystyczny, w całości, tak, aby wedle możliwości oddać go w najlepszym stanie prawemu właścicielowi: rządowi państwa polskiego. Zadanie zaiste nie łatwe, bo tak zwane teatry warszawskie przedstawiają kompleks dwuczłonowy, złożony z pięciu jednostek nieharmonizujących ze sobą, związanych w całość prawem kaduka, które miały jednak wspólny zarząd, wspólną administrację, łączną buchalterję, kasę i, rzecz najsmutniejsza, wspólny, a bardzo znaczny deficyt roczny. Gospodarka była fatalna; nadużycia i niedołęztwo administracji niesłychane, a długi, choć niby to co parę lat w małej części spłacane, ciągle rosły. Pomimo to pozostał znaczny majątek w gmachach, placach i dobytku ruchomym teatrów; fortuna miljonowa dla prywatnego człowieka, której wartość oceni przyszły inwentarz Ministerjum Skarbu Państwa Polskiego. W każdym razie teatry warszawskie w administracji ogólnej i pięciu swoich działach poszczególnych liczyły do 1600, na stałych pensjach pracowników, co znaczy tyleż rodzin, minimalnie zatem do 5000 osób, które byt swój z nimi wiązały. Z tych pracowników przy ewakuacji ubyłoby conajwyżej 5%, reszta pozostawała i jest zajęta w dalszym ciągu na scenie, lub przy scenie w teatrze Wielkim (opera i balet) w Rozmaitościach (dramat i komedia), w teatrze Letnim, (t. zw. farsa) i w Nowościach (operetka).

Opera z baletem w teatrze Wielkim przeszły już w październiku 1915 r. na miasto i pod zarządem miejskim przy stałe wyznaczonej subwencji 120.000 rubli rocznie, są właściwie prowadzone na jego rachunek i ryzyko. Teatr dramatyczny z tradycją wszechświatowej sławy od lat tylu i niezrównanych zasług dla mowy ojczystej, której przez kilkadziesiąt lat był jedyną tolerowaną uczelnią—równie jak teatr Letni i Nowości, zorganizowały się w trzy zrzeszenia oddzielne, prowadzące swoje przedsiębiorstwa na ryzyko stowarzyszonych. Stosunek ich do metropolji miejskiej jest w zasadzie tego rodzaju, że powinny korzystać bezpłatnie z ubikacji teatralnych i z wszelkich ruchomości, przez dawną dyrekcję rządową do użytku scen przeznaczonych. Wydatki na światło, opał, wystawę sztuk, na nowe lub przemalowane dekoracje, równie jak na nowe lub przerabiane nakładowo kostjumy opłacają zrzeszenia z własnych dochodów. Nie odnowiono też umowy z teatrem Nowym przy ul. Królewskiej, skutkiem

czego dramat i komedja pozostały w Rozmaitościach przez cały rok ubiegły, tak samo, jak farsa w Letnim. Wreszcie powstał zatarg bardzo poważny i dotąd nierozstrzygnięty o lokal dla operetki, za który w Nowościach, gmachu prywatnym, opłaca się bardzo znaczne komorne. Zatem stan teatrów miejskich (nazwa tymczasowa, która, jak wyżej powiedziano, utrzymać się nie może, przy zmianie politycznej kraju i stolicy) tak się przedstawiał od 1 Stycznia 1916, aż do nowego 1917 roku:

Zarząd teatrów miejskich aż do 1 marca złożony z czterech osób, a po podaniu się do dymisji pana Kazimierza Życkiego, z trzech a mianowicie: przewodniczący p. Antoni Gintowt członkowie zarządu pp. Zygmunt Chamiec i Kazimierz Zalewski. Zarząd ten obowiązki swoje wypełnia bezpłatnie. Nadto od października uczestniczy w nim dwóch „delegatów kultury“ Rady Miejskiej do atrybucji, której to kultury i teatry miejskie się liczą, a radnymi wydelegowanymi do teatru są pp. Ignacy Baliński i Stanisław Libicki. W administracji pracuje na stałych etatach osób 99, licząc z naczelnikiem kancelarji, intendentem gmachu, buchalterją, kostjumernią dekoratorką, warsztatami, działem maszyn i oświetlenia, woźnymi i stróżami gmachów, wszyscy razem pobierali w roku ubiegłym pensji miesięcznej 4940 rubli. W operze śpiewaków i śpiewaczek solistów osób 28, w orkiestrze licząc z dyrektorami muzyków 61, chóry osób 112, w balecie razem ze szkołą osób 124, w różnych działach pracowników stałych rozmaitych kategorii osób 269, czyli opera, balet i działy z nimi łączne składały się z 594 osób przy cyfrze ogólnego wydatku miesięcznie rubli 18.792 kop. 76. Stanowi to przeciętnie dziennego wydatku przez rok cały 626 rb. 42½ kop., który przy największem nawet powodzeniu sezonu jesienno-zimowego zahaczając nawet o dwa miesiące wiosny, wobec przymusowych wakacji letnich dla wypoczynku solistów i remontu sceny niezbędnych, dochodami z widowisk wyrównany być nie może. Prawdopodobnie też i subwencja ustanowiona przez miasto na 120.000 rubli rocznie okaże się za małą i z konieczności trzeba ją będzie powiększyć.

Przejdźmy do zrzeseń.

Dzielna trupa dramatyczna pierwszej sceny polskiej ułożyła sobie odrazu bardzo racjonalny regulamin wewnętrzny,

stawiając na pierwszym planie swoje zadania artystyczne i obowiązki dla sztuki rodzimej. Warunki finansowe ułożono w ten sposób, że oznaczono pensje minimalne, na czym skorzystali najmniej uposażeni artyści, gdy ci, których talent i zasługi najwyżej oceniano w poczuciu obywatelskiego obowiązku poddali się dobrowolnej redukcji pensji. Wzajemian za to postanowiło zrzeczenie, pomimo ciężkich czasów i niesłychanego wzrostu cen materiałów do kostjumów i dekoracji potrzebnych nie szczędzić nakładów na wystawę sztuk, choćby się to nawet dotkliwie na budżecie odbić miało. Na miejsce kilkorga artystów zmuszonych do opuszczenia Warszawy przy ewakuacji rosyjskiej, zrzeczenie, składające się z 47 osób, zaangażowało kilka najwybitniejszych sił aktorskich z innych teatrów i bardzo szczęśliwie przeprowadziło kampanję zimową, zamykając bilans na wiosnę dość znaczną sumą zysków. Ale nadeszło lato, zawsze złośliwe dla teatru, a w dodatku jeszcze dotkliwsza klęska, tem gorsza, że nie żywiołowa, tylko bardzo nierozważnie postanowiona—podatek 15% od dochodu brutto. O tym podatku od teatrów polskich, z którym walczę od tylu lat, ile ich ma za sobą moja praca dziennikarska i literacka, tyle już artykułów napisałem, a nawet wypowiedziałem konferencji, że nie widzę powodu się powtarzać, tembardziej, że byłem tylko może energiczniejszym od innych rzecznikiem sprawy przesądzonej przez całą prasę polską, przez całe nasze społeczeństwo w zgodnym wyroku z wygłoszonymi zasadami przez wszystkich profesorów ekonomiki i historii kultury w uniwersytetach europejskich. Podatek od teatrów polskich, za rządów rosyjskich, był celowem bezprawiem, dziś zmieniony co do formy i ilości jest tylko nonsensem i utrzymać się nie może. Wszystko to, co przyczynia się do szczenia kultury w narodzie, powinno być przez rząd tego narodu popierane, otaczane opieką, a nawet wspomagane zasiłkiem finansowym, jako rzecz użyteczności publicznej. A przecież wśród instytucji kulturalnych teatry zawsze i wszędzie pierwsze zajmowały miejsce. Nikt nie przeczy, że inne widowiska nie wspólne ze sztuką nie mające, dawane jedynie w celu osiągnięcia zysków dla swoich przedsiębiorców, powinny płacić podatki, proporcjonalne do korzyści jakie przynoszą, oprócz tego wszyscy zgadzają się, że od każdego sprzedanego biletu nawet w teatrach, powinna być ściągana jakaś dopłata

na biednych. To jest najzupełniej słuszne i sprawiedliwe. Ale po za tem, nic więcej. Taką skromną ofiarę na ubogich wniesie każdy nabywca biletu w kasie teatralnej, zadowolony, że spędzając przyjemny wieczór na widowisku scenicznem miał sposobność jeszcze przytem dopomóc niedoli bliźniego. Zwolennicy zmienionego co do formy podatku, bronią go, twierdząc że do 15 Sierpnia zrzeszenia płaciły i pewien procent od dochodu na biednych i pewną kwotę na zasłużonych artystów, co razem wynosiło prawie 15% od dochodu brutto od 15 Sierpnia obowiązujące. Istotnie tak było, a 5 kop. od każdego rubla na ubogich i tyleż na zasłużonych artystów, figurowało w oddzielnych rubrykach na każdym afiszu. Ale obrońcy nowego podatku nie liczą się z tem, że od tego czasu odbyliśmy długą i ciernistą drogę, której końca jeszcze nie widać, a im dalej w las, tem więcej drzew. Nędza ogólna rośnie, zasoby materialne się wyczerpują, coraz niżej spada poziom dawnej zamożności, natomiast wszystko drożeje i to co jest potrzebą niezbędną i to, co życie uprzyjemnia. Bez strawy codziennej, bez odzieży, choćby najskromniejszej, obyć się nie można, ale choć z żalem i z musu, trzeba się wyrzec przyjemności, gdy ona przechodzi naszą możność. W myśl tej najprostszej logiki życiowej, frekwencja publiczności, szczególnie na miejsca tańsze, dawniej najszczelniej obsadzone, zmniejsza się z każdym dniem. Najdrobniejsza podwyżka ceny biletów okazałaby się w praktyce zabójczą dla teatru. Więc cóż? co mamy robić, pyta się referat złożony przez Zrzeszenie teatru Rozmaitości Radzie Miejskiej? Czy mamy obniżyć poziom artystyczny naszego repertuaru, oszczędzać na wystawie, odebrać chleb statystom, którym jednak wypłacamy miesięcznie przeciętnie 1664 ruble, czy szukać sztuk bez żadnej wartości, ale sensacyjnych, mających przyciągać tłumy drastycznymi efektami? Mieliśmy i mamy dotąd powodzenie bezsporne, nawet wielkie, a jednak zyski sezonu zimowego, pochłonęło lato i bilans roczny zamknęliśmy decyfitem. Wydatki nasze miesięczne niezbędne do utrzymania i prowadzenia teatru, wynoszą 17.115 rubli czyli 571 rubli dziennie przez cały przeciąg roku. Nawet marzyć nie sposób o osiągnięciu takiego przeciętnego dochodu. Jako instytucja kultury publicznej mamy prawo prosić Radę Miejską o pomoc,

a magistrat odpowiada nam na to przysłaniem sekwestratora do naszej kasy dziennej.

O wiele gorsze stosunki zapanowały od półroczna w zrzeszeniu teatru Letniego z przyczyn nie tylko ogólnie dotyczących całe nasze społeczeństwo, ale i z winy, specjalnej—braku solidarności i koleżeństwa między stowarzyszonymi. Nieporozumienia i spory doszły do tego stopnia, że dwoje artystów bardzo wybitnych i dla powodzenia tego teatru cennych, wystąpiło ze zrzeszenia, szukając gdzieindziej korzystniejszego dla siebie pola pracy. Ściśnięła gromadka przerzedzone tak dotkliwie szeregi, postanawiając radzić sobie bez nich, niestety postanowienie nie jest czynem, tak samo, jak dobre chęci.

Od początku zrzeszenie farsy zorganizowało się błędnie na zasadach, które nie mogły wydać dobrych rezultatów. Oznaczono udział w dochodach każdego ze stowarzyszonych procentowy i po potrąceniu wydatków cały ten dochód między członków zrzeszenia rozdzielano, nie nie odkładając na czarną godzinę. Z początku, gdy się dobrze wiedło, dział tygodniowy przynosił artystom podwójną, a nawet potrójną ich dawniejszą gażę, kiedy jednak nadeszło przesilenie i groźny kryzys ostatniej doby, marki udziałowe stowarzyszonych coraz bardziej obniżały się w dochodzie tak, że bywają tygodnie, w których artyści nie otrzymują nawet połowy swoich zwykłych pensji, a niema z czego dopłacać, bo rezerw żadnych w czasach dla zrzeszenia pomyślnych nieodkładano. Jeszcze gorzej dzieje się z repertuarem, pozbawionym zdecydowanego kierunku. Publiczność, która dawniej chodziła do Letniego teatru z jedynym celem śmiechu i zabawy, obecnie nie wie zupełnie, jaką jej afisz niespodziankę gotuje — dziś farsa, jutro komedia, a były przecież i dramaty, przerastające o wiele siły zmniejszonej trupy, która przecież tak niedawno jeszcze miała ustaloną sławę doskonale zgranego ze sobą zespołu artystów.

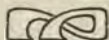
Niema jeszcze rozpacz, ale w każdym razie stan zrzeszenia jest groźny, chwije się ono i słabnie finansowo i artystycznie. Potrzeba do kierownictwa silnej ręki, któraby zapełniła luki w personelu i w pełnym dobrze dobranym komplecie, podnieciła artystów do energiczniejszej pracy, w ożywionym i starannie dobranym repertuarze. Teraz już nie można liczyć na wielkie powodzenie, na kilkadziesiąt przedstawień z rzędu jednej sztuki, więc należy przygotowywać dwie współ-

częściej w próbach rannych i popołudniowych. Chodzi o byt kilkuset osób, kilkudziesięciu rodzin. Należy ustalić repertuar lekkiej komedji, która w dobrym wykonaniu zawsze na względne powodzenie nawet w dzisiejszych ciężkich czasach, liczyć może. Oczywiście, że i teatr Letni, którego utrzymanie kosztuje miesięcznie 10,000 rubli, a więc 333 ruble dziennie przez rok cały, nie jest w stanie opłacać żadnych podatków a ta jedyna scena, która za dawniejszej gospodarki przynosiła dyrekcji rządowej, bezspornie znaczne zyski, dziś nawet przy pomyślniejszej zmianie musi długo pracować na odrobienie zaciągniętych przez Zrzeszenie długów.

Jeżeli trudno zawsze było zorientować się w sprawach operetki i pod względem czysto finansowym nawet ocenić czy szkody czy zyski przynosi teatrowi, to dziś sytuacja jeszcze bardziej jest skomplikowana. Bądź co bądź pracuje w niej około 300 osób, licząc z orkiestrą, chórami, obsługą techniczną i administracją, 18 solistów należy do zrzeszenia; na miejsce ubytych przy ewakuacji a było ich najwięcej ze wszystkich teatrów właśnie w Nowościach, zaangażowano kilkanaście osób nowych, stawiających pierwsze kroki na scenie. Udało się zarządowi zrzeszenia, wynaleźć nawet prawdziwe talenty śpiewacze, w ostatnich czasach sformowano nawet samoistną trupę baletową dość oryginalną, bo nowe tancerki mogą śpiewać w razie potrzeby. Wszystko to razem, jak dotąd rządzi się dosyć składnie i pensje swoje wyrabia w całości. Niema już mowy o dawnych sukcesach, kiedy to Kaweckie i Messalki ściągaly do teatru całą rozbawioną Warszawkę, z wyjątkiem zatwardziały w swoich zasadach przeciwników podkasanej Muzy, ale w każdym razie przy częstej zmianie afisza, z nową operetką przynajmniej raz na miesiąc, teatr ten mógłby się utrzymać przy korzystaniu z dekoratorni, kostjumerni i innych dogodnościach, jakie mu daje metropolja, gdyby nie ciążyła na jego budżecie bardzo znaczna opłata komornego. Miasto zapłaciło za rok ubiegły $\frac{2}{3}$ sumy dzierżawnej, pozostałość pokryło zrzeszenie w ratach codziennych, poczynając od 1 października. Niewiadomo jeszcze co będzie w przyszłości, podobno jednak układy z właścicielem gmachu p. Stępińskim już rozpoczął magistrat i przy zobopólnych dobrych chęciach mają być one na dobrej drodze. Dziwnem by było subwencjonowanie operetki w zasadzie, boć ten dział sztuki

z kulturą narodową nie wiele ma wspólnego, ale chodzi zno-
wu o byt paruset rodzin, w większości bardzo skromnie upo-
sążonych, ludzi, którzy mają prawa nabyte za dawnych dy-
rekcji i wogóle z licznych względów między którymi i filan-
tropja nie małą odrywa rolę — nie należy ich pozbawiać pola
pracy i zarobku. Czasy są bardzo ciężkie; gospodarze miasta
nie mogą skazywać z lekkim sercem tak licznego zrzeszenia
na nędzę i niedolę. Według mojego zapatrywania miasto po-
winno odnowić kontrakt z właścicielem teatru Nowości, a za-
strzegając ścisłą kontrolę nad dochodami zrzeszenia, przewyż-
kę po za pewną normą do utrzymania niezbędną, zabierać na
komorne i na kapitał rezerwowy. Naturalnie, że mowa tu
tylko o stosunku tymczasowym w chwili przejściowej do
przyszłości, aby najbliższej i daj Bóg najpomyślniejszej, dla
narodu, kraju i stolicy polskiej.

Kazimierz Zalewski.



Firma istnieje od 1883 r.

J. Ruszczyński

WARSZAWA,
MARSZAŁKOWSKA 145.

Magazyn fabryczny
wyrobów jubilerskich.

Poleca: KOLCZYKI, BROSZE — PENDENTIFS PIER-
ŚCIONKI, DEWIZKI, PAPIEROŚNICE, SPIN-
KI O R A Z, WYROBY SREBRNE.

Warszawska Szkoła Dramatyczna.

Wraz z ewakuacją rządowej dyrekcji teatrów przestała być czynna Szkoła aplikacyjna, założona w r. 1907 i prowadzono do Sierpnia r. 1915 przez dyrektora Kazimierza Zalewskiego.

Przez pewien czas wahano się, czy w przejściowym okresie miasta należy wznowić działalność szkoły. Odgrywały tu rolę ze strony władz miejskich względy oszczędnościowe, przeważało jednak zdanie osób bliżej z działalnością teatrów obeznanych i — po zupełnej reorganizacji szkoły, otwarciu jej nastąpiło d. 5 października r. 1916.

Szkoła kieruje się ustawą, opracowaną przez komisję reorganizacyjną teatrów pod kierunkiem p. Jana Lorentowicza, zatwierdzoną przez zarząd m. stoł. Warszawy na posiedzeniu d. 27 czerwca r. 1916 oraz przez Ces. Niem. prezydium policji d. 17 sierpnia r. 1916.

Przy organizacji szkoły za podstawę do obliczeń finansowych wzięto budżet dawnej szkoły aplikacyjnej. Budżet ten w r. 1914/5 wynosił rb. 4932 i pokrywany był z ogólnych kredytów teatralnych. Na rok 1916/7 przeznaczono z kredytów teatralnych na prowadzenie szkoły rb. 5,000. Potrzeby szkoły, wyższe od dawniejszych w stosunku do określonego szerzej planu pedagogicznego, uzupełniają opłaty od uczniów, pobierane w wysokości 80 rb. rocznie.

USTAWA

Warszawskiej Szkoły Dramatycznej.

I. CEL I ŚRODKI SZKOŁY.

§ 1. Celem Warszawskiej Szkoły Dramatycznej jest kształcenie kandydatów do zawodu aktorskiego.

§ 2. Środkami prowadzącymi do tego celu są: wykłady teoretyczne (ogólno-kształcące i specjalne) oraz ćwiczenia praktyczne zawodowe. Nadto Szkoła posiada bibliotekę pomocniczą i czytelnię.

§ 3. Do przedmiotów teoretycznych, wykładanych w Szkole należą.

- a) język polski, (krótka gramatyka, stylistyka i poetyka).
- b) historia Polski;

c) historia literatury polskiej (ze szczególnem uwzględnieniem historii teatru i dramatu);

d) historia literatury powszechnej (ze szczególnem uwzględnieniem historii teatru i dramatu);

e) literatura dramatyczna;

f) teoria sztuki dramatycznej;

g) estetyka;

h) kostjumologia i nauka o stylach;

Przedmioty praktyczne wykładane w szkole są następujące:

a) lekcje głośnego czytania, dykcji i deklamacji;

b) opracowywanie ról pod bezpośrednim kierunkiem profesora;

c) lekcje mimiki i plastyki scenicznej;

d) lekcje tańca i gimnastyki rytmicznej;

e) lekcje śpiewu;

f) lekcje fechtunku.

§ 4. Fundusze Szkoły stanowią:

1) dochód z opłaty uczniowskiej za naukę;

2) subwencja z Zarządu Miejskiego;

3) dochód z przedsięwzięć artystycznych, urządzanych przez Szkołę.

II. ORGANIZACJA SZKOŁY.

§ 5. Szkoła zostaje pod opieką, dozorem i kontrolą istniejącego w Zarządzie miasta st. Warszawy Wydziału Teatrów Miejskich.

§ 6. Na czele Szkoły stoi dyrektor, mianowany przez Prezydenta Miasta na przedstawienie Wydziału Teatrów Miejskich.

§ 7. Dyrektorowi w kierownictwie naukowym Szkoły pomaga Rada Pedagogiczna, w pracy zaś administracyjnej — sekretarz.

§ 8. Dyrektor Szkoły spełnia obowiązki następujące:

1. Czuwa nad działalnością gospodarczą szkoły, a więc:

a) sporządza projekt budżetu dochodów i wydatków na każdy rok szkolny i przedstawia do zatwierdzenia Zarządowi m. st. Warszawy przez Wydział Teatrów Miejskich;

b) podnosi wszelkie fundusze Szkoły i podpisuje asygnacje na wydatki i pensje profesorów oraz urzędników szkolnych;

c) składa Wydziałowi Teatrów Miejskich kwartalne sprawozdania z działalności gospodarczej Szkoły;

d) opiekuje się całym majątkiem ruchomym i nieruchomym szkoły.

2. Czuwa nad naukową działalnością Szkoły, a więc:

a) układa łącznie z Radą Pedagogiczną i przedstawia do zatwierdzenia Wydziału Teatrów Miejskich program wykładów, oraz strzeże ścisłego stosowania się do niego;

- b) wyznacza łącznie z Radą Pedagogiczną godziny zajęć szkolnych;
- c) układa wszelkie instrukcje oraz regulaminy szkolne i pilnuje, aby były ściśle stosowane;
- d) przewodniczy wszystkim zebraniom Rady Pedagogicznej;
- e) kontroluje postępy uczniów i decyduje o udziale ich we wszystkich widowiskach scenicznych;
- f) układa doroczne sprawozdania szkolne, które ogłasza drukiem po zatwierdzeniu ich przez Zarząd Miasta Warszawy;

PROFESOROWIE I RADA PEDAGOGICZNA.

Profesorów Szkoły mianuje Prezydent Miasta na przedstawienie Wydziału Teatrów Miejskich, po porozumieniu z Dyrektorem Szkoły.

UWAGA. Kandydata na profesora śpiewu przedstawia Dyrekcja Opery Miejskiej.

§ 10. Profesorowie Szkoły pobierają wynagrodzenie bądź stałe (etatowe), bądź też od godzin wykładów.

§ 11. Profesorowie Szkoły obowiązani są stosować się ściśle do ustalonego przez Radę Pedagogiczną i zatwierdzonego przez Wydział Teatrów programu nauk.

§ 12. Każdy profesor Szkoły podpisuje deklarację, iż stosować się będzie do regulaminu wewnętrznego Szkoły.

§ 13. Profesor Szkoły może otrzymać dymisję na umotywowany wniosek Dyrektora, przesłany do wydziału Teatrów Miejskich i zatwierdzony przez Prezydenta Miasta.

§ 14. Radę Pedagogiczną składa cały komplet profesorów z Dyrektorem na czele.

§ 15. Rada Pedagogiczna odbywa swe posiedzenia przynajmniej raz na miesiąc. W razie potrzeby Dyrektor może zwołać Radę Pedagogiczną na zebranie nadzwyczajne.

§ 16. Posiedzenie Rady Pedagogicznej ważne jest przy obecności przynajmniej połowy wszystkich profesorów.

§ 17. Prezydent Miasta mianuje, na przedstawienie Rady Pedagogicznej, wybranego z jej grona, na początku roku szkolnego, astępcę Dyrektora, który przewodniczy na zebraniach Rady w razie przypadkowej nieobecności Dyrektora.

WYKŁADY.

§ 18. Kurs w Szkole jest trzyletni, podzielony na sześć semestrów po 4 i pół miesiący każdy, z dwutygodniowymi przerwami na św. Bożego Narodzenia i Wielkiej Nocy.

UWAGA. Uczniowie wyjątkowo uzdolnieni i pilni mogą mieć czas nauki skrócony według uznania Rady Pedagogicznej.

§ 19. Wykłady szkolne odbywają się w lokalu, przeznaczonym na ten cel przez Wydział Teatrów Miejskich. Ćwiczenia praktyczne odbywają się w salach wykładowych, na scenach Teatrów Miejskich lub też na specjalnie dla Szkoły urządzonej scenie aplikacyjnej.

UCZNIOWIE.

§ 20. Do Warszawskiej Szkoły Dramatycznej przyjmowane są osoby płci obojej, bez różnicy wyznania, które ukończyły lat szesnacie i nie zaczęły jeszcze roku dwudziestego trzeciego.

UWAGA. W razach wyjątkowych Rada Pedagogiczna ma prawo przyjąć kandydata w wieku późniejszym.

§ 21. Przyjmowanie uczniów do Szkoły odbywa się raz do roku, w terminie ogłoszonym przez Dyrektora Szkoły. W ciągu roku szkolnego żaden kandydat do Szkoły przyjęty być nie może.

§ 22. Kandydaci do Szkoły są obowiązani:

- 1) złożyć w sekretarjacie Szkoły osobiste dowody legitymacyjne;
- 2) podpisać deklarację, że, w razie przyjęcia, poddadzą się regulaminowi Szkoły.

UWAGA. Na żądanie Rady Pedagogicznej, za uczniów małoletnich deklarację podpisują ich rodzice lub opiekunowie.

- 3) poddać się egzaminowi wstępnemu;
- 4) wnieść, po złożeniu egzaminu, przepisaną opłatę szkolną.

§ 23. Egzamin wstępny do Szkoły jest dwójakiego rodzaju: teoretyczny, z wykształcenia ogólnego, o ile kandydat nie przedstawi świadectwa z sześciu klas ukończonych, i praktyczny (dykcja i deklamacja.)

UWAGA. Kandydat, pozbawiony odpowiednich warunków fizycznych, nie może być przyjęty do Szkoły.

§ 24. Jeżeli kandydat przedstawia dobre warunki sceniczne i objawia pewne uzdolnienie, może być przyjęty do Szkoły nawet wówczas, gdy egzamin wykaże znaczne braki w jego wykształceniu ogólnem. W takim wypadku Rada Pedagogiczna starać się będzie braki te usunąć przez zwiększone wymagania pracy od ucznia.

§ 25. Egzamin wstępny do szkoły prowadzi specjalny Komitet Egzaminacyjny, złożony z Dyrektora Szkoły, trzech profesorów Szkoły, i Delegata Wydziału Teatrów Miejskich.

UWAGA. Za egzamin Komitet Egzaminacyjny pobiera specjalne wynagrodzenie.

§ 26. Opłatę za naukę wnoszą uczniowie we wrześniu i styczniu każdego roku, w ratach półrocznych, według normy, uchwalonej przez Wydział Teatrów i zatwierdzonej przez Zarząd Miasta.

UWAGA. W razach wyjątkowych Rada Pedagogiczna może przyznać uczniowi prawo płacenia wpisu w ratach kwartalnych lub miesięcznych.

§ 27. Rada Pedagogiczna może uwalniać wyjątkowo uzdolnionych niezamożnych uczniów od opłaty szkolnej, z warunkiem jednak, aby liczba uwolnionych uczniów nie przewyższała 20% wszystkich uczniów.

UWAGA. W pierwszym semestrze żaden z uczniów nie może być uwolniony od wpisu.

§ 28. W czerwcu każdego roku odbywają się egzaminy przejściowe z kursu na na kurs, oraz egzaminy ostateczne na świadectwa ukończenia Szkoły.

UWAGA. Szkoła wydaje świadectwa jedynie z całkowitego ukończenia kursów.

§ 29. Egzamin ostateczny składa się z dwóch działów: teoretycznego i praktycznego. Dział teoretyczny obejmuje przedmioty, wykładane na wszystkich kursach Szkoły. Dział praktyczny składa się z popisów dykcji, deklamacji, śpiewu chóralnego, tańców i widowisk, urządzanych tak, aby wykazać dobre zespoły uczniów.

§ 30. Uczeń, który nie złożył egzaminu z działu teoretycznego, nie może przystępować do egzaminu ostatecznego z działu praktycznego.

§ 31. Przy promowaniu uczniów z kursu na kurs, oraz przy egzaminie z działu teoretycznego całkowitego kursu, Komitet egzaminacyjny stanowią: Delegat Zarządu Miasta, Dyrektor Szkoły, Delegat Wydziału Teatrów Miejskich, Dyrektorowie Teatrów Miejskich, najwyższej cztery profesorowie, wybrani przez Radę Pedagogiczną, trzej wybitni artyści dramatyczni, nie należący do ciała profesorskiego Szkoły i najmniej czterech krytyków dramatycznych, zaproszonych przez Wydział Teatrów Miejskich.

§ 33. Komitet egzaminacyjny za pomocą głosowania kartkowego wyrokuje o udzielaniu kandydatom I i II nagrody oraz dwóch zaszczytnych wzmianek. W głosowaniu nad I nagrodą decyduje większość $\frac{2}{3}$ głosów, w głosowaniu nad II nagrodą i zaszczytnymi wzmiankami—zwykła większość głosów.

§ 34. Przyznawanie I i II nagrody nie jest obowiązujące w każdym roku szkolnym. Winno być stosowane jedynie w wypadkach wybitnego uzdolnienia kandydata.

§ 35. Kandydat odznaczony I nagrodą otrzymuje od Wydziału Teatrów Miejskich rb. 500, na zwiedzenie teatrów zagranicznych, nadto ma prawo do trzykrotnego występu, w ciągu najbliższego

sezonu, na scenie jednego z teatrów miejskich, stosownie do rodzaju swego uzdolnienia.

Kandydat, odznaczony II nagrodą, otrzymuje od Wydziału Teatrów 300 rubli na zwiedzenie teatrów zagranicznych, nadto ma prawo do dwukrotnych występów, w ciągu najbliższego sezonu, na scenie jednego z teatrów miejskich, stosownie do rodzaju swego uzdolnienia.

Kandydat odznaczony zaszczytną wzmianką ma prawo do jednorazowego występu na scenie jednego z teatrów miejskich, w ciągu najbliższego sezonu.

UWAGA I. Występy kandydatów Szkoły na scenach teatrów miejskich nie są płatne. Debiutanci otrzymują jedynie zwrot kosztów za kostjomy i toalety.

UWAGA II. Nagrody powyższe będą wypłacane z funduszków przewidzianych w budżecie.

§ 36. Wydziałowi Teatrów przysługuje prawo pierwszeństwa w angażowaniu laureatów Szkoły w przeciągu dwóch lat po ich ostatecznym egzaminie.

UWAGA. Obowiązki laureatów Szkoły wobec Zarządu Miasta omówione są szczegółowo w specjalnym regulaminie.

§ 37. Kandydaci odznaczeni I i II nagrodą oraz zaszczytną wzmianką, mogą dla doskonalenia się w swym zawodzie pozostać jeszcze rok w Szkole Dramatycznej.

§ 38. Wszyscy uczniowie, którzy składali egzamin z działu praktycznego całego kursu, otrzymują świadectwa z ukończenia Szkoły.

§ 39. Uczniowie, którzy w ciągu pierwszych dwóch semestrów nie ukazują żadnych postępów, mogą być relegowani ze Szkoły wskutek uchwały Rady Pedagogicznej. Mogą być również relegowani ze Szkoły uczniowie, nie stosujący się do regulaminu wewnętrznego Szkoły.

§ 40. Uczniowie obowiązani są do udziału w widowiskach scenicznych na scenach teatrów miejskich, o ile Rada Pedagogiczna uzna to za pożyteczne dla ich nauki. W widowiskach tych uczniowie obowiązani są wypełniać gorliwie każde poruczone im zadanie.

§ 41. Kostjomy, toalety, charakteryzację i wszystkie akcesoria sceniczne uczniowie Szkoły Dramatycznej otrzymują od Dyrekcji właściwego teatru miejskiego.

§ 42. Role, w których uczniowie występują publicznie, muszą być przygotowane pod kontrolą profesorów Szkoły Dramatycznej.

§ 43. Pod grozą natychmiastowej relegacji nie wolno uczniom Szkoły Dramatycznej przez cały czas ich nauki, zawierać kontrak-

tów z żadnym teatrem; nadto nie wolno im brać udziału w widowiskach i koncertach publicznych, bez specjalnego pozwolenia Dyrektora Szkoły.

BIBLIOTEKA.

§ 44. Biblioteka szkolna składa się z książ, rycin, nut i czasopism, poświęconych sztuce dramatycznej.

§ 45. Z biblioteki mogą korzystać wyłącznie Dyrektor, Profesorowie i uczniowie Szkoły.

UWAGA. W wyjątkowych wypadkach Dyrektor może pozwolić na korzystanie ze zbiorów bibliotecznych artystom i literatom, nie należącym do personelu szkolnego.

§ 47. Uczniowie Szkoły mogą korzystać z biblioteki i czytelnicy szkolnej tylko na miejscu, w godzinach, oznaczonych przez Dyrektora.

§ 47. Biblioteka Szkoły pozostaje pod bezpośrednią opieką Dyrektora, który może zaprosić do pomocy jednego z profesorów.

SEKRETARZ.

§ 48. Sekretarz Szkoły jest urzędnikiem administracyjnym, na którym ciążyą obowiązki następujące szkoły;

- 1) prowadzenie całej biurowości szkoły;
- 2) odbieranie od uczniów wpisowego i składanie go do Kasy Miejskiej;
- 3) prowadzenie kontroli frekwencji uczniów;
- 4) prowadzenie protokołów wszystkich zebrań szkolnych, wskazanych przez Dyrektora.

* * *

Dyrektorem szkoły jest p. Jan Lorentowicz, mianowany na to stanowisko przez prezydenta, Zdzisława ks. Lubomirskiego. Sekretarzem p. Kazimierz Wroczyński. Grono profesorów szkoły stanowią pp. artyści dramatyczni Mieczysław Frenkiel, Józef Kotarbiński, Józef Śliwicki, Teodor Roland (wszyscy uczą wymowy i deklamacji oraz studjowania roli), Stanisław Szober (język polski), Henryk Mościcki (dzieje narodu polskiego), Kazimierz Wójcicki (literatura polska), Ignacy Matuszewski (literatura powszechna, Spałkowska-Wittigowa (tańce), Wacław Kamiński (śpiew) i Stanisław Szczepkowski (szermierka i gimnastyka).

Program nauk obejmuje:

KURS I.

1. *Język polski* (krótka gramatyka, stylistyka, poetyka) 2 godz. tygodn.

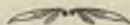
| | | | | |
|-----|--|-----|---------------|---|
| 2. | <i>Historja Polski</i> | . 2 | " | " |
| 3. | <i>Literatura Polska</i> (ze szczególnem uwzględnieniem historii i dramatu polskiego) | . 2 | " | " |
| 4. | <i>Literatura powszechna</i> (ze szczególnem uwzględnieniem historii teatru i dramatu) | . 2 | " | " |
| 5. | <i>Dykcja i Deklamacja</i> (w I i II półroczu) | . 6 | " | " |
| 6. | <i>Studjowanie ról</i> (w II półroczu) | . 2 | " | " |
| 7. | <i>Taniec</i> | . 1 | " | " |
| 8. | <i>Śpiew</i> | . 1 | " | " |
| 9. | <i>Fechtunek</i> | . 1 | " | " |
| 10. | <i>Elementarna nauka języków nowożytnych</i> (warunkowo) | . 2 | " | " |
| | Razem | | <hr/> | |
| | | 21 | godz. tygodn. | |

KURS II.

| | | | | |
|----|--|-----|---------------|---|
| 1. | <i>Literatura polska</i> (literatura dramatyczna, historia teatru) | . 2 | godz. tygodn. | |
| 2. | <i>Literatura powszechna</i> | . 2 | " | " |
| 3. | <i>Teorja sztuki dramatycznej</i> | . 1 | " | " |
| 4. | <i>Studjowanie ról, mimika i plastyka sceniczna</i> | 10 | " | " |
| 5. | <i>Taniec i gimnastyka rytmiczna</i> | . 1 | " | " |
| 6. | <i>Śpiew</i> | . 1 | " | " |
| 7. | <i>Fechtunek</i> | . 1 | " | " |
| 8. | <i>Elementarna nauka języków</i> (warunkowo) | . 2 | " | " |
| | Razem | | <hr/> | |
| | | 20 | godz. tygodn. | |

KURS III.

| | | | | |
|----|--|------|---------------|---|
| 1. | <i>Literatura dramatyczna</i> | . 2 | godz. tygodn. | |
| 2. | <i>Estetyka</i> | . 1 | " | " |
| 3. | <i>Kostjumologia</i> | . 1 | " | " |
| 4. | <i>Studjowanie ról i całych sztuk</i> | . 12 | " | " |
| 5. | <i>Charakteryzacja</i> (w II półroczu) | . 1 | " | " |
| 6. | <i>Taniec</i> | . 1 | " | " |
| 7. | <i>Śpiew</i> | . 1 | " | " |
| 8. | <i>Fechtunek</i> | . 1 | " | " |
| | Razem | | <hr/> | |
| | | 20 | godz. tygodn. | |



OTWARCIE SZKOŁY.

Otwarcie szkoły dramatycznej stanowiło akt uroczysty, w którym przyjęli udział bardzo liczni przedstawiciele różnych sfer stolicy z prezydentem Zdzisławem ks. Lubomirskim na czele.

Szkoła mieści się w lewym skrzydle gmachu Teatrów Miejskich w dawnym mieszkaniu prezesa dyrekcji rządowej. Pomieszczenie szkoły, bardzo wygodne, najzupełniej odpowiada jej potrzebom.

Przemówienie inauguracyjne wygłosił w głównej sali wykładowej dyrektor szkoły, p. Jan Lorentowicz.

Zaznaczywszy na wstępie, że pomimo niesprzyjającej chwili, w czasie wielkiej katastrofy dziejowej, słowo „nie pora“ nie może być obecnie stosowane i że przeciwnie należy tworzyć, działać, dał p. Lorentowicz obszerny zarys historyczny polskich Szkół dramatycznych od chwili powstania pierwszej, za czasów Wojciecha Bogusławskiego aż do doby obecnej.

Cele Szkoły dramatycznej przedstawił p. Lorentowicz w wyrazach następujących:

„Zadania szkoły rozwiąże odpowiedź na pytanie: „czego potrzeba, aby być dobrym aktorem?“. Najłatwiejsza odpowiedź brzmi tak: posiadać talent. Jest-że to wszystko?

Aktor, jak każdy artysta, zależy od opanowania materiału, który mu służy do stworzenia dzieła sztuki. Ale trudność ma odrębną i jedyną, bo materiałem sztuki jest sam: kreację wydobywa z własnej swej osoby. Cały szkopuł polega na tem, że ten żywy, organiczny materiał, nie jest ani gliną, którą można lepić dowolnie, ani farbą, którą można dowolnie rozkładać na płótnie. Żywy auto-materiał aktora ma swe granice uległości, ma też swe granice indywidualnej podatności. Tajemnica czaru aktorskiego mieści się zawsze w stosunku jego talentu do materiału, którym ten talent rozporządza.

Jeżeli obejmiemy myślą różnorodne typy aktorów, ułożą się one w takie kategorie:

Najpierw postać, którąby nazywać należało 1) *aktor-nieporozumienie*. Uległ złudzeniu, iż posiada talent, na którym mu zbywa. Rozporządza niekiedy pięknym (ale martwym) materiałem osobistym, który to złudzenie podtrzymuje. Nieszczęśliwiec snuje się po scenach całej Polski, roznośząc swą gorycz, pomnażając zastępy proletariatu inteligencji lub półinteligencji.

Dalej idzie 2) *aktor-rzemieślnik*, który każdą rzecz umie wykonać sprawnie, który jest pracownikiem pożytecznym i niezbędnym, cennym, gdy się wzniesie po nad swe rzemiosło — szarym i mdłym, gdy się ograniczy do robaczych zabiegów o trwanie na scenie, byle żyć.

Następnie dalej 3) *aktor-dyletant*, ten, co ma talent, niekiedy wielki talent, ale tak mu ufa bezgranicznie, że zawsze improwizuje, zawsze polega na podatności auto-materiału i — nigdy nie wydaje z siebie tego, na co go stać, gdyby pracował.

Wreszcie na szczycie zawodu stoi 4) *aktor-artysta* — ten, który staje się współtwórcą autora w dziele odtwarzaniem, który talentowi daje do pomocy wielką pracę, który ma w sobie

zawsze niepokój twórczy, który nie tylko widzi indywidualnie postać kreowaną, ale postać tę umie w każdym szczególnie zmienić i rozwinąć najgłębszym życiem wewnętrznym.

Szkoła dramatyczna talentów nie tworzy, chociaż odpowiadać winna z góry za materiał ludzki, z którego mają być kreowane przyszłe postacie sceniczne. Zadanie swe szkoła spełni jeżeli:

- 1) nie wypuści w świat ani jednego *aktora-nieporozumienia*;
- 2) jeżeli w użytecznościach zaszczepi dążenia idealniejsze;
- 3) jeżeli talenty istniejące rozbudzi, uświadomi, na właściwą skieruje drogę i podeprze je niezbędną wiedzą ogólną i fachową;
- 4) jeżeli wreszcie wśród swych wychowawców zdoła wytworzyć atmosferę umiłowania przedmiotu i solidarnego poczucia wspólnych, nie jednostkowych jedynie usiłowań.

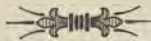
Z głęboką świadomością całej powagi tych zadań, otwieramy dziś szkołę dramatyczną m. stoł. Warszawy, pragnąc, aby w niej gościła wciąż żywa i mocna zasada: żarliwej służby Sztuce — a przez Sztukę — Ojczyźnie“.

Następnie w krótkim przemówieniu zaznaczył prezydent miasta ks. Lubomirski, iż pomimo ciężkich warunków obecnych, Zarząd miasta uznał za niezbędne wyznaczyć niewielką subwencję na utrzymanie szkoły i życzył jej powodzenia.

Piękną przemowę wygłosił do uczniów szkoły dyr. J. Kotarbiński, wskazując im potrzebę zaznajomienia się z literaturą i poezją narodową oraz pielęgnowania czystości i piękności mowy polskiej.

Zakończył przemówienia prof. Kaz. Wóycicki wielce zajmującym wykładem „o literaturze jako czynniku życia narodowego“.

Podczas całej uroczystości panował na sali nastrój wielce podniosły.



Znaczenie nowej szkoły dramatycznej.

Przed paru laty dużo u nas rozprawiano o reformie teatrów, o przełamaniu starych i zużytych szablonów, zwłaszcza w inscenizacji i reżyserji. Niektórzy teoretycy i nowatorowie wygłaszali przy tej sposobności fantastyczne a mgliste doktryny, żądając, aby reforma oparła się na stronie zewnętrznej,

na przekształceniu widowni i budowy teatru, wprowadzeniu scen dwupłaszczyznowych, prosceniów, na nowym systemie dekoracyj i ukostjumowania, zrywającym z realizmem i archeologiczną wiernością. W tej gmatwaninie nowych doktryn plątały się zdrowe i racjonalne pomysły z chorobliwymi urojeniami.

Nowatorowie zapomnieli o jednej najważniejszej rzeczy — o ciągłości *kultury artystycznej* w naszym teatrze. Według mego przekonania, stara, szlachetna kultura teatralna, więcej jest warta, aniżeli wątpliwe nowatorstwo. Ma się rozumieć, że nienależy tej kultury identyfikować z zacofaniem, zaśnie-działą rutyną. Polega ona bowiem na utrzymaniu szlachetnej tradycji, na piękności wymowy scenicznej i plastyki, na tonie artystycznym i wytwornym, na podporządkowaniu efektów wirtuozowskich ogólnej harmonii, na wydoskonaleniu szlachetnej ekspresyi, zwłaszcza w celu wydobycia rdzennych, *wewnętrznych*—walorów dzieł literackich i poetycznych.

W warunkach rozwoju naszej sceny tradycja tej kultury zachowała się w całym szeregu wielkich i świetnych talentów aktorskich.

Czasami jednak rwała się ta nić złota wskutek wstrząsnień połączonych z ciężką dolą narodu. Francuzi mają tradycję wyrobioną doskonale, wiedzą jak należy grać Corneille'a, Racine'a, Molière'a, Marivaux, Beaumarchais'go, Musset'a i Wiktora Hugo.—Niemcy mają własną szkołę w wykonaniu utworów Lessinga, Szyllera, Göthe'go, Grillparzera, wytworzyli także swoje własne systemy gry i wystawy dzieł Szekspirowskich.

U nas sztuka wykonawcza przechodziła i przechodzi obecnie ciekawe ewolucje, które scharakteryzują gdzieindziej. Ale prawdę mówiąc *niemamy tradycji fredrowskiej*, niewiemy jak należy traktować styl groteskowy w takiej np. roli Papkina w „Zemście“ a niektórzy (niewszyscy) bardzo zdolni aktorzy i aktorki niezadają sobie jasnej sprawy jak należy stylizować grę w „Ślubach panińskich!“

Naturalnie że główną ostoją ewolucji swojskiej kultury teatralnej, jest zawsze scena pierwszorzędna. Tę rolę spełniał i spełnia Teatr Rozmaitości, pomimo różnych przemian przez jakie musiał przechodzić pod rządami obcej biurokracji. Nasza scena dramatyczna do dziś dnia nosząca niewłaściwą nazwę, ma obowiązek podtrzymania pięknych stron tradycji artystycznej, gdy sceny prywatne mogą i powinny działać

w kierunku nowatorskim i podejmować przeróżne eksperymenty.

Przybył teraz nowy czynnik, nowa instytucja pedagogiczna, której zadaniem jest nie tylko utrzymanie ciągłości tej kultury — ale podniesienie poziomu aktorstwa polskiego pod względem estetycznym, kulturalnym, a nawet etyczno-społecznym.

Jestto zorganizowana niedawno przez władze miejskie nanowo Szkoła dramatyczna.

Dały się słyszeć głosy, że obecne przejściowe czasy nie są właściwe, nato, aby „budować wierzchołki naszej artystycznej kultury.“ Można na ten temat sprzeczać się, rozprawiać—ale to pewna, że skoro postanowiono utworzyć nową szkołę—bardzo dobrze się stało, że została urządzoną poważnie i racjonalnie, na szerszych podstawach, które wyłączają popieranie dyletantyzmu i partactwa.

Talenty żywotne i oryginalne dadzą sobie radę same, zaczynając praktykę sceniczną nawet, jak się to mówi, od „wynoszenia stołków ze sceny.“ Ale widzieliśmy i widzimy, jak w tułaczce i rutynicznej praktyce na prowincji marnowały się wybitne zdolności. Co gorsza, nawet pierwszorzędni artyści niemogli się pozbyć zwłaszcza w dykcji pewnych niewłaściwych błędów i narowów. Tymczasem w przyjezdnych np. trupach francuskich, nawet trzeciorzędnych, można zauważyć wyborną tresurę, smak i wyrobienie techniczne, które czyniły dobrą lub znośną grę nawet bardzo miernych aktorów.

Bez szkoły mogą się obejść orły lub sokoły wśród aktorskiej rzeszy. Ale to jest rzeczą niewątpliwą, że tylko dobra szkoła, łącząca teorię z praktyką, może podnieść *poziom sztuki aktorskiej wogóle*. Może wpłynąć na stanowisko i powodzenie teatrów prowincjonalnych, które często wiedzą dlatego marny żywot, że są pogrążone w analfabetyzmie, albo wycieńczone marazmem artystycznym.

Szkoła stosująca odpowiedni *census* dla kandydatów może do pewnego stopnia ograniczyć wytwarzanie nieszczęsnego proletariatu aktorskiego, którego dola jest tak smutną i godną współczucia.

Istniejące do niedawna Szkoła aplikacyjna przy Teatrach Rządowych, miała tę wadę, że była tylko szkołą pomocniczą. Urządzono ją dla kombinacji oszczędnościowych. Uczniowie otrzymywali naukę darmo — ale wzamian musieli bezpłatnie statystować. Dlatego wydatki na szkołę były *minimalne*. Bezpośredni jej związek z teatrem i przedwczesne zapędzanie uczniów do praktyki na scenie paraliżowały normalną pracę. Częste przebywanie uczniów i uczennic w atmosferze zakulisowej działało wprost demoralizująco, wedle jednomyślnej opinii artystów i artystek naszej sceny.

Dlatego też komisya, która wypracowała projekt Ustroju nowej Szkoły dramatycznej z jej obecnym kierownikiem p. J. Lorentowiczem na czele ustaliła zasadę, aby ta Szkoła, zachowując pewien związek z główną sceną, była jednak zakładem naukowym odrębnym, żeby w przyszłości, mogła stanowić dział konserwatorium—jako się dzieje w Paryżu. W rozkładzie i planie nauk położono nacisk nie tylko na fachową stronę, ale na rozwinięcie w umysłach uczennic i uczniów strony duchowej, estetycznej. Wiadomo, że do szkoły aplikacyjnej zgłaszały się nieraz kandydatki i kandydaci, którzy nie mieli pojęcia o Fredrze i Słowackim. Obecnie wymagane są od aspirantów i aspirantek świadectwa ze szkół średnich. Program nauk i wykładów Szkoły obliczony został na kurs trzyletni w taki sposób, że na kursie pierwszym przeważają wykłady teoretyczne,—języka polskiego, literatury polskiej, historii polskiej i literatury powszechnej prowadzone przez takich pierwszorzędnych pedagogów jak pp. Stanisław Szober, Kazimierz Wojcicki, Henryk Mościcki, oraz Ignacy Matuszewski. Naukę języków nowożytnych prowadzą: Ant. Ptaszyńska i Wiktorja Kuszell, naukę tańców pani Wittig-Spałkowska, gimnastyki p. St. Szczepkowski.

Szkoła zorganizowaną została racjonalnie na zasadzie ustawy, zatwierdzonej przez władze miejskie. W programie drugiego i trzeciego kursu mieszczą się: teoria sztuki dramatycznej, zasady kostiumologii, charakteryzacyi i, co najważniejsza, studyowanie całych ról oraz utworów dramatycznych. Nauczyciele fachowi mają każdy swój dział odrębny, aby jeden drugiemu nie wchodził w drogę. P. Frenkiel prowadzi naukę prozy i studja komedyi Fredrowskiej, p. Roland naukę poezyi lirycznej i dramatu nowoczesnego, p. Sliwicki nau-

kę eposu i dramatu poetycznego, p. Kotarbiński naukę poezyi staropolskiej i tragedyi antycznej. Co parę tygodni profesorowie porozumiewają się wzajemnie, odbywają sesye z dyrektorem, który czuwa nieustannie nad rozwojem pracy pedagogicznej i skoordynowaniem poszczególnych usiłowań. P. Lorentowicz doskonale obmyślił organizację pod względem admistracyjnym i gospodarczym, urządził czytelnię i bibliotekę podręczną, prowadząc nową szkołę ze świadomie wytkniętym celem, z wielką energią i oddaniem się całkowitem umiłowanej działalności. Po paru miesiącach pracy pierwszy konkurs deklamacyjny wykazał, że zwłaszcza wśród uczennic znajdują się zdolne i mające pomyślne warunki na scenę aspirantki, które pomimo krótkiego czasu wykazały znaczne postępy. W szkole panuje rygor i szlachetna emulacja, wyrobił się już sympatyczny stosunek uczniów i uczennic do dyrektora i nauczycieli. Jednem słowem początki są bardzo pomyślne. Jeżeli zewnętrzne przeszkody nieprzerwą normalnego rozwoju, nowa szkoła dramatyczna już za parę lat wykształci nowe pokolenie aktorskie, racjonalnie przygotowane pod względem technicznym, ożywione szlachetnym zapałem i kulturalnie pojmujące zadania polskiego aktora w związku z całością rozwoju sztuki i sceny narodowej.

Józef Kotarbiński.



Praca nad przyszłością Teatrów Miejskich.

Stosunek Teatrów Miejskich do zarządu miasta uważany był od chwili utworzenia zrzeseń oraz prowadzenia opery na rachunek miasta, za *provisorjum*, które musi uleść zmianom gruntownym. Uregulowanie tej sprawy nie należy bynajmniej do łatwych. Aby przygotować grunt do reorganizacji teatrów i ukształtowania dalszych stosunków z miastem powołano specjalną komisję reorganizacyjną.

Zadania i podział prac komisji.

Komisję reorganizacyjną powołano z inicjatywy prezesa wydziału Teatrów Miejskich, p. Antoniego Gintowta.

Komisja miała na celu wypracowanie projektu racjonalnej organizacji warszawskich teatrów miejskich. Do komisji tej zaproszono pp. Stefana Krzywoszewskiego, Jana Lorentowicza i Ludwika Solskiego.

Dnia 7 maja r. 1916 podpisano następujący protokół:

Powołani przez Zarząd miasta Warszawy do wypracowania projektu reorganizacji Teatrów Miejskich pp. Stefan Krzywoszewski i Jan Lorentowicz zwrócili się do P. Prezydenta miasta, J. O. księcia Zdzisława Lubomirskiego o bliższe wyjaśnienie i określenie granic swej kompetencji oraz swych zadań. W dniu 7 maja 1916 roku w gabinecie Księcia Prezydenta odbyła się w tym celu narada, w której wzięli udział: J. O. Książę Zdzisław Lubomirski (prezydent miasta), inż. Piotr Drzewiecki (wiceprezydent), p. Antoni Gintowt, prezes Zarządu Teatrów Miejskich oraz pp. Stefan Krzywoszewski i Jan Lorentowicz.

Na naradzie tej ustalono, co następuje:

1. Komisja, powołana przez Zarząd Miasta, przedstawi taki projekt reorganizacji teatrów miejskich, który może być zrealizowany niezwłocznie.

2. W skład komisji reorganizacji Teatrów Miejskich wchodzi: Stefan Krzywoszewski, Jan Lorentowicz i Ludwik Solski-Sosnowski. Komisja ta działać będzie łącznie z prezesem Zarządu Teatrów, p. Antonim Gintowtem, który ze swej strony dołoży wszelkich starań, aby ułatwić komisji dostęp do źródeł informacji, z istotą zamierzonej pracy związanych.

3. Komisja projekt swój przedstawi Zarządowi Miasta w takim terminie, aby nowa organizacja Teatrów Miejskich mogła już wejść w życie od następującego sezonu zimowego, t. j. od d. 1 października 1916 roku.

4. Na posiedzeniu Zarządu Miasta, rozpatrującem projekt komisji, obecny będzie referent komisji, który udzieli wszelkich wyjaśnień, dotyczących memorjału i wniosków o reorganizacji Teatrów Miejskich.

5. Komisja reorganizacji Teatrów Miejskich może tworzyć także podkomisje, jakie dla dokładnego wykonania swych zadań uzna za stosowne.

UWAGA. Komisji przysługuje prawo zaproszenia delegata Zarządu Miasta do podkomisji, w której udział takiego delegata okaże się niezbędny.

6. Komisja zobowiązuje się do prac następujących:

- a) opracować szczegółowy projekt zasad i norm, według którego Teatry Miejskie przejść mają od dzisiejszych zrzeszeń artystów pod bezpośredni Zarząd Miasta.
- b) zbadać sprawę emerytury artystów i przygotować co do tego specjalny wniosek do Zarządu Miasta,
- c) zbadać sprawę wszelkich organizacji pomocy (kas pożyczkowych etc.) istniejących w Teatrach Miejskich i podać co do nich specjalny wniosek do Zarządu Miasta.
- d) inwentaryzować i skatalogować bibliotekę Teatrów Miejskich.
- e) przygotować projekt organizacji szkoły dramatycznej przy Teatrach Miejskich i pomódz do jej uruchomienia.

7. Komisja prace swe pełni honorowo. Wszelkie zaś wydatki, związane z potrzebą utrzymania biura komisji i jej stałego urzędnika, ze sprawą inwentaryzacji i katalogowania biblioteki teatralnej oraz ze sprawą wszelkich ankiet i badań — wpisane będą do budżetu Zarządu Teatrów.

Podpisali:

*Zdzisław Lubomirski, Stefan Krzywoszewski,
Jan Lorentowicz.*

Komisja nie odrazu mogła rozpocząć swe prace z powodu nieobecności w Warszawie p. Ludwika Solskiego. Po kilku dopiero tygodniach otrzymano wiadomość, że p. Solski narazie nie może przybyć do Warszawy. Wobec tego na trzeciego członka komisji zaproszono p. Antoniego Gintowta, który, zgodnie z brzmieniem 2 punktu protokołu brał już udział we wstępnych naradach komisji. Komisja powołała do życia szereg podkomisji specjalistów, a mianowicie:

1) Podkomisję operową i baletową, w której wzięli udział pp. Zygmunt Chamiec, Juliusz Herman, Tadeusz Jentys, Piotr Maszyński, Adam Ostrowski, Tadeusz Wierzbicki i Tadeusz Ulanowski.

2) Podkomisję emeryturową, do której zaproszono pp. Wiktora Czyżewicza, Henryka Barylskiego, Ludomira Grendyszyńskiego, Józefa Sliwickiego i T. Sznuka.

3) Organizację biblioteki teatralnej powierzono p. Mieczysławowi Rulikowskiemu.

4) Zrewidowania tytułów własności Teatrów Miejskich podjął się łaskawie mec. J. Szteyner, radca prawny wydziału Teatrów Miejskich.

Nadto w zbieraniu dokumentów w Archiwum akt dawnych brali udział literaci, honorowani z funduszów sekcji pomocy dla inteligencji. Czynności sekretarza komisji oraz wszystkich podkomisji pełnił, jako urzędnik, p. Kazimierz Wroczyński.

Komisja odhyła 22 posiedzenia plenarne. Nadto w podkomisjach odbyło się razem posiedzeń 18.

Komisja reorganizacyjna postawiła sobie za zadanie opracowanie szczegółowego memoriału dla magistratu i w tym celu popodzieliła prace według następującego planu:

Plan memoriału:

I. Wstęp:

(Tekst umowy z Zarządem Miasta. — Organizacja prac podkomisji. — Podział pracy.

II. Prawo własności teatrów.

(Historja gmachów teatralnych. — Miasto, jako wyłączny właściciel teatrów. — Historja sporów o własność teatrów. — Majątek teatralny).

III. Teatry za czasów rosyjskich.

- a) Krótka historja gospodarki teatralnej.
- b) Ogólna organizacja teatrów rządowych:
 - 1) Budżet kompleksu teatralnego, 2) Administracja ogólna.
 - 3) Długi, próby reorganizacji i projekt „umiastowienia“ w 1906 r.

4. *Opera i balet.*

a) budżet, b) kierownictwo i personel, c) repertuar, d) orkiestra, e) chóry, f) balet i szkoła baletowa.

5) *Operetka.*

Organizacja — budżet — repertuar — personel.

6) *Farsa.*

Organizacja — budżet — repertuar — personel.

7) *Dramat (Rozmaitości).*

Organizacja — Kierownictwo literackie—Repertuar (od 1863 r.)
Budżet — personel.

8) *Szkola Aplikacyjna.*

9) *Organizacja pomocy.*

a) Fundusz dla zasłużonych artystów, b) Kasa pożyczkowa.

IV. Teatry Miejskie podczas wojny (od 5 Sierpnia 1915 r. do 1 Sierpnia 1916).

1) Opera, 2) Rozmaitości, 3) Operetka 4) Farsa (Organizacja subwencja, budżet, zrzeszenia, repertuar etc.).

V. Projekt organizacji Teatrów Miejskich.

1) *Opera.*

a) Wstęp (zasady ogólne—troska o twórczość polską—zadania opery municypalnej), b) Budżet — subwencja, c) Kierownictwo — personel, d) Orkiestra, e) Chóry, f) balet—jak powinien być zorganizowany.

2) *Operetka i farsa.*

Wyjaśnienie, dla czego nie mogą być prowadzone przez zarząd miasta.

3) *Rozmaitości (Dramat)*

a) Nie wystarczający gmach (wykazy statystyczne)—Subwencja, b) Reorganizacja personelu, c) Projekt zamiany teatru polskiego na Teatr Miejski, d) Potrzeba teatru popularnego (taniego z doskonałym repertuarem i wyborem wykonaniem).

4) *Szkola Dramatyczna.*

(Jej organizacja — Ustawa — Program nauk — budżet).

5) *Organizacja funduszu zasłużonych artystów.*

VI. Statut organizacyjny Warsz. Teatrów Miejskich.

1) Wydział Teatrów i jego stosunek do poszczególnych teatrów, 2) Organizacja opery i baletu—Cahier des charges dyrektora, 3) Organizacja dramatu—Cahier des charges dyrektora, 4) Wspólne punkty organizacji (Biura—Pracownie—Dekoratornie—Kostjumernie—Technicy etc).

VII. Wnioski ogólne komisji.

VIII. Aneksy.

(Dokument lub wskazówki, gdzie się znajduje).

We wnioskach opracowano:

- 1) Statut organiczny Teatrów Miejskich.
- 2) Statut organiczny opery miejskiej i szkoły baletowej.
- 3) Statut organiczny Teatru Rozmaitości.
- 4) Projekt regulaminu dla archiwum biblioteki Teatrów miejskich.
- 5) Szkoła dramatyczna (uruchomiona d. 15 września).
- 6) Zasady przyznawania pensji dożywotnich zasłużonym, o przechodzącym w stan spoczynku artystom oraz pracownikom etatowym b. teatrów rządowych (t. j. Teatrów Miejskich).

Komisja zgromadziła, materiał cenny i bardzo obfity. Część, retrospektywna, dotycząca przeszłości teatrów do chwili ustąpienia dyrekcji rządowej, posiada dla historii teatrów znaczenie pierwszorzędne.

We wnioskach ogólnych, dotyczących przyszłości teatrów, gdy uciśnie burza dziejowa, ustalono w najogólniejszym zarysie zasady następujące:

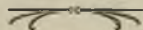
Miasto przejęłoby na siebie wszystkie gmachy teatrów miejskich.

Miasto prowadzi na swój rachunek: operę z baletem, dramat i obecny Teatr Letni, przekształcony na teatr lekkiej komedji.

Prowadzenia operetki miasto by się zrzekło, jako teatru wyłącznie o charakterze rozrywkowym.

Projekt budżetu opracowano podług skali wymagań na przyszłość. Przewidywana jest w budżecie poważna subwencja miejska na prowadzenie opery. (Plan finansowy komisja opracowała na zasadzie pozostałych po dyrekcji rządowej dokumentów).

Co do Teatru Rozmaitości—komisja uważa za konieczne bądź budowę nowego gmachu, bądź też gruntowną przeróbkę w ten sposób, aby znacznie powiększyć liczbę miejsca. Przy dzisiejszych rozmiarach sali Teatr Rozmaitości nie wytrzymuje kalkulacji rachunkowej, gdyż nawet przy znacznem powodzeniu pewnych utworów i kompletach widzów w teatrze niemożna mieć należytych a możliwych do osiągnięcia wpływów kasowych.



PODATEK OD WIDOWISK.

Teatry rządowe warszawskie posiadały od dziesiątków lat przywilej ściągania od wszystkich prywatnych teatrów i miejsc rozrywkowych $\frac{1}{6}$ części od wpływów brutto.

Prywatne przedsiębiorstwa daremnie toczyły z tym bardzo uciążliwym przywilejem, długą i uporczywą walkę.

Po okupacji Warszawy zarząd miasta wstrzymał pobór od widowisk teatralnych na mocy uchwały z d. 13 sierpnia 1915 r. Natomiast pobór $\frac{1}{6}$ części od teatrzyków i kinematografów odbywał się w dalszym ciągu przy stałym zresztą oporze właścicieli tych przedsiębiorstw. Kontrola wpływów była tak utrudniona, że wzywano pomocy członków Straży Obywatelskiej (która objęła pieczę nad miastem w d. 4 sierpnia r. 1915 po ustąpieniu policji rosyjskiej i pełniła swe obowiązki do d. 1 lutego r. 1916, gdy wprowadzono milicję miejską pod zwierzchnictwem naczelnika Franciszka księcia Radziwiłła).

Ponieważ sprawa poboru od widowisk na dawnych zasadach wciąż powodowała wiele narzekań, zarząd miejski polecił sekcji finansowej pod kierunkiem p. E. Zienkowskiego opracować nową ustawę podatkową. Pracę ukończono w styczniu r. 1916. Nową ustawę postanowiono wprowadzić w życie od dn. 15 sierpnia r. 1916.

Poniżej podajemy jej treść:

Ustawa o podatku miejskim od widowisk i zabaw publicznych.

zatwierdzona przez Cesarsko-Niemieckiego Prezydenta policji
w dniu 23 lutego 1916 roku za № 11b. 2391/16.

§ 1. Zarząd miasta stoł. Warszawy uprawniony jest do poboru podatku miejskiego od widowisk i zabaw publicznych.

§ 2. Podatek pobierany będzie od biletów wstępu na przedstawienia teatralne, koncerty i wszelkie inne widowiska i zabawy publiczne, nie wyłączając teatrów miejskich i przedstawień dobroczynnych.

§ 3. Stopa podatku wynosi:

a) od biletu wstępu do teatrów i na rozrywki wyższej wartości artystycznej—15% ceny biletu i

b) od biletu wstępu na wszelkie inne rozrywki — 25% ceny biletu.

UWAGA: Jeżeli, oprócz opłaty za przedstawienie, pobierane są jeszcze inne opłaty, np. za garderobę, za lornetki i t. p. to podlegają one opodatkowaniu, o ile wszyscy widzowie obowiązani są do tych opłat i o ile one przekraczają normy zwyczajowe.

§ 4. Wolne są od podatku: 1) bilety wstępu na poranki muzyczne i popołudniowe przedstawienia teatralne, niepołączone z in-

nemi atrakcjami (par. 3 lit. a) w cenie do 50 kop. i 2) miejsca bezpłatne (passe-partout). Liczba biletów bezpłatnych winna być zgóry zadeklarowaną i zatwierdzoną przez Zarząd Miejski, same zaś bilety przez Kontrolę Miejską będą ostemplowane.

§ 5. Pod kwalifikację widowisk i zabaw publicznych nie podpadają: 1) muzea, wystawy i odczyty, 2) przedstawienia sceniczne, koncerty i bale, urządzone przez stowarzyszenia, prawnie istniejące, dla członków tychże stowarzyszeń oraz osób zaproszonych, bez pobierania specjalnej opłaty za wejście i 3) popisy sportowe, regaty wioślarskie i ślizgawki pod gołem niebem.

§ 6. Restauracje i kawiarnie, w których opłata za wejście nie jest pobierana, a w których odbywają się widowiska sceniczne lub świetlne, obowiązane są uiszczać opłatę ryczałtową w wysokości od 5 do 75 rubli dziennie, w zależności od kategorii zakładu i liczby miejsc. Rozmiar podatku określa kwartalnie specjalna komisja miejska przy udziale delegata stowarzyszenia restauratorów.

UWAGA: Od przedsiębiorców, urządzających widowiska i zabawy wędrowne bez biletów wejścia, pobiera się opłata ryczałtowa w wysokości od 1 do 10 rubli dziennie.

§ 7. Za pobranie i wniesienie podatku do Kasy Miejskiej odpowiedzialne są solidarnie przedsiębiorstwa i osoby, urządzające widowiska i zabawy publiczne na podstawie uzyskanych koncesji i pozwoleń, jak również i właściciel lokalu.

Sprzedaż biletów wstępu dokonywana będzie pod kontrolą i według przepisów wykonawczych, które przez Zarząd Miasta wydane być mają.

Sprzedaż biletów, niezaopatrzonych stemplem Zarządu Miasta, jest niedozwolona.

§ 8. Przy złożeniu biletów do ostemplowania winna być zgóry uiszczona całkowita suma podatku, od tychże biletów przypadająca. Po odbytem zaś przedstawieniu, o ile okaże się z dokonanej kontroli i obrachunku z przedsiębiorcą, że niewszystkie bilety zostały sprzedane, odpowiednia część wpłaconej sumy podatku niezwłocznie będzie mu zwróconą, ewentualnie na poczet przyszłych należności zostanie zapisaną.

Od biletów stałych (abonamentowych) podatek uiszcza się z góry za cały czas ważności biletu.

§ 9. Sprzedaż biletów nieostemplowanych lub zużytych, dopuszczanie widzów bez pobierania podatku miejskiego, jako też inne wykroczenia przeciwko niniejszym przepisom, obliczone na wyrządzenie szkody interesom miasta, ściągają każdorazowo karę grzywnien do wysokości 10-krotnej opłaty, na rzecz miasta przypadającej. Wymierzone kary będą egzekwowane trybem administracyjnym. W razie powtarzania się przekroczeń, grozi kara zamknięcia przedsiębiorstwa.

§ 10. Ustawa niniejsza, w charakterze środka czasowego, zostaje wprowadzona w wykonanie niezwłocznie po zatwierdzeniu jej przez Władze. Na czas trwania tego podatku zawieszają się pobór jednej szóstej części, podatku 3 $\frac{1}{2}$ oraz marek 2-5- i 10-kopiejkowych.

§ 11. Zażalenia na nieprawidłowe stosowanie niniejszej ustawy podlegają zaskarżeniu do Władz Państwowych.

Prezydent miasta

Zdzisław Lubomirski.

Wprowadzenie powyższej ustawy w życie spowodowało istną burzę.

Zrzeszenia teatralne zwołały naradę i postanowiły odwołać się z interpelacją do Rady miejskiej, która świeżo rozpoczęła obrady w Warszawie. Interpelacja ta, mimo dość namiętnych i gorących rozpraw nie odniosła skutku: przekazano ją komisji finansowo-budżetowej w celu zastanowienia się nad nią przy rozważaniu budżetu miejskiego.

Wówczas kierownicy zrzeszeń wystąpili do rzeczoznawców, którzy powołani byli przez magistrat do komisji reorganizacyjnej zarządu Teatrów Miejskich, pp. Jana Lorentowicza, Stefana Krzywoszewskiego i Antoniego Gintowta z prośbą o obronę ich interesów. Wnioski w tej sprawie złożył prezydentowi p. Jan Lorentowicz.

W prasie rozpoczęły się bardzo ostre wystąpienia przeciwko podatkowi.

Od d. 15 sierpnia r. 1916 rozpoczął się pobór podatku. Przedsiębiorstwa rozrywkowe, głównie zaś kinematografy, obowiązane do płacenia 25 $\frac{1}{2}$ %, odpowiedziały „strajkiem“, pragnąc w ten sposób zmusić magistrat do wstrzymania lub cofnięcia podatku. Zrzeszenia teatralne znowu, chociaż zrazu zgodziły się w stosownych deklaracjach na regularne płacenie 15 $\frac{1}{2}$ % podatku, po pewnym czasie oświadczyły ponownie, że podatek uniemożliwia im dalsze prowadzenie teatrów, gdyż w większości przypadków, dochód dzienny nie pokrywa kosztów.

Mimo szerzącej się burzy, magistrat nie ujawnił wcale skłonności do cofnięcia przepisów, przede wszystkim z tych względów, że przejęcie teatrów miejskich przez magistrat pochłania znaczne sumy. (W budżecie na r. 1916 przewidziano: na pokrycie niedoboru zarządu teatrów miejskich 178.893 rb., zapomoga na utrzymanie opery 130.000 rb., spodziewane zaś dochody od widowisk i zabaw publicznych preliminowano na 150.000 rb.).

W istocie kasa miejska wydała na Teatry miejskie przez rok 1916 ogółem rb. 328,242, czyli sumę bardzo poważną. W stosunku

do przedsiębiorstw rozrywkowych (jak kinematografy, „variétés“ i t. p.) poborcy miejsy stosowali bezwzględny rygor podatkowy, spór natomiast z teatrami wszedł na drogę kompromisową. Mianowicie do rozważenia wniosków i propozycji zrzesseń teatralnych, które zasadniczo nie uchylały się od płacenia podatku, zwłaszcza zrzesseń artystów teatrów miejskich, korzystających bezpłatnie z gmachów, dekoracji i wszelkich istniejących urządzeń—magistrat powołał specjalną komisję, należy zaś, według nowej ustawy, podatek zapisywano tymczasem, jako dług na dobro kasy miejskiej.

Komisja ukończyła pracę swoją 29 sierpnia 1916 roku, ustalając następujące warunki dla zrzesseń teatralnych: Zrzesseń teatrów Rozmaitości, Letniego i Nowości winny płacić podatek 15%, z zachowaniem obowiązujących przepisów; z uwagi jednak na to, że w budżecie zarządu teatrów miejskich na rok 1916 wydatek na emerytury artystów wszystkich scen i całego personelu technicznego i administracyjnego wynosi 51,600 rb., w cenie zaś biletów teatralnych była przewidywana dopłata na rzecz funduszu emerytalnego i dochód z tego źródła przewidywany był w budżecie teatrów w sumie 36,000 rb., deficyt zaś 15,600 rb. stanowił część ogólną deficytu utrzymania teatrów, znajdującego pokrycie w budżecie miejskim, dalej z uwagi na to, że przez wprowadzenie 15% podatku od widowisk, pobieranie specjalnej opłaty na rzecz powyższego funduszu jest wyłączone —komisja uznała, że zapomogi tym artystom, którzy dotychczas otrzymywali je z funduszu zapomogowego, winny być pokryte z funduszków miejskich.

Ponieważ wypłaty te wynoszą miesięcznie 4,300 rubli, czyli za czas od 15-go sierpnia r. z. do końca roku wynosiły 19,350 rb., przeto o taką sumę powiększono kredyt na utrzymanie teatrów w budżecie miejskim dodatkowym na r. 1916.

Co się tyczy teatrów Polskiego i Małego, to uznano, iż zrzesseń te muszą również płacić 15% podatku. Z uwagi jednak na wyjątkowe warunki, w jakich zrzesseń te pracują, i z uwagi na dowiedziony krytyczny stan interesów tych scen, magistrat przyznał specjalne zapomogi do d. 1 stycznia 1917 r.: teatrowi Polskiemu po 1,300 rb. miesięcznie (razem 5,000 rb.) i teatrowi Małemu po 450 rb. mies. (razem 1,800 rb.), z warunkiem dawania raz na tydzień przedstawień popularnych po cenach najniższych, oraz odpowiedniego doboru repertuaru.

Na tak ustalonych warunkach ze zrzesseńmi teatralnymi kasa miejska mogła przewidywać wpływów z podatków do Nowego Roku w sumie około 50,000 rb. Niestety, przewidywania zawiodły. Pomimo nalegań i pewnych rygorów ze strony kasy miejskiej, okazały się za pierwszy 5-miesięczny okres olbrzymie niedobory podatkowe, obciążające poszczególne zrzesseń. Taki stan rzeczy wytworzył znowu dość kłopotliwą sytuację, z której magistrat postanowił wyjść jaknajrychlej, przekazując ponownie specjalnej komisji roz-

ważeniu zawilej sprawy i zalecając opracowanie projektu, mającego ostatecznie uregulować sprawę podatku od widowisk teatralnych. Do komisji tej weszli pp.: Jan Lorentowicz, dyrektor warszawskiej szkoły dramatycznej, Antoni Pułjanowski, członek wydziału kultury i Edw. Zienkowski, członek magistratu i skarbnik miejski.

Nowa ustawa podatkowa.

Po naradach magistrat postanowił ustawę podatkową zmienić. Wydział finansowy opracował nową ustawę, którą magistrat zatwierdził d. 6 lutego 1917 r. Rada miejska na posiedzeniu d. 22 lutego r. 1917 wprowadziła w ustawie powyższej pewne zmiany (przede wszystkim nie zgodziła się na obniżenie podatku od teatrzyków i kinematografów z 25 do 18%). W formie zatwierdzonej przez Radę miejską ustawa przedstawia się, jak następuje:

O każdym widowisku lub zabawie publicznej należy zawiadomić biuro poboru podatku nie później, niż na 48 godzin przed terminem widowiska lub zabawy, do czego obowiązany jest zarówno przedsiębiorca jak i właściciel lokalu. Podatek ściągany będzie 1) przez doliczenie kwoty podatku do pobieranej od każdego widza opłaty za wejście na każde widowisko lub zabawę. 2) w wypadkach wymienionych w paragrafie 8—10 ustawy, pod postacią opłaty ryczałtowej (dotyczy to restauracji, cukierni i kawiarni).

Podatek wynosi: 1) 10% od pobieranej od każdego widza opłaty za wejście do teatrów, na koncerty i na widowiska wyższej wartości artystycznej, 2) 25% od pobieranej od każdego widza opłaty za wejście do teatrów „varieté“, kinematografów i na wszelkie inne zabawy i widowiska publiczne. O zakwalifikowaniu do rzędu widowisk wyższej wartości artystycznej decyduje magistrat. Pod opłatą za wejście należy rozumieć ogólną wysokość pobranej od widza opłaty, z wyjątkiem jedynie podatku.

Minimum podatku wynosi: 4 gr. od biletu. Ułamki kwoty podatkowej nie będą liczone lub zaokrąglane będą do jedności, stosownie do zatwierdzonej przez magistrat tabeli.

Magistrat ma prawo zażądać, aby bilety wejścia na widowiska i zabawy publiczne drukowane były przez magistrat i sprzedawane przedsiębiorcom po cenie kosztu, z doliczeniem 10% na wydatki administracyjne.

Wolne są od podatku: przedstawienia sceniczne i koncerty oraz zabawy i popisy sportowe, urządzane przez stowarzyszenia i kluby prawnie istniejące dla członków tychże stowarzyszeń i klubów, jak również dla osób zaproszonych, lecz bez pobierania specjalnej opłaty za wejście; ślizgawki pod gołem niebem; odczyty, muzea i wystawy, nie posiadające charakteru przedsiębiorstwa handlowego; bilety wstępu na poranki muzyczne i popołudniowe przed-

stawienia teatralne, niepołączone z innymi atrakcjami, jeżeli maksymalna opłata za wejście nie przewyższa 1 marki p.; miejsca bezpłatne („passe-partout“). Liczba biletów bezpłatnych winna być z góry zadeklarowana i zatwierdzona przez magistrat, same zaś bilety winny być przez kontrolę ostemplowane. Należący do składu przedsiębiorstwa artyści i funkcjonariusze winni przy wejściu na widownię okazać legitymację, zaopatrzoną w stempel kontroli miejskiej.

Restauracje, cukiernie, kawiarnie itp. zakłady, w których odbywają się widowiska sceniczne lub świetlne, lub produkcje muzyczne, opłacają ryczałtowy podatek dzienny w wysokości do 150 mk. p., który obowiązuje bez względu na to, czy jest lub nie jest pobierana opłata za wejście. Restauracje, cukiernie, kawiarnie itp. zakłady z muzyką mechaniczną (automaty muzyczne), przedsiębiorcy, utrzymujący strzelnice, karuzele, huśtawki itp. atrakcje zabaw ludowych, opłacają ryczałtowy podatek dzienny w wysokości do 20 mk. p., który obowiązuje bez względu na to, czy jest lub nie jest pobierana opłata za wejście.

Za pobranie i wniesienie podatku do kasy miejskiej odpowiedzialne są przedsiębiorstwa i osoby, zarządzające widowiska i zabawy publiczne na podstawie uzyskanych koncesji i pozwoleń.

Sprzedaż biletów wejścia dokonywana będzie pod kontrolą i według przepisów wykonawczych, przez magistrat zatwierdzonych. Sprzedaż biletów, niewydrukowanych przez magistrat albo przez niego nieostemplowanych, jest niedozwolona. W razie ujawnienia takiej sprzedaży, zamierzone przedstawienie będzie za pośrednictwem milicji miejskiej udaremnione, a winny pociągnięty będzie do odpowiedzialności sądowej.

Przy odbiorze biletów ostemplowanych, winna być z góry uiszczona całkowita suma podatku, od tychże biletów przypadająca, lub złożona być winna kaucja. W razie złożenia kaucji, podatek należy opłacić nazajutrz po przedstawieniu. Sumy podatku, wpłacone ponad normę, będą zwracane lub zaliczane na poczet przyszłych należności.

Od biletów stałych (abonamentowych) podatek uiszcza się z góry za cały czas ważności biletów. Opłata ryczałtowa uiszcza się z góry za cały czas umówiony.

Sprzedaż biletów nieostemplowanych lub zużytych, dopuszczenie widzów bez pobrania podatku miejskiego, jakoteż inne wykroczenia przeciwko niniejszym przepisom, obliczone na wyrządzenie szkody interesom miasta, ściągają każdorazowo karę grzywnien do wysokości 10-krotnej sumy straty, miastu wyrządzonej. Jeżeli jednak z tych czy innych powodów nie da się ustalić wysokość straty, miastu wyrządzonej, to magistrat wymierzy karę grzywnien stosownie do okoliczności sprawy, w zakresie do 1,000 mk. p. za każdy dzień trwania wykroczeń. Kary egzekwowane będą trybem administracyjnym. W razie powtarzania się przekroczeń, magistrat ma

prawo wydelegować na koszt przedsiębiorstwa swoich kasjerów i bieterów, a nawet zawiesić przedstawienia do czasu uregulowania wszystkich zaległości podatkowych.

Tak przedstawia się faktyczny przebieg sprawy ustawy o podatku od widowisk.

Rzecz ta wymaga jednak bliższego oświetlenia.

Teatry uważają podatek nałożony za ciężar nie do zniesienia i—niesłuszny. Rzeczoznawcy słusznie twierdzą, że teatry na całym świecie otrzymują subwencje od rządów, dworów, miast lub wreszcie protektorów, nigdzie zaś nie płacą podatków. Niewątpliwie teatry polskie w Warszawie, jako instytucje szerzące kulturę, mają prawo domagać się, aby nie stosowano do nich ciężarów podatkowych. Kierownicy zrzeszeń teatralnych po 5 miesiącach od wprowadzenia pierwotnej ustawy na podstawie wyciągów z ksiąg kasosowych udowodnili, że podatku płacić nie mogą.

Teatr Rozmaitości przy wpływie rb. 106,235 i wydatkach rb. 102,714 wykazał dochodu rb. 3,524. Natomiast wpłacił podatku zamiast 15,935 rb.—tylko 1,571. Dług zatem wyniósł rb. 14,362.

Teatr Polski przy wpływie 90,320 rb. miał wydatków prawie tyleż, bo 90,215 rb. Z sumy wpływów zapłacono podatku 10,356 rb. (wliczając 5,000 rb. subwencji od miasta) zaległ zatem rb. 3,122.

Teatr Nowości (operetka) miał wpływów 71,320 rb., wydatków zaś rb. 69,759, dochodu zatem rb. 1,560. Podatku zamiast 10,698 rb. wpłacił 1,010 rb. czyli dług podatkowy wynosił 9,687 rb.

Teatr Letni (farsa) w ogrodzie Saskim przy wpływach 48,514 rb. i wydatkach rb. 47,202 zapłacił podatku zamiast 7,277 rb.—zaledwie 685 rb., czyli zaległ rb. 6,591.

Naogół zatem stan finansowy teatrów jest nieszczególny i trudno się dziwić, że kierownictwo zrzeszeń energicznie broniło się od opłat podatkowych. W oddzielnych referatach, podanych dalej ze wszystkich teatrów, redakcja wydawnictwa pozostawiła autorom najzupełniejszą swobodę w wygłoszeniu opinii o stanie teatru i stosunku do ciężarów podatkowych. Słuszność nakazuje przytoczyć argumenty władz miejskich, które z całą stanowczością domagają się pobierania podatku od widowisk. Otóż:

Na czele zarządu miasta stoją obywatele z wyborów, niewątpliwie usposobieni jaknajbardziej do interesów ludności wszelkich kategorii i oczywiście do teatrów.

Pobór podatku od widowisk nie jest kontynuowaniem, jak to zarzucano, dawnej polityki władz rosyjskich do instytucji polskich. Zarzut taki jedynie w ferworze polemicznym mógł być postawiony.

Finanse miasta w r. 1916 i 1917 były w stanie anormalnym. Ratowano położenie pożyczkami. Miasto wydało w r. 1916 z górą 50 milionów rb., aby podoląć zwiększonym potrzebom szczególnie w kierunku ratowania ludności ubogiej. W takim stanie rzeczy mu-

siano stosować wzmożony system podatkowy; w tym kierunku uznano słusznie, że miasto ma prawo pobierania podatku od widowisk, jako rozrywek.

W imieniu magistratu oświetlił stanowisko władz miejskich zastępca prezydenta inż. Piotr Drzewiecki na posiedzeniu rady miejskiej w sposób mniej więcej następujący:

— Sprawa podatku — mówił wówczas inż. P. Drzewiecki — jest przesądzona, gdyż ustawa jest przyjęta przez magistrat i zatwierdzona przez władze okupacyjne. W takim stanie rzeczy trudno jest odwoływać podatek. Zarząd miasta, w trosce o zabezpieczenie sobie funduszy, musi szukać źródeł opodatkowania, przy wyborze zaś mieć na uwadze, aby podatek nie dotyczył artykułów pierwszej potrzeby. Podatek 15% — mówi obrońca interesów miasta — nie jest właściwie odmienny od dawniej obowiązującego, wiadomo bowiem że na rzecz teatrów narodowych, później teatrów rządowych, a ostatnio miejskich, podatek od widowisk istniał i wynosił ogółem około 25%. Nowy podatek zmienił to w ten sposób, że uczynił obowiązującym płacenie podatku nie tylko przez teatry, które były poza teatrem Wielkim i teatrami, prowadzonymi przez miasto, lecz nakłada obowiązek ten na wszystkich, a zatem i na teatry, które są przez miasto prowadzone. Magistrat nie uważa tego za podatek od teatrów, lecz tylko, jako podatek od rozrywek; następnie podatek ten jest zmniejszony, zamiast bowiem 25%, ustalono: dla przedstawień kulturalnych 10%, dla różnych zaś przedsiębiorstw, jak kinematografy i t. p., pozostawiono podatek w poprzedniej normie. Że są narzekania na podatek nie w tem dziwnego, bo ci, którzy płacą, pragną płacić jaknajmniej, jednak protest tych, którzy mają płacić, nie wystarcza, aby sprawa uleżała zmianie. Że ktoś za bilet w teatrze zamiast 1 rb. zapłaci 15 kop., w tem tragizmu niema. Przyznanie subdyjów niektórym teatrom jest inną sprawą. Miasto może subwencjonować pewne instytucje pożytku publicznego, ale podatek musi być najpierw opłacony, bo na podatkach opiera się budżet miejski, bo z podatku można dopiero coś zrobić“.

Godzi się tu przypomnieć, iż teatry poważniejsze — prócz ulg przyznanych w r. 1916 w postaci subwencji, posiadają bardzo poważną pomoc w bezpłatnych pomieszczeniach i w prawie korzystania z majątku ruchomego teatrów.

Zasadniczo — teatry mają prawo domagać się nie pociągania ich do opłaty podatku. Zasada powyższa może być jednak stosowana i broniona w czasach normalnych. Krytyczny okres, związany z następstwami wojny, zmusza — do środków nadzwyczajnych. Ztąd też żądanie miasta, aby pociągnąć teatry do opłat podatkowych jest najzupełniej zrozumiała i słuszne. Tem więcej, iż stanowisko to pozwala energiczniej stosować rygor podatkowy do tych miejsc rozrywek, w których sztuka jest tylko pozorem do zwabiania publiczności.

Występuje tu wreszcie jeszcze jeden argument:

Prawo—jest prawem. Obywatele, którzy mają pełną świadomość praw naszych do własnego samodzielnego bytu powinni rozumieć doniosłość zasady, iż prawa winny być szanowane. Lekceważenie tej zasady byłoby precedensem smutnym i niebezpiecznym. Każdy podatek jest ciężarem, ale ciężarem koniecznym. Podatki miejskie tem chętniej winny być płacone, iż możliwie regularne ich wnoszenie ułatwia ciężką pracę władz miejskich i możność przetrwania czasów krytycznych. Im więcej obywatele zechcą dopomagać organom władz miejskich w pracy dla dobra miasta—tem łatwiej będzie przetrwać i wytrwać. Od tej wspólnej pracy obywatelskiej nie mogą się uchylać obywatele-aktorzy.

Minie okres przejściowy i nastanie czas wyczerpanej pracy pokojowej. Wówczas i interesy miasta powrócą do równowagi. Dziś już rozlegają się głosy, iż dla stolicy naszej rychło nastanie epoka świetnego rozkwitu, a wtedy—nawet znaczna subwencja dla przybytków sztuki będzie obowiązkiem władz miejskich. Należy jednak, aby dziś o obowiązkach swych względem miasta pamiętali obywatele bez różnicy zawodu i stanu.

J. Cz.

* * *

W pewnym związku ze sprawą podatku od widowisk, jako koniecznego poboru na rzecz miejskiej dla zasilenia bardzo ograniczonych funduszy, pozostaje okólnik, ogłoszający od d. 1 czerwca r. 1917 wymówienie miejsc wszystkim pracownikom Zarządu Teatrów miejskich i opery.

Okólnik ten brzmi:

Magistrat miasta stołecznego Warszawy.

OKÓLNIK 27 lutego 1917 r. № 32a.

Do pracowników zarządu teatrów miejskich i opery.

Obejmując w dn. 5 sierpnia 1915 r. zarząd teatrów miejskich, ówczesny Zarząd m. stoł. Warszawy; miał jedynie na względzie zapewnienie pracownikom chociażby najskromniejszego utrzymania.

Pomimo nader ciężkiego położenia finansowego kasy miejskiej, Magistrat nie stosował dotychczas i nie zamierzał stosować ograniczeń budżetu do zarządu teatrów miejskich, wchodząc w ciężkie położenie ich pracowników. Pracownicy ci jednak nie zrozumieli położenia i kilkakrotnie występowali z żądaniem podniesienia ich płacy, grożąc strajkiem.

Ostatnie wystąpienie robotników opery i administracji teatrów przekonało magistrat, że stosowane wciąż nowe żądania nie dadzą możliwości utrzymania budżetu

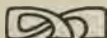
w granicach dotychczasowych (około 400 tysięcy rubli rocznie), już obecnie nazbyt obciążających miasto.

W dniu 23 b. m. Magistrat, wobec ciągłego pogarszania się stanu finansowego miasta, był zniewolony do wprowadzenia znacznego ograniczenia funduszków przeznaczonych na utrzymanie tanich kuchni, t. j. na pomoc dla ludności najbiedniejszej. W tym samym dniu Magistrat rozpatrywał żądania robotników teatralnych, doszedł do przekonania, że kasa miejska nie jest w stanie im przez czas dłuższy zadość uczynić i postanowił wyświadczyć miejsca wszystkim pracownikom zarządu teatrów miejskich i opery.

W myśl tej uchwały wymawiam niniejszem miejsca wszystkim pracownikom Zarządu teatrów i opery od 1 czerwca r. b.

Prezydent miasta

Zdzisław Lubomirski.



Aforyzmy starego aktora.

Kobieta jest jak szminka: niedobra, kiedy się maże.

Czytanie pochlebnej recenzji o sobie sprawia nam wielką przyjemność, ale czytanie recenzji niepochlebnej o kimś innym sprawia nam bez porównania większą.

Stara aktorka jest jak wytarty pieniądz, który niewiadomo przez ile rąk przeszedł, bo niema nad nim daty.



GMACHY TEATRALNE w WARSZAWIE.

Z szeregu gmachów i sal teatralnych, istniejących w Warszawie jeszcze w w. XVIII (jak teatr, wzniesiony przez Władysława IV-go w północno-wschodniej części kompleksu zabudowań zamkowych) lub też w ciągu tegoż stulecia stawianych („Teatr Saski“, który stał na miejscu późniejszej ujeżdżalni, przebudowanej następnie na Giełdę przy ul. Królewskiej, sala teatralna w Zamku, przerobiona na kaplicę; teatr w konwencie Pijarów przy ul. Miodowej; „Radziwiłłowski“ w późniejszym Pałacu Namiestnikowskim przy Krakowskim Przedmieściu; szereg sal, przystosowywanych na użytek przeważnie trup zagranicznych, np. w pałacach: mniszechowskim, prymasowskim, brühlowskim, saskim, radziwiłłowskim następnie Pałacu przy ul. Miodowej i t. d.) — do naszych czasów przetrwały dwa tylko, na obszarze Łazienek położone. Gmach tak zwanego potocznie Teatru „Narodowego“ na placu Krasiańskich (nazwa współcześnie stosowana jedynie dla odróżnienia od widowisk obcych; za czasów Królestwa Kongresowego od stałego teatru francuskiego) — po przeniesieniu przedstawień do nowego budynku istniał wprawdzie jeszcze przez pół wieku (zaczęto go rozbierać w pierwszych dniach sierpnia 1884), za pamięci jednak żyjących pokoleń nie służył już, lecz zgoła innym służył celom. Tak więc z dawnych budowli teatralnych posiada Warszawa dziś jedynie dwa wspomniane teatry w Łazienkach: Teatr „w Pomarańczarni“ i t. zw. „Teatr na Wyspie“.

Obydwa wzniesione zostały w ostatnich już latach panowania Stanisława Augusta, niemal jednocześnie: w r. 1788 kończono salę w Pomarańczarni; w tymże roku w amfiteatrze pod otwartym niebem, nazywanym we współczesnych relacjach „nowym teatrem“, odbyło się przedstawienie w dniu uroczystości odsłonięcia pomnika Jana Sobieskiego. Jeszcze jednak w r. 1793 prowadzono pewne roboty przy amfiteatrze i wówczas ustawiono wykonane przez Righi'ego popiersia autorów dramatycznych.

Kto był budowniczym dwóch teatrów ostatniego króla — nie jest wiadomo. Teatr w Pomarańczarni stawiał prawdopodobnie Kamsetzer, który w listach swych informował Bacciarengo o postępie robót. Znani nam natomiast są współtwórcy. Plafon mianowicie malował Piersch, dekoracyjne malowidła nad łóżami, wyobrażające osoby w strojach polskich i francuskich — Antoni Smuglewicz, starszy brat Franciszka, pozostałe ozdoby — Jasiński, również jak i poprzedni malarz dekoracyi dla ówczesnych teatrów; figury między pilastrami, trzymające kandelabry, są dziełem Le Bruna i Monaldiego; roboty ciesielskie (a więc urządzenie sceny i wszystkie buazerye w sali) wykonał Stubenrauch. Zarówno teatr zimowy, jak i teatr na wyspie kilkakrotnie były restaurowane (przewszystkiem w latach 1839 — 40 i 1870), roboty te jednak szczęśliwie ograniczyły się do czynności konserwatorskich, nie zmieniając zasadniczego charakteru ani amfiteatru, ani teatru w Pomarańczarni, który, poza nową dekoracją tapicerską, zachował wygląd mniej — więcej, jaki posiadał w wieku XVIII. Używana do dziś dnia kurtyna pędzla Sacchettiiego pochodzi z r. 1840 i przedstawia w perspektywie widok Łuku Sztabu generalnego w Petersburgu.

W nierównie lepszem jesteśmy położeniu, gdy chodzi o historję gmachu Teatru Wielkiego, pierwszego po tamtych wzniesionego sztuce już w wieku następnym. Materiałów tu więcej, częściej też (aczkolwiek nie zawsze w zgodzie z prawdą) o teatrze tym pisano. Poprzestańmy więc tylko na przypomnieniu najważniejszych szczegółów.

Teatr Wielki stoi, jak wiadomo, na miejscu dawnego Marywilu, gmachu, wzniesionego dla przyjezdnych kupców przez królową Maryę Kazimię, zakupionego następnie i подарowanego pp. Kanoniczkom przez Józefę Antoninę Zamoyską, a mieszczącego się na przestrzeni, zajmowanej niegdyś przez składy soli. W r. 1819 Marywil drogą kupna przeszedł na własność Magistratu, w sześć lat potem przystąpiono do budowy Teatru. Roboty rozpoczęto d. 1 września 1825, 19 listopada zaś tegoż roku odbyło się uroczyste położenie kamienia węgielnego. We wmurowanej w fundamenty skrzyni umieszczono wraz z współczesnemi monetami, numerami czasopism, tego dnia wydanymi, dziełami Bogusławskiego i odpowiednim dokumentem, blachę cynkową z następującym napisem:

Za panowania
Najjaśniejszego
Alexandra I
Cesarza Wszech Rossyi, Króla Polskiego
Namiestnik Królewski
Józef Xsiążę Zajączek
wobec Ministrów
Prezesa Dyrekeji Teatrów
i Członków Tejże Dyrekeji
dnia 19 Listopada 1825 roku
założył kamień węgielny
na budowę Teatru Narodowego w Stolicy
kosztem tejże stawianego
podług Planów Antoniego Corazzi.

Zaznaczyć tu należy, że w planach tych Corazzi był do pewnego stopnia skrepowany. Oto elewację nowego Teatru wypadło dostosować do istniejącego już od r. 1819 gmachu miejskiego, wzniesionego z przeznaczeniem na sklepy na części dawnego „Pociejowa”. Gmach ten — dzisiejsze skrzydło od ul. Nowosenatorskiej, mieszczące od r. 1890 biura Zarządu Teatru — stał się prototypem dla skrzydła od ul. Wierzbowej i wpłynął po części na znaczne wysunięcie głównej fasady budowli. Nie we wszystkich zresztą szczegółach projekt Corazziego został wykonany: prowadzący budowę architekt Ludwik Kozubowski poczynił w nim zmiany i pierwotny plan, na szerszą skalę zakrojony, zredukował. Również i pod względem ostatecznej dekoracji nie wszystkie zamierzenia urzeczywistniono. Od początku jednak fronton zdobiły obie główne płaskorzeźby i dzisiaj widoczne: szczytowa, przedstawiająca Anakreonta, otoczonego muzami (dzieło Tomasza Acciardiiego) oraz biegnąca nad podjazdem, a wyobrażająca powrót Edypa i ludu z igrzysk olimpijskich (roboty Pawła Malińskiego). Malowidła w sali widzów wykonali Paweł Benedetti i Sałacki (parapet łóż I-go p. zdobiły portrety Kochanowskiego, Bogusławskiego, Racine'a, Shakespeare'a, Moliere'a i Mozarta); płaskorzeźby wewnątrz gmachu były dziełem Malińskiego, Hegla i Acciardiiego; roboty stolarskie prowadził Jaroszyński.

Otwarcie Teatru Wielkiego nastąpiło 24 lutego 1833 r. Dano w tym dniu „Cyrulika Sewilskiego“ z Dobrskim jako Almavivą, Aszpergerową — Rozyną i Polkowskim — Figarem.

Do czasu przebudowy w r. 1890 Teatr Wielki licznym ulegał przeróbkom. Do znaczniejszych zaliczyć trzeba dokonane w r. 1870, kiedy między innymi skasowano dawny podjazd, biegnący poprzednio na przetrzał przez całą szerokość w tem miejscu, gdzie obecnie mieszczą się schody po obu stronach vestibulu, dotykającego bezpośrednio do przedsionka z kasami. Wówczas również wzniesiono od frontu inny, ohydny podjazd z żelaza, który przetrwał do r. 1890.

Oświetlenie gazowe zamiast poprzedniego olejnego zaprowadzono w r. 1865.

Przedtem jeszcze, w r. 1841, do kompleksu gmachów teatralnych włączono zabudowania po komorze konsumpcyjno-składowej, zwane następnie potocznie „po komorze ceł”. Wznosiły się one na miejscu dzisiejszego domu dochodowego Teatrów i za pamięci żyjących dopiero zniknęły z powierzchni ziemi. Umieszczono w nich m. in. biura Dyrekcji teatralnej i Bibliotekę.

Przebudowa, rozpoczęta w r. 1890 i trwająca półtora roku, niewiele zmieniając w wyglądzie zewnętrznym Teatru Wielkiego, przeobraziła „do niepoznania” jego wnętrze. Przewodził ją twórca planu, Bronisław Żochowski, pod kierunkiem specjalnego Komitetu. Koszty wyniosły 712.000 r., więcej zatem, niż koszt budowy pierwotnej, który pochłonął 636.822 rb. Inauguracyjne przedstawienie odbyło się w d. 12 września 1891 r. (Prolog Gawalewicza, „Pan Benet”, akt IV „Mefistofelesa” i „Taniec wioślarski”).

Z całokształtem gmachów na Placu po Marywilu zespolony, ale żyjący życiem odrębnem i odmienne przechodzący koleje, jest Teatr Rozmaitości.

Otwarcie nowej sceny (11 września 1829 r.) miało miejsce, jak wiadomo, w sali Tow. Dobroczynności na Krakowskim Przedmieściu. W kilka już jednak miesięcy po inauguracji Teatru Wielkiego postanowiono ubikacje pierwszego piętra w nowem skrzydle, przeznaczone na maskarady, użytkować na widownię i salę dla widzów i istotnie urządzono je w środkowej (dwupiętrowej) sali reductowej. „Nowy Teatr Rozmaitości” (taką otrzymał nazwę dla odróżnienia od sali na Krakowskim Przedmieściu, gdzie grano jeszcze przez parę miesięcy, do d. 22 grudnia) otwarto w d. 13 września 1833 r.

Nazbyt jednak ciasno i niewygodnie tu było, to też 30 listopada 1835 r. przedstawienia zawieszono i rozpoczęto budowę nowego gmachu, a właściwie przebudowę garderób i innych pomieszczeń, istniejących dotąd od tyłu wzdłuż całego skrzydła. Roboty pod kierunkiem architekta Kozubowskiego trwały półtora roku, i w d. 13 lutego 1836 r. nastąpiło otwarcie Teatru, który z pewnemi tylko zmianami przetrwał do 1883 r. W tym ostatnim Teatr Rozmaitości d. 11 czerwca o g. 9 wiecz. spłonął; zanim (pod kierunkiem budowniczego Władysława Rittendorfa) umożliwiono dalsze dawanie przedstawień, odbywały się one przez siedem miesięcy ponownie w salach Redutowych.

Ostatnia, w ostatnich już latach przebudowa Teatru Rozmaitości zaprowadziła zasadnicze zmiany, które wewnątrz nadały obecny jego wygląd, nazewnątrz zaś zaznaczyły się przede wszystkim wydzwignięciem bryły gmachu ponad dach skrzydła Teatru Wielkiego, szpecąc w ten sposób jego linię od strony Placu.

Z gmachów teatralnych warszawskich, do dziś istniejących, a liczących już szereg lat służby sztuce dramatycznej, dziwnego losu doznał „Teatr Letni“ w Ogrodzie Saskim. Wzniesiony według planów Aleksandra Zabierzowskiego w r. 1870, miał służyć chwilowo w czasie przebudowy Teatru Wielkiego, skąd przedstawienia przeniesiono do nowego budynku w d. 14 lipca wspomnianego roku. Jak wiele rzeczy prowizorycznych, tak i Teatr ten przetrwał nad zamiar jego twórców, goszcząc w ciągu blisko pięćdziesięciu już lat na zmianę operę, dramat i komedię, a obecnie farsę. Przed dwudziestu pięciu laty na deskach tej sceny po raz ostatni grała w Warszawie Modrzejewska.

*
*
*

Po zamknięciu Teatru Małego (w przerobionym z bóżnicy gmachu przy ul. Daniłowiczowskiej) „trzecia scena“ przez czas pewien gościła w Teatrze Letnim, wkrótce jednak pozyskała własną siedzibę w wystawionym pod koniec ubiegłego wieku przez inż. Feliksa Stępińskiego budynku teatralnym przy ul. Długiej, na miejscu dawnego „Eldorada“. Gmach

otrzymał nazwę Teatru Nowości i od d. 5 stycznia 1901 r. został wydzierżawiony przez Zarząd Teatrów Rządowych. Teżoż samego dnia odbyło się pierwsze przedstawienie („Jei-mość burmistrzem“ czyli „Gwałtu, co się dzieje!“ Fredry i akt 2-gi „Zemsty Nietoperza“).

Plany Teatru Nowości wykonane zostały w biurze technicznem właściciela posesyi, inż. Stępińskiego.

O teatrze Polskim, jednym z dwóch najnowszych gmachów teatralnych w Warszawie, szczegółową informację znajduję Czytelnicy w artykule, scenie tej poświęconym.

Drugi z tych teatrów, Nowoczesny, jest dziełem tegoż samego architekta, Czesława Przybylskiego. Jak w „Polskim“ również i w Teatrze Nowoczesnym zastosowane są wszystkie najlepsze wynalazki i udoskonalenia w dziedzinie techniki teatralnej. Między innymi posiada „Nowoczesny“ jedyny w Warszawie „stały horyzont“, pozwalający na subtelne uzyskanie efektów świetlnych i perspektywy.

Otwarcie Teatru Nowoczesnego odbyło się w d. 15 września 1913 r. *).

M. Rulikowski.



*) Gmach teatru Nowoczesnego wniosło swoim kosztem Tow. Akcyjne, będące dotychczas właścicielem budynku, na placu stanowiącym własność p. Konstantego Radkiewicza. Właściciele gmachu zobowiązali się płacić za dzierżawę placu bardzo wygórowaną sumę 12,000 rb. rocznie, przyczem w umowie pomieszczono monstrualny iście warunek, którego mocą „w razie uchybienia choćby jednej raty komornego, umowa dzierżawy placu ulega rozwiązaniu, cały zaś gmach (który kosztował znacznie więcej, niż wynosi wartość placu)... przechodzi na własność pomysłowego właściciela placu“. Punkt powyższy był powodem głośnego procesu sądowego, rozstrzygniętego na mocy wyroku z d. 1 lutego r. 1917 przez sąd okręgowy na korzyść właścicieli gmachu (P. R.).

BOLESŁAW GORCZYŃSKI



Bolesław Gorczyński.

był przez 14 miesięcy, od lipca 1915 roku do listopada roku 1916-go, kierownikiem literackim teatru Polskiego. Za jego kierownictwa wystawiono w tym teatrze cały szereg arcydzieł literatury polskiej, między innymi „Księdza Marka“ Słowackiego, tegoż poety „Kordyana“, Wyspiańskiego „Warszawiankę“ i „Wyzwolenie“ oraz Mickiewicza „Dziadów Część III“.

Poniżej podajemy zapatrywania p. B. Gorczyńskiego na teatr nasz podczas wojny obecnej.

WOJNA A TEATRY.

Pokrótki bilans zysków i strat.

Nie ulega wątpliwości, że wojna nie dała się teatrom naszym we znaki w takim stopniu, co innym instytucjom kulturalnym i społecznym. Mimo bardzo ciężkie warunki, w jakich życie nasze od chwili wybuchu wojny płynęło i wciąż płynie, teatry w Warszawie egzystowały niemal bez przerwy, i egzystują nadal, jeżeli nie lepiej, to napewno nie gorzej, niż w czasach pokoju. A to nie wszystkie instytucje społeczne podczas wojny, za wyjątkiem może dobroczynnych, powiedzieć o sobie mogą...

Więcej nawet. Choć to zakrawać może na ironję, niemniej stwierdzić się daje, że 31-miesięczny okres wojny, jaki dotąd przeżyliśmy, przyniósł teatrom naszym pewne, niekiedy nawet niemałe korzyści.

Przedewszystkiem więc—i to jest zdobyczą dla nas najważniejszą—wojna otworzyła nam oczy na doniosłość i znaczenie teatru w naszym życiu społecznym i obyczajowym. Tego faktu dotychczas nie uznawaliśmy, lub przechodziliśmy koło niego, zapoznawając. Potrzeba było wielkiego kataklizmu

dziejowego, byśmy się przekonali dowodnie, w jakim stopniu kulturalne *circenses* stały się dla szerokich mas społeczeństwa naszego, obok powszedniego chleba codziennego, równie codzienną potrzebą życiową. Patrzyliśmy na to wszyscy, jak w najtrudniejszych chwilach okresu wojennego, znajdowała się zawsze—pod gradem pocisków nierządki — większa lub mniejsza garść ludzi, spieszących do bram teatrów naszych po chwilę zapomnienia, bądź wiązanek wzruszeń estetycznych. Pamiętamy również, jak w czas jakiś później po dokonanych wielkim przełomie historycznym, ani rosnąca z dnia na dzień drożyzna, ani skurczenie się źródeł zarobkowych, nie wpłynęły zgola druzgocąco na stan i byt naszych teatrów. Stało się nawet przeciwnie: teatry miały chwilę, dość długą nawet, świetności dawno niepamiętnej (repertuar patryjotyczny)! Prawda, że po niejakiem czasie świetność ta przybladła, ba, była nawet chwila załamania dość krytycznego (początek lata 1916), — przecież teatry przebrnęły naogół dość szczęśliwie wszystkie te oscylacje fortuny, wypłynęły na jakie takie wody pomyślności, i dziś płyną naprzód po niespokojnych wciąż jeszcze falach naszego życia, nie bez troski zapewne, ale i zgola niebeznadziejnie. Z dumą na tem miejscu zapisać możemy, iż daleko po za nami są już te czasy, kiedy teatr w społeczeństwie naszym uważany był za mniej lub więcej godziwą rozrywkę, ale tylko — rozrywkę. Dziś, po dwóch i pół z górą latach najokrutniejszej w dziejach świata wojny — wojny, tej urzędowej „nieprzyjaciółki muz“ — pewnem jest niezbiecie, że teatr w Polsce jest jednym z atrybutów nieodzownych, z których składa się całokształt naszego narodowego życia zbiorowego. Ani bowiem chwilowe, przemijające porządnienia dziejowe, ani zasadniczy, powszechny upadek pomyślności zbiorowej, nie zdołały poważnie zachwiać istnienia naszych teatrów. Nie subwencjonowane, ani otaczane poparciem, bądź komunalnem, bądź dobrej woli jednostek poszczególnych, pozostawione własnym swoim losom, ba, okładane nawet dotkliwymi, wręcz nadmiernymi podatkami, — teatry nasze przez cały dotychczasowy okres wojenny zdołały się utrzymać na powierzchni, wywalczyły o własnych siłach byt jaki taki setkom rodzin, nie pozwoliły ani na chwilę zamilknąć pięknu, słowem, dowiodły jaknajchlubniej żywotności teatru, jego potrzeby w naszym życiu zbiorowem, jego wręcz — niezbędności. Po tem twardem, trzydziestu miesięcznem zgórą doświadczeniu ogniewem, teatr przestał być dla nas zwienną, ciepłarnianą legendą o pięknie w naszym życiu zbiorowem, lecz stał się piękną, mocną rzeczywistością naszego życia, głęboko wkopaną w jego fundamenty podstawowe. Tak, jak jest nią w życiu innych społeczeństw cywilizowanego świata zachodniego.

Ta prawda krzepiąca żyła bezwątpienia wśród nas od dawna, ale stawily nam ją przed oczy i udowodniły niezbitcie dopiero trzydziestokilkomiesięczne dzieje niedoli wojennej na ziemiach naszych...

Na zasadzie tej pięknej prawdy wierzymy mocno, i mamy wszelkie ku temu prawo, iż teatry nasze—cokolwiek nas jeszcze czeka w tej niedającej się myśłą ogarnąć poźodze świata—jak grały, istniały i pięknu służyły dotąd, tak i nadal, gorzej czy lepiej do końca wojny, bodaj najodleglejszego! istnieć, grać i służyć pięknu będą. To jest wielką zdobyczą z dotychczasowego 31-miesięcznego okresu wojny.

Dla przyszłych, a niedalekich już może budowników *theatrum* narodowego niemały stąd bodziec do pracy, ale i niemniejsze brzemie—wielkiej odpowiedzialności. Jakim bo będzie mógł być ten nasz teatr narodowy w dobie ran zaśliznionych, skoro już na łanach życia tak potyranego, jak dziś—wcale piękne rodzi owoce!...

Ale wracajmy do przeżytej rzeczywistości wojennej.

Jest drugi jeszcze fakt z tego okresu do zanotowania i podkreślenia—fakt niemniej od pierwszego krzepiący. Oto przez cały czas okresu wojennego, o radosna ironio dziejów! opera prosperuje lepiej od operetki, zaś komedja i dramat od farsy—gdy w czasach pokoju było wręcz przeciwnie!

Bezwątpienia, w dużym stopniu do tego zwycięstwa sztuki poważnej przyczyniła się zmiana warunków politycznych, pozwalająca teatrom naszym, bez ograniczeń bez mała, sięgać do całego dorobku na rzecz wielkiej poezji romantycznej, dotychczas, t. j. do czasu wyjścia Rosjan, starannie zakazywanej.

Repertuar teatru Polskiego za czas od d. 5 sierpnia 1915 r., t. j. od daty wkroczenia wojsk niemieckich do Warszawy, do dnia 5 sierpnia roku zeszłego, jest pod tym względem w dziejach scen warszawskich (a może i polskich w ogólności) bezprzykładny: na ogólną liczbę 390 przedstawień, danych w tym teatrze przez ciąg jednego roku, dziełom rodzimej twórczości poświęcono około 250 wieczorów—z czego na rzecz wielkiej poezji romantycznej przypadła w szczęsnym udziale imponująca cyfra 140 *przedstawień!* Szczęśliwe, zaprawdę, w dziejach naszej kultury artystycznej zdarzenie, że dzieła wielkiego natchnienia stały się jednocześnie utworami—kasowem! Pięknie jest pomyśleć, że natchnienia samego Słowackiego przyniosły w jednym tylko teatrze, w jednym sezonie, obrotu kasowego z górą 48,000 rubli!..

Rzecz zrozumiała, że inne teatry warszawskie pozostały w tyle za „Polskim“ jedynie z chronologicznego punktu widzenia („Polski“ wystąpił z pierwszą premierą „patryotyczną“—był nią „ksiądz Marek“ Słowackiego—w dniu 28 sierpnia

1915 roku (data w dziejach scen warszawskich historyczna), i już pod koniec roku 1915-go repertuar narodowy królowała niepodzielnie we wszystkich teatrach w Warszawie, z macierzą scen naszych, teatrem Rozmaitości na czele.

W ciągu jednego sezonu Warszawa poznała ze sceny cały szereg arcydzieł największych naszych mocarzy natchnionego słowa żywego, nie licząc wielu, bardzo wielu utworów wartości pomniejszej, niemniej dających sumę wzruszeń szlachetnych, bez względu na stopień dostojności estetycznej, pożytecznych, niekiedy nawet pożądaných. Niezależnie od wielkiego znaczenia, jakie miał sezon 1915/1916 dla kultury estetycznej i literackiej szerszych mas społeczeństwa naszego, był on jeszcze prawdziwą szkołą pięknych uczuć i najszczytniejszego patriotyzmu ojczystego. Teatrom naszym, idącym instynktownie, powiedzmy otwarcie: w pogoni za chlebem, za głosem niewyjawionych upodobań zbiorowych, danem było z fortunnej woli wypadków, broniąc swego bytu, spełnić jednocześnie piękną służbę narodową. Sezon 1915/1916 zapisze się trwałymi zgłoskami w historii sceny i kultury ojczystej, jako jedna z jej kart najpromienniejszych. Jednocześnie również—co już podkreśliłem wyżej, a co jest dowodem jednym więcej żywotności teatru w społeczeństwie naszym — był to okres najbujniejszego rozkwitu artystycznego i świetnej materialnej florescencji teatrów jako przedsięwzięcia. Teatry nasze w tym okresie nie tylko pokrywały się, nie tylko wiązały koniec z końcem, lecz, jak teatr Rozmaitości na przykład, były w stanie na późniejsze „dni chudsze“ odłożyć z dochodów kasowych sumy nieladajakie...

Jeżeli rok obecny 1917 odchylił się dość znacznie od tej linii również pięknej, jak dla interesów teatru pożytecznej, stało się to w pierwszej mierze za sprawą nazbyt spiesznego, rabunkowego niemal, wyeksploatowania całego bogactwa repertuaru dotychczas „zakazanego“. W dalszej linii przyczyn tego obniżenia poziomu repertuarowego szukać należy w niedoborach wewnętrznego ustroju teatrów, ustroju, opartego, jak wiadomo, na zasadach t. z. zrzeszeniowych.

Zasady te, dość sprawiedliwe w teorii, reprezentujące nawet niemało stron dodatnich, dla rozwoju piękna wręcz przychylnych (jak np. gwarancja, pozorna niestety, solidarnej ze strony wszystkich zrzeszonych dla wspólnego dobra współpracy, i co za tem iść by mogło, solidarnego na rzecz piękna ustępstwa)—w praktyce sprowadziły cały szereg konfliktów, pozornie drobnych, tamujących przecież w dostatecznym stopniu spokojny, równomierny, na *ciągłości zamierzeń* oparty, rozkwit teatru, jako instytucji. Przedewszystkiem więc, miast uzdrowić (jak się tego spodziewano), zrzeszenia pogorszyły jeszcze stosunki wewnętrznego spójności i współpracy, zmuszając nie-

jedną, wybitniejszą jednostkę artystyczną do porzucenia placówki, w najlepszym razie usuwając ją w cień, jako wrzeczko mało produkcyjną... Pod znakiem tych „stosunków“ (które zresztą nigdy w teatrach dobre nie były inie będą), rozpoczęły się wędrówki niezadowolonych, niestety, właśnie sił najwybitniejszych (a tych, jak wiadomo, nie mamy w tej chwili zbyt wiele w naszych teatrach)—z jednego teatru do drugiego. Prostym następstwem tego peregrynowania stał się fakt bolesny bardzo, że dziś po półtorarocznych, niekiedy wcale pięknych i owocnych wysiłkach, żaden z teatrów warszawskich *nie ma repertuaru*, tego podstawowego, żelaznego fundamentu, na którym opierać się może jedynie racjonalny, normalny byt instytucji teatralnej, jako takiej. Najpiękniejsze, najbardziej wartościowe dzieła,— dzieła, którychby publiczność nasza, raz w to wuczona (publiczność to wszak *bon enfant*), wysłuchiwała napewno co czas, jakiś równie chętnie, jak gromadnie (dowodem choćby te dwie z nielicznego szeregu „ocalonych“ sztuk repertuarowych, jak „Wesele“ Wyspiańskiego i tegoż poety „Noc listopadowa,“ obie na scenie teatru Rozmaitości),— dzieła, wystawiane przed rokiem, ba, przed półrokiem nieledwie z wielkim nakładem i nie bez szumnego niekiedy powodzenia, — dziś, po paru miesiącach od dnia ostatniej ich reprezentacji, dzieła te nie mogą już wrócić na afisz dla braku—wykonawców! Potrójna stąd płynie strata: jedna dla ogólnej kultury narodowej, druga dla interesów samego teatru, trzecia dla publiczności. Inna rzecz, że ta ostatnia, to „dobre dziecko“, skarżyć się na tę krzywdę ani myśli, i otrzymawszy jaką taką, naprędcę skleconą, po gospodarsku przyrządzoną „bombkę“ sceniczną pociesza się rychło po utraconej rzeczy wartościowej. Ale tą drogą szerzy się zło coraz dalej: oto zanika zmysł zbiorowy do odczuwania gatunku arcyzmu w utworze samym i w jego wykonaniu, i publiczność, karmiona ustawicznie rzeczami małej wartości, powoli przyucza gust swój — do zadawania się jedynie podniecającymi perypetjami utworu, nb. w wykonaniu, często mniej niż miernem sił drugorzędnych, lub co najwyżej bardzo jeszcze początkujących...

Ten *zanik odczucia arcyzmu*, nietylko w grze aktorskiej, ale i w szczegółach roboty literackiej utworów scenicznych, — ta zagubiona na rozdrożach śpiesznej sensacji miara wykwintniejszego estetyzmu, prowadząca w prostej linii do zgrubienia, zwulgarnienia upodobań publiczności teatrów naszych i co za tem idzie do obniżenia się poziomu artystycznego oraz obowiązującego bodaj w skromnej dozie to słowem *cofniecie się* w dziedzinie wymogów artystycznych conajmniej o lat parę w tył po przed okres spólczesnego kataklizmu dziejowego—oto jedyna może, ale bardzo poważna krzywda, jaką w bilansie rozrachunków z teatrem, niesie nam 31-miesięczny okres przeżytej przez nas wojny...

Przed budownikami przyszłego teatru narodowego otwiera się znów odpowiedzialne, ale i wdzięczne pole pracy: podniesienia poziomu wykonawczego i twórczego teatrów naszych, nie mówiąc już o niezbędności stworzenia stałego, *nieprzemijającego repertuaru* rzeczy pięknych, tego *kanonu podstawowego*, bez którego nie da się pomyśleć żadna racjonalna, na dłuższą metę obliczona instytucja teatralna. A że teatr u nas ma wszelkie prawo i chce być *instytucją społeczną*, tego dowiódł zarówno żywotnością swoją wśród najcięższych chwil przeżytej przez nas udreki wojennej, jak i tą piękną służbą kulturalno-narodową, którą mimo wszelkie przeciwności z zewnątrz, mimo warunki wewnętrzne nie nazbyt sprzyjające, tak chlubnie spełnił w swym świetnym okresie sezonu 1915—1916-go!

Tradycja, dziś już historii przekazana, pięknych tryumfów „Księdza Marka“, „Kordjana“, „Nocy listopadowej“. „Dziadów części III“, „Wesela“, „Ostatniego“, „Wyzwolenia“, tylu dzieł wielkich i potężnych, tradycja ta — obowiązuje...

Ten okres dziejów naszego teatru nie może, nie powinien, skostnieć w legendzie,—musi się stać nadal trwałą, żywotną rzeczywistością.

Bolesław Gorczyński.



Księgarnie i Składy Nut GEBETHNERA i WOLFFA

w Warszawie, Krak.-Przedmieście 15,—Nowo-Sienna 9.

w Lublinie i w Łodzi.

Polecają:

wielki wybór książek w różnych językach, we wszystkich działach wiedzy i literatury. Stale utrzymują w komplecie na składzie książki szkolne gdziebądź wydane. Urządzają czytelnie i biblioteki. Pośredniczą w przyjmowaniu przedpłaty na wszystkie pisma i wydawnictwa perjodyczne, krajowe i zagraniczne, po cenach redakcyjnych. Katalogów wydawnictw własnych i obcych oraz katalogów pism dostarczają na żądanie bezpłatnie.

Śmieje się, pajacu!

Już trzy na ósmą wpadła do teatru,
A tak znękana, że znać było z miny.
Że do dziwnego tego opóźnienia
Miała niezwykle i ważne przyczyny.

Przed nędznym lustrem w drewnianej oprawie
Twarz swą pobladła już karminem maże,
Palce przywykłe machinalnie suną,
A oczy błędząc dziwne śnią mirażę...

Widzi tę jasną i drogą główinę,
Słyszy, jak usta spieczone z gorączki
Szepczą cichutko wśród sennych majaczeń:
— Mamo, mamusiu, weź ty mnie na łączki!

— Synku; mój skarbie—szepcze i ramiona
Wyciąga tęsknie do swego widziadła
I zjawa pryska... Przytomność jej wraca
Brzęk rozbitego tych ruchem zwierciadła.

Dokoła słyszy przyciszone głosy,
Sąsiadka dziwnie jakoś się uśmiecha
— „Marzeńska marzy... albo się upiła!“ —
Wtórują szeptem tym złośliwe echa.

Ośma i dzwonek. Wzmogły się wołania,
Hałas, bieganie, strasznych przekleństw steki,
A ona stoi, z rękoma zwiślemi,
Tak jej dziś świat ten obcy i daleki...

W domu dziecina chora pozostała
Li na opiece głupiej, płatnej sługi,
A ona tutaj śmiać się, skakać musi
Przez cały wieczór tak nieznośnie długi.

Co się w tej duszy skołatanej dzieje
Nie zgadną widzów przybyłych tysiące,
Oto spokojna wychodzi, ubrana
I ścisza jeno skronie pulsujące.

Zabrzmiały skoczne i wesołe tony,
Ktoś rzekł komplement przy uścisku ręki —
I tak się się zaczął beznadziejnie długi
Wieczór tęsknoty i bezbrzeżnej męki

Akt drugi w pełni... atmosfera miła,
Bez granic dzisiaj bawią się ludziska,

Choć primadonna gra dziś gorączkowo,
Sala wesołym śmiechem raz w raz tryska.

Za kulisami jednak coś się dzieje,
Przebiegł dyrektor z zaszępioną twarzą,
W kącie rusalka, ułan, pierot, dama,
Tragiczną wieścią wzajemnie się darzą.

— Umarło dziecko Marzeńskiej... przed chwilą

Wpadła służąca z wieścią tą złowrogą—

— Jakie to szczęście, że to podczas aktu,

Bo nie zastała za sceną nikogo.

— Coby to było!! I spektakl przerwany,

A publiczności, jak na złość dziś wiele...

Ale szal! dosyć!! do niej ani słowa.

Przecież my wszyscy dla niej przyjaciele.

— Cicho! już przestań! patrzaj, jak dziś tańczy,

Biedactwo, nie wie, co ją dzisiaj czeka...

— „Stary“ wyrzucił sługę z garderoby,

— Ból jej przyniesie przyszłość niedaleka!!

Tak szepczą w koło, a ona z zapalem

Na scenie tańczy myślą tą szczęśliwa,

Że coraz bliżej do końca jej męki

I względnie prędko czas jej ten upływa.

Akt trzeci krótki. Więc się śmieje płocha,

Dziewczęca taka w swej białej sukience —

— Za pół godziny, synku ukochany

Weźmie materka już ciebie na ręce!

Kurtyna spadła, a ona przytulnie

Trwa wciąż w objęciach swojego partnera

I naraz jakby czarna czeluść piekła

Otchłań bezdenna przed nią się otwiera.

Widzi w kulisie koleżanek szereg,

Twarz dyrektora, spłakaną służącą...

Brzmia jeszcze krzyki i klaskanie brawa,

A jej się dziwnie jakoś myśli mącą...

I jeszcze chwila... mknie zasłona w górę,

Śmiej się, szczęśliwa mieszkanko pałacu!

Ten jeden uśmiech!!! W matczynej rozpacz

Bądź wciąż aktorką! O, śmiej się, pajacu...

Michalina Makowiecka.

TEATR ROZMAITOŚCI.

Wywiad z p. Władysławem Palińskim.

Na prośbę redakcji wydawnictwa o skreślenie referatu co do pracy, organizacji i stosunków wewnętrznych w Teatrze Rozmaitości—p. Władysław Paliński, jeden z kierowników zrzeszenia artystów pierwszej sceny polskiej, oświadczył gotowość udzielenia wszelkich materiałów pożądaných oraz objaśnień — w formie wywiadu.

— Uważam tę formę za dogodniejszą—twierdził p. Paliński. Referat mógłby być bądź zbyt suchy, bądź niezupełny. Natomiast w „wywiadzie“ redakcja może znaleźć odpowiedź na wszelkie pytania, dotyczące naszej sceny i interesujące czytelnika.

— Przedewszystkiem zatem, czy Pan może udzielić wyjaśnień co do owych dni krytycznych w połowie lipca r. 1915, gdy zachodziła obawa o dalszy byt pierwszej sceny polskiej?

— Owszem, ale z góry zaznaczam, że obaw o dalsze istnienie Teatru Rozmaitości przynajmniej wśród nas, artystów, nie było. Przypomnę panu krążące wówczas pogłoski o tem, iż dyrekcja rządu postanowiła wywieźć nas wszystkich do Rosji...

— Właśnie chodzi o ten moment...

— Otóż pod tym względem panowała wśród nas jedno-myślność najzupełniejsza. Nie nęciły nas obietnice pomocy i poparcia na obczyźnie. Zaledwie pogłoska o zamiarach rządowych doszła do naszych uszu—niezwłocznie koledzy Mieczysław Frenkiel, Antoni Bednarczyk, Roland i ja, udaliśmy się do władz dla wyjaśnienia sprawy. Zwróciliśmy się do ówczesnego prezesa dyrekcji, pułkownika Burmana, który potwierdził wiadomość o postanowionej „czasowej“ ewakuacji władz oraz o zamierzonym już zamknięciu teatrów rządowych. Na zapytanie nasze co do losu artystów, pułk. Burman odparł, iż generał gubernator Engałyczew w trosce o zapewnienie losu artystom, oświadczył gotowość dania dla całego personelu artystycznego teatrów osobnego pociągu do Moskwy, gdy nadejdzie chwila krytyczna...

— Jakże pułkownik Burman wyobrażał sobie los artystów w Moskwie?

— Pułk. Burman obiecał nam imieniem rządu subsydja na wyjazd, następnie oświadczył, że w Moskwie lub w innym mieście otrzymamy darmo gmachy, utensylja teatralne i wogóle — że możemy liczyć na stałe poparcie i opiekę rządu. Wówczas oświadczyliśmy stanowczo, że z Warszawy wyjechać nie zamierzamy. Byliśmy najgłębiej przekonani, że bardzo poważna większość kolegów i koleżanek będzie tego samego poglądu. Pułk. Burman po chwilowym namyśle doszedł widocznie do wniosku,

iz postanowienie nasze jest niezłomne i obiecał przedstawić sprawę generał-gubernatorowi Engałyńczewowi. Dodał nawet, iż poprze nasze stanowisko. Tak się też widocznie stało, gdyż po kilku dniach, mianowicie d. 24 lipca r. 1915 ówczesny kierownik literacki Teatru Rozmaitości, p. Adam Grzymała Siedlecki zaprosił wszystkich artystów na zebranie, na którym oświadczył im w imieniu dyrekcji, że od d. 26 lipca teatry będą wskutek siły wyższej zamknięte oraz że wszystkie umowy tracą swą wartość. Natomiast z decyzji jener.-gubernatora artyści mają prawo bezpłatnego korzystania z gmachów, biblioteki oraz z całego majątku teatralnego. Na temże zebraniu proponowano nam wybór zarządu przez głosowanie do kierowania interesami teatru na zasadach autonomicznych. Do zarządu tego weszli: Józef Kotarbiński, Józef Śliwicki i Władysław Paliński. Był to zatem dzień historyczny w dziejach Teatru Rozmaitości, odtąd bowiem zaczyna się okres nowego życia, bardziej samodzielnego. W dwa dni później nastąpiło ogłoszenie ostatniego rozkazu dziennego dyrekcji o zamknięciu teatrów, ewakuacji dyrekcji rządowej i rozwiązaniu umów...

— O ile pamiętam w widowiskach była wówczas przerwa?

— Tak, ale zaledwie dwudniowa. Rozpoczęliśmy pracę, jako zrzeszenie artystów Teatru Rozmaitości d. 28 lipca.

— Co było wówczas na afiszu?

— Graliśmy w dalszym ciągu „Noc lipcową“ B. Gorceżyńskiego. Narazie musieliśmy wypełniać repertuar utworami gotowymi do grania.

— Frenkwencja była wówczas zdaje się słaba?

— Przeciwnie. Było to właśnie rysem charakterystycznym przeżywanych chwil, iż publiczność licznie gromadziła się w teatrach. Pamiętam np. doskonale bardzo ciekawy objaw wieczorem d. 3 sierpnia. Ewakuacja doszła wówczas do szczytu. W mieście panował zamęt niesłychany: na dworcu ciągnęły kilometrowej długości sznury powozów, dorożek, samochodów i wozów ładownych. Przez główne arterje przechodziły pomęczzone forsownym marszem oddziały wycofywanych wojsk. Nad wieczorem wszczął się popłoch: ukazało się kilka aeroplanów niemieckich. Wnet rozpoczęła się piekielna kanonada z dział, ustawionych na polu Mokotowskim, w Cytadeli i—podobno w mieście. Odłamki szrapneli poraniły wówczas sporo osób.

— Przedstawienie było odwołane?

— Przeciwnie. Podziwiałem tłum przed kasą teatru w Saskim Ogrodzie, gdzie wówczas graliśmy. Chwilami przy silniejszej kanonadzie tłum krył się w przedsionku teatru, lecz po chwili wracał na swoje miejsca. Teatr był przepełniony. Graliśmy „Grube ryby“ M. Bałuckiego. W sali panowała jakby nie naturalna wesołość, co tłumaczyłem sobie podnieceniem nerwowem publiczności po dniu pełnym wrażeń. Ten wieczór — to w dziejach teatru jedno z najpamiętniejszych widowisk.

PO OKUPACJI WARSZAWY.

— Okupacja Warszawy, ciągnął dalej p. Wł. Paliński, nastąpiła, jak wiadomo d. 5 sierpnia 1915 r. Przez dwa dni nie było przedstawień w teatrach po pierwsze wskutek ogłoszonych, chwilowych zresztą obstrzeżeń, które ograniczały ruch uliczny do g. 9 w., następnie zaś—wskutek kanonady podczas dwudniowego ostrzeliwania Warszawy z Pragi przez ustępujące wojska rosyjskie. Przedstawienia wznowiliśmy d. 7 sierpnia. Musieliśmy je zacząć o g. 6 pp. aby umożliwić publiczności powrót do domu przed g. 9 wieczorem. W teatrze naszym, zresztą i w innych, były w tym dniu pustki. Natomiast następnego dnia, w niedzielę, d. 8 sierpnia, gdy już można było rozpocząć przedstawienia o g. 7 w. w teatrze Letnim na „Grubych rybach“ było pełno. Odtąd, chociaż nie zdążyliśmy jeszcze ułożyć nowego repertuaru, mieliśmy niezłe powodzenie.

— Jak się ukształtowały stosunki wewnętrzne?

— Zarząd naszego zrzeczenia ocenił szybko sytuację, jaka się wytworzyła, rozumiejąc doskonale, że formy autonomicznego prowadzenia Teatru Rozmaitości nie można uważać tylko za rodzaj samopomocy doraźnej, ale że artyści mają obowiązek utrzymania w całości tak poważnej instytucji, jaką stanowi pierwsza scena polska. Dla też nie zastosowaliśmy u nas tak popularnego w teatrach prowadzonych na własny rachunek systemu działów, ale za wspólnem porozumieniem ze wszystkimi członkami zrzeczenia artyści otrzymali stałe wynagrodzenia, przyczem skasowaliśmy dawne „feu“ (wynagrodzenia od występu), bardzo zresztą szkodliwe pod względem artystycznym. Ułożyliśmy się w ten sposób, iż nawet, gdyby dochody przewyższały rozchody i pozostawała znaczniejsza choćby przewyżka, nikt z uczestników nie może otrzymać ani grosza ponad swoją pensję. Ewentualny zysk, możliwy do osiągnięcia w sezonie zimowym, musi być odkładany, jako fundusz rezerwowy w przewidywaniu sezonu letniego, który finansowo zawsze bywa gorszy oraz ze względu na możliwe komplikacje w mieście, które by mogły wpłynąć na zmniejszenie się frekwencji.

— Czy nowy system wynagrodzeń zmniejszył dochody artystów?

— Naturalnie. Aby utrzymać budżet w równowadze, wszyscy artyści zgodzili się na ustępstwa od swoich dawnych wynagrodzeń, co było tem konieczniejsze, że Teatr Rozmaitości, jak wiadomo, otrzymywał za czasów dyrekcji rządowej subwencję, wynoszącą conajmniej 50 — 60 tysięcy rb. rocznie, teraz zaś miał przed sobą pracę bez widoków na poparcie finansowe.

— A co do składu personelu? Wszak okres ewakuacji pozabawił was pewnej części sił?

— Tak. Tych, co wyjechali, podzieliliśmy na dwie kategorie: pierwsza to ci, których zmuszono do wyjazdu mimo starań energicznych i usilnych. Są to poddani niemieccy lub austro-węgierscy, artyści: Wojciech Brydziński, Juljusz Osterwa i Jan Szymański. Względem nich poczuwamy się do obowiązków na przyszłość: gdy powrócą — zaliczymy ich do naszego grona. Do obowiązku tego nie posuwamy się względem tych, którzy opuścili kraj i własną scenę dobrowolnie.

— Któż to?

— Irena Horwatowa, Marja Mirska („przedwcześnie“ uśmiercona przez niektóre dzienniki), Marja Orczyńska, Ludwik Wilczyński i Helena Pawińska. Pani Pawińska zaskoczona przez wojnę zagranicą nie powróciła do kraju.

— W zarządzie zrzeczenia panów, o ile pamiętam, zaszły pewne zmiany?

— Tak. W połowie października r. 1915 ustąpił z zarządu Józef Śliwicki. Na jego miejsce wszedł z wyborów Paweł Owerłto. Czynności podzieliśmy w ten sposób: przewodniczący zarządu zrzeczenia—Władysław Paliński, kierownik literacki—Józef Kotarbiński, gospodarz sceny—Paweł Owerłto. O wszystkich jednak sprawach decydujemy kolegialnie i solidarnie za wszystko ponosimy odpowiedzialność.

— Jak się przedstawia skład osobisty?

— Mogę służyć dokładną listą. W porządku alfabetycznym skład zrzeczenia stanowią panie: Aniela Bogusławska, Natalja Pomian Borodzicz, Marja Hertzowa, Antonina Junosza, Aleksandra Lude, Aniela Łomska, Stanisława Lubicz Sarnowska, Halina Lubicz Mogilnicka, Karolina Lorentzówna, Helena Marcello-Palińska, Helena Mroczkowska, Helena Michałowicz, Władysława Ordon-Sosnowska, Felicja Pichor, Helena Rolandowa, Helena Sulima, Janina Szyliżanka, Tekla Trapszo-Krywultowa, Zofja Trapszowa, Eugenia Weryho. Panowie: Kazimierz Biernacki, Antoni Bednarczyk, Mieczysław Frenkiel, Piotr Hryniewicz, Jan Janusz, Seweryn Jasielski, Jan Karpowicz, Józef Kotarbiński, Stanisław Knake-Zawadzki, Mieczysław Myszkiewicz, Józef Mikulski, Paweł Owerłto, Władysław Paliński, Teodor Roland, Wincenty Rapacki, Antoni Rożański, Józef Śliwicki, Witold Skarzyński, Władysław Staszkowski, Marjan Tatarkiewicz, Michał Uszyński.

Artyści na pensji, nie należący do składu zrzeczenia pp.: Józef Węgrzyn, Kazimierz Junosza Stępowski, Essner i Z. Braun-Mysłakowska.

Sekretarzem zarządu zrzeczenia i buchalterem jest artysta p. Kazimierz Biernacki, głównym kasjerem—p. Witold Skarzyński, kasjerką w kasie biletowej p. Wanda Małecka. Dalej suflerki: panie Matylda Braunowa i Wanda Biernacka, inspicjenci pp.

Włodzimierz Śmieszko i Teodor Wisłocki, inspektor sceny p. Roman Cweszyński, inspektor muzyczny — p. Stromberg, koryfejski statystów (chóru) p. Jan Kamocki, felczer—p. Poraziński.

Do personelu techniczno-administracyjnego należą: 4 iluminatorów, 2 rekwizytorzy, 1 fryzjer, 2 dozorczy wentylacji, 3 krawców, 2 garderobiane, 5 woźnych, 1 dozorczyńni nad garderobami, 5 stróżów, 1 stolarz, 17 bileterów, 13 maszynistów oraz 2 posługaczki na sali.

PODATEK OD WIDOWISK.

Przeszliśmy do drażliwej sprawy podatku od widowisk.

Podatek ten jest dla nas niezmiernie uciążliwy — twierdzi p. Paliński. Rozumiem pobudki, jakie kierowały zarządzeniem miasta, ale istotnie — płacenie podatku stawia nas w położeniu bardzo trudnym. Zapatrywania nasze i położenie Teatru Rozmaitości wyjaśni memoriał, jaki złożyliśmy w d. 27 listopada 1916 r. wobec zapowiedzianych represji.

Oto jego treść:

Do Wydziału Finansowego Magistratu miasta st. Warszawy.

*Od Zarządu Zrzeszenia Artystów
Teatru „ROZMAITOŚCI“.*

W odpowiedzi na pismo z dnia 23 b. m. zawierające groźbę wstrzymania dopływu prądu dla oświetlenia gmachu teatru „Rozmaitości“, a więc pozbawienia stu kilkudziesięciu rodzin możliwości dalszego zarobkowania,—w razie jeśli zrzeszenie tego teatru nie ureguluje w ciągu dni siedmiu, należności podatkowej w sumie rb. 7.418.07 kop. oraz nie będzie nadal wpłacało regularnie podatku i nie będzie przedstawiało biletów do ostemplowania,—mamy zaszczyt udzielić wyjaśnień następujących:

Teatr „Rozmaitości“, jak wszystkie wielkie instytucje teatralne, a zatem kulturalne, nigdy nie był przedsiębiorstwem obliczonym na zyski, ale korzystając bezpłatnie z gmachu oraz istniejącego inwentarza, w długim szeregu lat ostatnich przynosił niedobory, które—co nie trudno wykazać rachunkami, wynosiły po 60,000.— rb. rocznie i wyżej.

Zrzeszenie teatru „Rozmaitości“ utworzone w sierpniu 1915 r. znalazło się w położeniu bardzo ciężkiem, bo jakkolwiek przyznano mu prawo korzystania bezpłatnego z gmachu i ma-

jątku teatralnego, to—obarczono konsekwencjami dawnej gospodarki prowadzonej na wielką stopę,—rozpocząło ono swoją działalność nie tylko bez grosza kapitału zakładowego, ale bez koniecznego poparcia finansowego. Trudność sytuacji była tem większą, iż artyści teatru „Rozmaitości“ nie mogli uważać zrzeszenia jedynie, jako przejściowej formy samomocy, ale zdawali sobie jasno sprawę z odpowiedzialności jaką podejmują wobec społeczeństwa za utrzymanie ciągłości pierwszej w Polsce sceny dramatycznej, rozumieli oni, że nietylko muszą dorównać w trosce o nią dawnym dyrekcjom, ale raczej przewyższyć je w dbałości.

Za jedyny punkt wyjścia gospodarki zrzeszenia uznano oczywiście jak najdalej posuniętą oszczędność. Zaznaczyć jednak należy, iż członkowie zrzeszenia zastosowali ją przedewszystkiem do siebie samych, bacząc żeby system oszczędnościowy nie wywierał wpływu ujemnego na stronę artystyczną teatru oraz nie krzywdził najuboższych.

Co do kierunku artystycznego,—dalecy jesteśmy od przypisania im braku błędów,—mamy jednak prawo mniemać,—na zasadzie głosów prasy i publiczności, iż błędy te nie wpłynęły na obniżenie znaczenia kulturalnego pierwszej sceny polskiej. Co się tyczy sprawy finansowej, podwyższanie płac ubożego personelu technicznego, wydawanie zapomóg w przypadkach chorób albo śmierci, kupowanie lekarstw, widowiska i ofiary na cele filantropijne, zdają się świadczyć, iż zrzeszeni artyści nie mają nie wspólnego z egoizmem polujących na zyski przedsiębiorców.

Sezon zimowy r. 1915/16 był dla zrzeszenia pomyślnym: dzięki możności wprowadzenia na repertuar sztuk dawniej niecenzuralnych, oraz niepospolitym talentom artystów pierwszorzędnych i niezmiernie intensywnej pracy całego zespołu, — wreszcie wyjazdowi do Łodzi wzamian za bardzo wysokie jak na nasze stosunki honorarjum, Zrzeszenie do d. 1 lutego r. 1916 zdołało zaoszczędzić rb. 10,000. — Sumy tej, która stanowiła czysty zysk, nie rozdzielono pomiędzy uczestników, ale postanowiono zarezerwować na miesiące letnie, w których frekwencja spada do rozmiarów minimalnych. Przeworność ta okazała się słuszną, ponieważ tylko wskutek posiadania sumy powyższej, oraz wpływu z przedstawień „Kościuszki pod Racławicami“ w Wielkim teatrze, zrzeszenie zamknęło pierwszy swój rok operacyjny tylko nieznacznym deficytem.

Zrzeszenie w ciągu pierwszego roku swego istnienia wpłacało z górą 13% od swych wpływów kasowych na tak zw. fundusz artystów zasłużonych oraz biednych, — przy czem zaznaczyć należy, iż na fundusz „emerytury“ wpłacono rb. 18.042.84 kop. podczas gdy emerytury pobrane przez emerytów teatru „Rozmaitości“ wyniosły tylko rb. 11850.— czyli zrzeszenie nad-

płaciło rb. 6.192.84 kop. Przeto zdawałoby się, iż obecnie wpłacenie do kasy miejskiej 15% (zamiast na fundusz artystów zasłużonych i biednych) powinno być dla zrzeszenia zupełnie możliwe. Rzeczywistość jednak przedstawia się zgoła inaczej: Zrzeszenie artystów w drugim roku swego istnienia nie jest w stanie sprostać żadnym opłatom, które nie pozostają w związku z prowadzeniem sceny. Powody tej zmiany są bardzo jasne, a mianowicie:

Frekwencja obecna jakkolwiek wcale nie zła, ustępuje zeszlórocznej, co łatwo się tłumaczy bardzo znacznem pogorszeniem ogólnych warunków ekonomicznych. Stan rzeczy jaskrawo charakteryzuje fakt, że galerja i paradyz, które normalnie powinny stanowić podstawę kasową, są niekiedy tak puste, iż można by je zamknąć. Równocześnie z oczywistem zmniejszeniem się dochodów rosną rozchody: wszystkie materiały drożeją z dnia na dzień wskutek czego wystawy sztuk stają się coraz kosztowniejszemi. Ceny sukien i odzieży używanej przez artystki i artystów nawet przy zastowaniu systemu oszczędnościowego, przekraczając możność poszczególnych członków zrzeszenia, muszą obciążać kasę ogólną, wzrost chorób i niedomagań w następstwie złego odżywiania się, zmusza kasę do zwiększania zapomóg. Przed kilkunastu dniami zarząd ujrzał się w konieczności podwyższenia płac personelu technicznego. Słowem w drugim roku budżet z konieczności wzrósł, podczas gdy dochody spadły. Zrzeszenie więc z tem większą troską spogląda w niedaleką przyszłość, iż nietylko nie posiada widoku zaoszczędzenia pewnej sumy, ani nie widzi w perspektywie na sezon ietni drugiej sztuki popularnej, jak „Kościuszkó pod Raclawicami“ ale już obecnie znajduje się w poważnym deficycie.

Na poparcie powyższego przytaczamy w ogólnych zarysach rachunek za czas od 1/I do 1/XI r. 1916 (obliczenie przeciętne w cyfrach okrągłych w stosunku miesięcznym).

R O Z C H O D Y :

| | | |
|--|-----|---------|
| Płaca artystów i personelu technicznego oraz administracji | Rb. | 11501.— |
| Tantjemy i przekłady | „ | 645.— |
| Reżyserja | „ | 164.— |
| Statyści | „ | 1664.— |
| Wydatki nadzwyczajne (zapomogi, lekarstwa i t. p.) | „ | 154.— |
| Dekoracje | „ | 621 — |
| Garderoba | „ | 388.— |
| Światło | „ | 781.— |
| Utrzymanie gmachu (w tem opał) | „ | 536.— |
| Egzemplarze i role | „ | 124. — |

| | | |
|-----------------------------|------------------|--------------------|
| Wydatki administracyjne | Rb. | 79.— |
| Materiały piśmienne | „ | 16.— |
| Muzyka | „ | 88.— |
| Przedstawienia popołudniowe | „ | 354.— |
| | <u>R a z e m</u> | <u>Rb. 17115.—</u> |

| | | |
|---------------------------------|-----|---------|
| Dochód miesięczny (przeciętnie) | Rb. | 13424.— |
| Więc deficyt miesięczny | „ | 3691.— |
| Za okres 10 miesięcy | „ | 36910.— |

Częściowo pokryto deficyt ze źródeł następujących:

| | | |
|--|------------------|--------------------|
| Kapitał zapasowy | „ | 10000.— |
| Przedstaw. „Kościuszki pod Racławicmi“ | „ | 17771.— |
| | <u>R a z e m</u> | <u>Rb. 27771.—</u> |

Długi do dnia 1/XI wyniosły rb. 9139.— w której to sumie mieści się zaległość podatkowa 5325.—

Badając najtroskliwiej pozycje rozchodów nie podobna znaleźć takiej, z której, drogą zastosowania jeszcze większych oszczędności moglibyśmy zacerpnąć sumy na pokrycie 15%.

Wynagrodzenia artystów na ogół są bardzo umiarkowane i przy dzisiejszej niezmiernej drożyznie zaledwie wystarczają na skromne utrzymanie, jakkolwiek praca połączona z wielkim wysiłkiem nerwowym wymaga dla jej wytwórców lepszych warunków życia. Zarząd zrzeczenia złożony z trzech członków pobiera wynagrodzenia ro. 2600.— rocznie, — jak ono jest skromnem, świadczy fakt, iż przed 5 sierpnia 1915 r. kierownictwo teatru „Rozmaitości“ kosztowało około 20000 rb. rocznie.

Dość wysoką sumę wynoszą tantiemy autorskie i nie ulega wątpliwości iż możnaby osiągnąć znaczną oszczędność przez wystawianie sztuk wyłącznie autorów obcych, ponieważ cena przekładu wynosi jednorazowo zaledwie rb. 100.— zaś autorowie pobierają 8% od wpływów kasowych za każde przedstawienie, co szczególnie w dzisiejszych warunkach nie jest płacą wygórowaną, lecz taki środek barbarzyński, który urągałby zadaniom sceny teatru „Rozmaitości“ i godził w twórczość rodzimą, musimy odrzucić bez wahania.

Oszczędność możnaby osiągnąć, unikając sztuk, które wymagają sił pomocniczych w postaci statystów i komparsów. Ale wówczas ludzie bezwzględnie ubodzy, straciliby zarobek dość znaczny, co wyniosłoby w ciągu 10 miesięcy, z górą 16½ tysięcy rubli, a zatem i ten środek oszczędnościowy nie zdaje się być wskazanym. Wreszcie wszelka oszczędność w zakresie dekoracji i garderoby, musiałaby pociągnąć za sobą obniżenie

wartości przedstawień a więc zmniejszenie frekwencji czyli że rezultat byłby odwrotny do zamierzeń. Pozostaje podwyższenie ceny biletów, ale to zarządzenie musiałoby zmniejszyć frekwencję.

Reasumując dane powyższe, przychodzimy do wniosku że zrzeczenie, aby utrzymać scenę na poziomie, którego wymaga od niej publiczność i wypełnić zobowiązania, których wykonanie jest nieodzownem dla prawidłowego istnienia teatru „Rozmaitości“ nie może obejść się bez pomocy.

Zrzeczenie od początku swego istnienia starało się nie przysparzać zarządowi miejskiemu kłopotów ani kasie miejskiej wydatków, co ośmielamy się mniemać, zdołało osiągnąć w pierwszym roku swego istnienia. I obecnie nie prosimy o znaczną pomoc finansową, lecz jedynie o zwolnienie nas od wszelkich opłat. Gdyby zaś Magistrat zwolnienie na od wpłacenia podatku 15% uznał za niemożliwe — to prosimy o wyznaczenie nam subsydjum, któreby dorównywało sumom przez nas wpłaconym.

W konkluzji naszych wyjaśnień stojąc na gruncie najżywniejszych interesów pierwszej sceny polskiej, zapewnienia jej pracownikom egzystencji, mamy honor upraszać Magistrat, o wydanie decyzji, która zamiast normalnej pracy pierwszej sceny w Polsce zagrażać, umożliwiłaby jej dalszy rozwój.

Warszawa, dn. 27 listopada, 1916 r.

* * *

Starania co do ulg podatkowych spełzły na niczem. Magistrat zalecił ściągnięcie od nas wszystkich zaległości...

FINANSE TEATRU ROZMAITOŚCI.

Po przejrzeniu memorjału w sprawie podatku, toczyliśmy rozmowę dalej:

— W memorjale jest nieco danych co do budżetu teatru. Czy pod tym względem możnaby otrzymać dane ściślejsze?

— Jaknajchętniej służę. Musimy jednak przejść gdzieś indziej.

Rozmowa toczyła się w wygodnie urządzonej gabinecie zarządu zrzeczenia.

— Przejdziemy do działu buchalterji, który prowadzi kolega nasz p. Biernacki. Przedstawię panu system prowadzenia rachunkowości. Byłbym bardzo rad, aby pan zechciał bliżej zapoznać się z rachunkami i księgami naszymi. Znajdzie pan wtedy wyjaśnienie istotnego położenia teatru, czem niewiele osób interesuje się bliżej, sądząc mylnie, iż Teatr „Rozmaitości“ przynosi znaczniejsze zyski.

Po chwili znaleźliśmy się w „buchalterce“, gdzie gospodarzy artysta, p. K. Biernacki. Po wyjaśnieniu celu wizyty p. Bier-

nacki z całą gotowością ją okazywać księgi buchalteryjne, wyciągi z rachunków i podjął się udzielenia wszelkich żądanych objaśnień.

— Sytuacja finansowa — objaśniał p. Biernacki, przedstawi się najdokładniej, gdy pokażę panu zestawienia przychodu i rozchodu podług oddzielnych okresów. Zaczniemy od okresu pierwszego, czyli od utworzenia zrzeczenia w d. 26 lipca r. 1915 do ostatniego dnia tegoż roku. W tym pięciomiesięcznym okresie wpływy były niezgorsze: wyniosły ogółem rb. 102.590 (kopiejkę opuszczamy). W tej sumie za bilety wejścia wpłynęło rb. 78.632, za t. zw. „kartki wolnego wejścia“ (po pół rubla) — rb. 1.066, z dopłat do biletów na fundusz emerytalny rb. 8.083, z kasy zamawiań rb. 4.022, z szatni rb. 6.323, wreszcie na fundusz biednych rb. 4.463. Ten okres był niezły, zamknęliśmy go bowiem *saldem* w kwocie 7.829 i rachunkiem w Banku Handlowym w kwocie rb. 8.000. Rozkład wydatków wyjaśnię przy następnym, dłuższym okresie.

Otóż mam pod ręką wyciąg za okres prawie roczny: od 26 lipca 1915 r. (dzień utworzenia zrzeczenia) do d. 16 lipca r. 1916. Przez ten rok wpływ ogólny wyniósł rb. 214.013. W tej sumie otrzymaliśmy za bilety wejścia rb. 153.928, za „kartki wolnego wejścia“ rb. 4.460, z kasy zamawiań rb. 6.843, z szatni rb. 12.287. Funduszu emerytalnego i na biednych nie wymieniam, gdy wpływ ten stanowi rodzaj chwilowego depozytu jedynie, który niezwłocznie wypłacamy, komu należy.

Wydatki w tym okresie wyniosły sumę rb. 208.740, mieliśmy zatem przewyżki około 6.000 rb. (było to przed wprowadzeniem podatku od widowisk). W sumie wydatków wymieniam następujące pozycje:

| | | |
|---|-----|--------|
| Artyści i artystki | rb. | 98.150 |
| Występy gościnne | „ | 5.310 |
| „Feu” artystów nieetatowych, statystów i komparsów | „ | 13.578 |
| Administracja (suflerzy, kasjerzy, sekretarz, inspicjenci | „ | 6.223 |
| Maszyniści | „ | 6.163 |
| Dział scen.-techniczny | „ | 10.640 |
| Bileterzy | „ | 958 |
| Wydatki nadzwyczajne (zapomogi, przed. dobrocz. | | |
| ofiary, odczyty, wieńce i t. d. | „ | 2.338 |
| Dekoracje, rekwizyty i tapicernia | „ | 7.208 |
| Garderoba (kostjumy) | „ | 6 113 |
| Elektryczność | „ | 7.400 |
| Egzemplarze i role | „ | 1.313 |
| Tantjemy autorów i tłumaczy | „ | 6 537 |
| Utrzymanie gmachu | „ | 2.363 |
| Reżyserja i pomoce | „ | 1.190 |
| Koszta przedst. popołudniowych | „ | 2.825 |

Inne drobniejsze pozycje pomijamy.

Wreszcie zestawienie za okres od 1 sierpnia r. 1916 do Nowego Roku (okres, gdy już wprowadzono podatek od widowisk) w głównych cyfrach tak się przedstawia:

Wpływy rb. 108.075 (łącznie z sumą podniesioną z Banku Handl. w kwocie rb. 4222). Saldo na d. 1 stycznia wynosiło rb. 12.804, ale... teatr posiadał znaczną zaległość w opłacie podatku... Artyści i artystki otrzymali dla siebie rb. 48.117, Zarząd i administracja zrzeszenia rb. 4.106 autorzy rb. 3.974. Resztę pochłonęły zwykle wydatki związane z prowadzeniem widowisk.

— Ten stan—dodał p. Paliński dokładnie panu maluje, że choć przy możliwych oszczędnościach wiążemy koniec z końcem, zasobów nie posiadamy. A okresy powyższe nie były złe kasowo.

— Które sztuki były najbardziej „kasowe“? Czy „Tamten“?

— Mogę panu przedstawić dokładny wykaz repertuaru podług ksiąg. Da to zestawienie bardzo ciekawe i symptomatyczne dla okresu, który przeżyliśmy. Otóż największą liczbę przedstawień do 1 Stycznia r. b. bo 83 osiągnął istotnie „Tamten“ Zapolskiej. Graliśmy nadto utwór ten przy pełnej sali 4 razy w Łodzi. „Kościuszko pod Raclawicami“ grany był w Teatrze Wielkim 53 razy. „Młody las“ Hertza 51 razy.

Pozatem ścisły wykaz repertuaru tak się przedstawia:

Sztuki z gotowego repertuaru po dyrekcji rządowej:

„Noc lipcowa“ Bol. Górczyńskiego 4 razy.
 „Edukacja Bronki“ St. Krzywoszewskiego 3 razy.
 „Grube ryby“ M. Bałuckiego 15 razy.
 „Panna Ziuta—moja żona“ Gavault 24 razy.

Sztuki nowowystawione lub wznowione:

✓ 23/VIII 1915. „Wesele“ Wyspiańskiego (w całości) 11 razy. ✓
 26/VIII „ „Klub kawalerów“ M. Bałuckiego 5 razy.
 7/IX „ „Prokurator Hallers“ (gość. wyst. K. Kamińskiego)
 8 razy.
 17/IX „ „Obrona Częstochowy“ Elizy Bośniackiej 2 razy.

- 23/IX 1915 „Horsztyński“ J. Słowackiego 10 razy.
 7/X „ „Tamten“ G. Zapolskiej 83 razy.
 ✓ 2/XI „ „Noc Listopadowa“ Wyspiańskiego 37 razy.

ROK 1916.

- 1/I „Ostatni z Jagiellonów“ L. Rydla 31 razy.
 „ „Upiory“ Ibsena (gośc. wyst. K. Adwentowicza) 4 razy.
 5/II „Rewizor“ Gogola (gośc. wyst. K. Kamińskiego) 24 razy.
 26/II „Mezaljans“ Bernarda Shaw'a 14 razy.
 18/III „Judas z Kariotu“ K. Rostworowskiego 16 razy.
 6/IV „Pierścień miłosny“ St. Kiedrzyńskiego 5 razy.
 14/IV „Intratna posada“ Ostrowskiego (gośc. wyst. Kaz. Kamińskiego) 15 razy.
 3/V Przedstawienie uroczyste dla uczczenia rocznicy konstytucji majowej („Prolog“ Żdz. Kleszczyńskiego, hymn „Boże, coś Polskę“ i „Powrót posta“ Niemcewicz—4 razy.
 3/V „Pan domu“ Skarbka 4 razy.
 6/V „Sprzymierzone mocarstwa“ Auernheimera 9 razy.
 17/V „Rozbitki“ Blizińskiego (gośc. wyst. Kaz. Kamińskiego) 9 razy
 31/V „Przyjaciół z Ameryki“ Revoir'a i Benarda 10 razy.
 9/VI „Ich czworo“ G. Zapolskiej 4 razy.
 15/IV „Kościuszko pod Racławicami“ Anczyca 53 razy.
 17/VI „Eskapada“ Trarieux 32 razy.
 8/VIII „Instytut piękności“ Capus'a 12 razy.
 22/VII „Czerwony goździk“ Emeryka Földesa 13 razy.
 10/VII „Młody las“ Hertza 51 razy.
 16/IX „Chwast“ Blizińskiego 13 razy.
 30/IX „Jastrząb“ Fran. Croisset'a 16 razy.
 21/X „Dzika różyczka“ Blizińskiego, „W Dąbrowie Gór.“ S. Zapolskiej, „Pod zieloną papugą“ Schnitzlera.
 7/XI „Otello“ Szekspira 15 razy.
 17/XI „Wilki w nocy“ Rittnera 12 razy.
 14/XII „Zmartwienia p. Hamelbeina“ S. Krzywoszewskiego 14 razy.
 (Utworthy grane w końcu roku przeszły do repertuaru r. 1917).

* * *

— Zdaje się, że już na wszystko dałem panu wyjaśnienia—oświadczył p. Paliński po zamknięciu „księgi repertuarowej“.

— Jeszcze nie. Mam już pełny obraz działalności artystycznej pierwszej sceny polskiej. Radbym jeszcze podkreślić stronę obywatelską. Wszak w tym okresie powielekroć dawaliście dowody swej gorącej łączności z całym narodem polskim.

— Tak... Ale czy te szczegóły potrzebne?

— Konieczne. Przecież okres ten przejdzie do historii.

— Skoro pan sobie życzy... Otóż—o ile mnie pamięć nie zawiedzie: pierwszy gorący odruch ujawnił się ze strony naszego zrzeszenia po uchwaleniu przez K. O. prawa o nauczaniu powszechnem. Na ten cel daliśmy przedstawienie „Wesela“; widownia była przepelniona, obecni byli członkowie K. O. z Zdz. Ks. Lubomirskim na czele. Dochód ze sprzedaży biletów, który wpłaciliśmy na rzecz nauczania powszechnego, wyniósł z górą 700 rb. Po otwarciu polskich wyższych uczelni: Uniwersytetu i Politechniki na zasilenie kas „Bratnich pomocy“ obu uczelni posłaliśmy po 100 rb.

— Pierwsza większa uroczystość narodowa, była, o ile mię pamięć nie zawodzi, obchodzona przez artystów w dniu 3 maja?

— Tak. Postanowiliśmy prawie *in corpore* przyjąć udział w pochodzie narodowym. W tym celu zawczasu sprawiliśmy sztandar amaranutowy z orłem białym. Oddzielny sztandar sprawiło Stowarzyszenie artystów. W dniu 3 maja o godz. 9 rano w salach reutowych odbyła się uroczystość poświęcenia sztandarów, dokonana przez oddanego przyjaciela teatrów, ks. Marcina Szkopowskiego. Było wówczas kilka krótkich przemówień. W imieniu naszej sceny przemawiał nestor artystów, Wincenty Rapacki. Powiedział tylko:

— „Słów niewiele: Wolna Polska—niech żyje!“



„NOC LISTOPADOWA“ Wyspiańskiego.
Jen. Kuruta, adjutant W. Ks. Konstantego w wy-
konaniu p. Rożańskiego.

Ze sztandarem naszym—mówił dalej p. Paliński, występowa-
 waliśmy zawsze, ilekroć odbywały się pochody narodowe. Poraz
 ostatni w r. z. występowaliśmy z delegacją artystów w d. 1 gru-
 dnia na powitanie pamiętnego dnia wkroczenia do stolicy naszej
 Legionów. Delegacja nasza stała wówczas przy bramie tryumfal-
 nej u wylotu Alei Jerolimskiej przy Marszałkowskiej. Po prze-
 marszu Legionów złączyliśmy się z pochodem. Wieczorem tegoż
 dnia dawaliśmy uroczyste przedstawienie „Nocy listopadowej“
 Wyspiańskiego, na które zaprosiliśmy wyższych oficerów oraz
 delegacje szeregowców. Po 4-ym akcie przyszli do kancelarji
 zarządu zrzeszenia — pierwsi po wielu latach w teatrze naszym
 oficerowie wojska polskiego pp. pułk. Halers, Ostoja, Januszaj-
 tis i inni. Był to dla nas wieczór na długo pamiętny...

Po krótkiej przerwie ciągnął dalej p. Paliński:

— Pomijam liczny szereg przedstawień na cele oświatowe
 i dobroczynne. Tych mieliśmy — bez liku. Muszę jeszcze tylko
 wspomnieć o uroczystym przedstawieniu „Nocy listopadowej“
 w dniu wybuchu powstania styczniowego—22 stycznia r. 1917.
 Oddaliśmy do rozporządzenia komendy Legionów oraz Rady
 Stanu łożę 1-go piętra i amfiteatr. Teatr był przepelniony.

Po czwartym obrazie „Nocy listopadowej“ w pokojach dy-
 rekcji Zrzeszenia artystów teatru Rozmaitości odbył się *cercle*,
 który zaszczytliwi swoją obecnością: marszałek Tymczasowej Ra-
 dy Stanu Niemojowski, wicemarszałek Mikulowski-Pomorski, in-
 fułat Przeddziecki, komendant Piłsudski, hr. Rostworowski, Łu-
 niewski, Janicki, Kaz. Natanson, Stef. Dziewulski, Wikt. Soko-
 łowski, Kozłowski, ks. Sztobryn, Dzierzbicki; obecni byli rów-
 nież pułkownik hr. Szeptycki, bar. Konopka, porucznik Wienia-
 wa Długoszewski i wielu innych oficerów.

W imieniu zarządu zwróciłem się wówczas do marszałka
 z następującem przemówieniem:

„Jaśnie Wielmożny panie marszałku koronny! Pierwsza
 scena polska składa serdeczne dziękczynienia za honor okazany.
 Przybycie tu członków Rady Stanu będzie faktem historycznym
 w dziejach naszego teatru. Teatr Rozmaitości wywodzi swój ród
 w prostej linii od teatru Narodowego, którego założycielem był
 Wojciech Bogusławski. Potem przez długi szereg lat, jak cały
 naród, był w niewoli. Dziś teatr Rozmaitości utrzymujemy
 o własnych siłach, punktem zaś naszego honoru jest utrzyma-
 nie go w całości, dopóki się nie stanie teatrem królewskim. Zrze-
 szenie artystów uprasza J. W. P. marszałka o przyjęcie do roz-
 porządzenia członków Rady stanu łoży, nad którą będzie zawie-
 szony emblemat państwa Polskiego“.

W odpowiedzi p. marszałek, dziękując, życzył jaknajświe-
 tniejszego rozwoju pierwszej scenie polskiej.

Następnie w gorących słowach na cześć armji polskiej prze-
 mawiał członek zarządu p. J. Kotarbiński. Wreszcie wicemarszałek

p. Józef Mikułowski-Pomorski mówił o znaczeniu sztuki w życiu narodowym.

W podniosłym nastroju zebranie towarzyskie przeciągnęło się 20 minut. Honory czynili artyści.

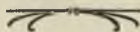


„NOC LISTOPADOWA” Wyśląńskiego, grana była w Teatrze Rozmaitości na szeregu uroczystych przedstawień. Satyry z V-go obrazu „Nocy Listopadowej” (pp. Biernacki i Skarzyński).

— A teraz — kończył p. Paliński—zdaje się, opowiedziałem wszystko, co się tyczy drogiej nam wszystkim pierwszej sceny polskiej... W tym okresie przełomowym pragnęliśmy stać wytrwale na straży tradycji Teatru... Może nie zdołaliśmy spełnić

wszystkiego, jak tego gorąco pragnęliśmy, może ktoś czynić nam pewne zarzuty co do doboru repertuaru, musieliśmy się jednak liczyć z wieloma względami... W każdym razie znaleźliśmy w tym okresie ciężki i ufamy, iż nadal wytrwać zdołamy... Nasze sumienie, jako stróżów tej placówki kultury, umiłowanej przez szeregi pokoleń artystów i publiczności — jest spokojne o ocenę naszej pracy w historii pierwszej polskiej sceny...

Jan Czempinśki.



ZAKŁADY PRZEWOZOWE

TWA „POLONIA”

WARSZAWA,

MARSZAŁKOWSKA 116, RÓG ŻŁOTEJ.

PRZEPROWADZKI

specjalnymi wagonami meblowymi przy udziale
odpowiednio uzdolnionych pakarzy i stolarzy.

PRZECHOWYWANIE MEBLI

we wzorowo urządzonych, ogrzewanych składach,
na ogólnych salach lub w oddzielnych pokojach.

OPAKOWANIE MEBLI I DZIEŁ SZTUKI

przez specjalistów — stolarzy i pakarzy.

CENY KONKURENCYJNE.



NASTROJE.

Wszelkie uogólnienia mają zazwyczaj tą słabą stronę, że nic nie obejmują... bez reszty. W nieskończonem zwłaszcza zróżniczkowaniu objawów życia współczesnego próby sprowadzenia ich do wspólnego mianownika ogólnej charakterystyki zawodzą tem konieczniej, im bardziej zakres badań wymyka się z pod ścisłej kontroli suchego rachunku statystycznego. Do takich należy przedewszystkiem dziedzina sztuki, gdzie o barwie, tonie, napięciu i wszelkich innych wartościach danego faktu artystycznego decyduje raczej nasz subiektywny do faktu tego stosunek, niż jakieś normy konkretne, dające się ująć w powszechnie uznaną klasyfikację. Jeżeli zatem, dajmy na to, chcielibyśmy wyciągnąć pewne wnioski o ogólnej fizjognomi, teatrów naszych w czasie wielkiej wojny europejskiej, wyliczając utwory, które z wojny powstały, o wojnie mówią, lub przez wojnę znalazły się na repertuarze, wyliczenia podobne nie dały by najmniejszego pojęcia o repertuaru tego wartości estetycznej, ani o jego moralnem dla społeczeństwa znaczeniu. Wszelka w tej mierze statystyka była by zaiste ze stanowiska interesów sztuki pracą bezowocną i bezprzedmiotową.

Nie mam też zamiaru w niniejszem sprawozdaniu dawać dokładnych wyliczeń jakie i jakich rodzajów sztuki przesunęły się przez sceny warszawskie, odkąd po ustąpieniu władz rosyjskich odzyskaliśmy większą swobodę myśli, słowa i czynu, odkąd też i w teatrze zapanowały inne porządki i inny sposób rządzenia się wewnętrznego. Chcę natomiast podzielić się subiektywnemi wrażeniami swemi, wyniesionemi z teatru, który w tak osobliwym momencie dziejowym, wśród tak radykalnych i tak dla kraju doniosłych przeobrażeń politycznych, nie mógł nie zareagować w sposób znamieny, co też znamienne na obliczu jego odcisnąć musiało piętno.

Piętno to wystąpiło nader jaskrawo w pierwszych zwłaszcza chwilach, wywołanej przez wypadki historyczne zmiany naszego życia politycznego, co w sposób, w jaki mi się to indywidualnie przedstawiło, chciałbym właśnie możliwie syntetycznie zobrazować.

Natychmiast po okupacji stolicy nasze teatry warszawskiej ogarnęła jakby gorączka w wygrywaniu sztuk dotąd niecenzuralnych. Było to zjawiskiem naturalnem i łatwo zrozumiałem. Korzystano ze sposobności, ażeby utwory obłożone niegdys interdyktem cenzury rosyjskiej, trzymane z konieczności w mrokach bibliotek teatralnych, możliwie najprędzej wydożyć na jasność widowni. Ale, niestety, nadmierny pośpiech w tej mierze, gorączkowość w eksploataowaniu repertuaru „zabronionego“ prowadziły do rezultatów niezawsze dodatnich i pożądaných. Oto poprostu zaczęła się na tej niwie gospodarka—nazywając rzecz po imieniu—rabunkowa w całym słowu tego znaczeniu.

Bądź co bądź pomimo patryotycznie brzmiących zapewnień, chodziło tu przedewszystkiem o zapełnienie kasy. Była to, szczerze mówiąc — pewna specyficzna odmiana pogoni za sensacją, a system taki niezależnie od gatunku samej sensacji obniża poziom poczynań, których jedynym wskazaniem powinny być cele artystyczne.

Po za tem nie wszystko, co w oczach czynowników rosyjskich uchodziło za niebezpieczne, jest już jednocześnie patryotyczne. Tępa formalistyka urzędnicza czepiała się do słów, symbolów, znaków zewnętrznych i kreśliła czerwonym atramentem rzeczy niekiedy w treści swej i tendencji najniewinniejsze. Są też tam wśród tych owoców zakazanych, po za białemi i obojętnemi często rzeczy wręcz dla zdrowia narodowego szkodliwe. Mogą tam być naprzykład dzieła prześląknięte osłabiającym wolę pesymizmem i beznadziejnością, lub skąpane w łzach ekliwego sentymentalizmu, który pada niby rdza na ducha i przeżera jego hartowność. Nadmierna gorliwość i niewybredność w wystawianiu sztuk, dla tego tylko, że były niecenzuralne stanowiło specjalne nieporozumienie chwili, a nieporozumienie nie wszechstronne, gdyż jak się okazało — to wiele z tych rzeczy zawiodło i kasowo.

Największym sukcesem teatralnym z wyzyskiwanego tak zawzięcie repertuaru był niewątpliwie stary, poczciwy Anczykowski „Kościuszko pod Racławicami“. I nie dla tego bynajmniej, ażeby ta bezpretensjonalna sztuka ludowa, z pośród wszystkich wystawionych w tym rodzaju rzeczy była dziełem z artystycznego punktu widzenia najwybitniejszym, lecz że niezależnie od swoich, istotnie dość ciekawych zalet czysto

teatralnych, posiada ona jeszcze te strony dodatnie, że jest pogodna, radosna, krzepiąca—że jest szczerze i naprawdę patriotyczna.

„Kościszko pod Racławicami“ należał do tych niezwykle popularnych utworów „zakazanych“, do których Warszawa tęskniła oddawna, Rzeczywiście, fenomenalne wprost powodzenie, jakim od lat wielu sztuka Anczyca cieszyła się w Galicji, a zwłaszcza w Krakowie, niejednego dyrektora nastrojało do tęsknych marzeń na temat: kiedy to będzie można „Kościszkę“ wystawić w Warszawie?

Aż wreszcie przyszła taka chwila i odrazu kilka jednocześnie teatrów zaczęło się krzątać około urzeczywistnienia tych, zda się, niedosiężonych ongi, marzeń. W pogoni o pierwszeństwo zwyciężył Teatr Mały i istotnie sute ze zwycięstwa owego zebrał żniwo. Spektakl zapełniał kasę przez liczny szereg wieczorów, budząc na przepelnionej zawsze widowni szczerze zadowolenie, pełne gorącego entuzjazmu i miłych wzruszeń.

W dziesięć dni po premierze w Teatrze Małym, eksploataowanie głośnego z popularności utworu podjęła z kolei jedna z tych efemerycznych, powstających czasu wojny, jak grzyby po deszczu, imprez teatralnych, mianowicie, nieistniejący już dziś „Teatr Popularny“ w gmachu Panoramy na ulicy Karowej. I tu także pocziwy „Kościszko“ pozwolił garści aktorów przeżyć wygodnie spory kawał czasu.

Ale środki i warunki tych dwóch teatrów nie pozwalały im wystąpić, tak jak tego właściwie wymagałaby popularna patriotyczna sztuka Anczyca. Powstał tedy projekt wystawienia „Kościszki“ zbiorowemi siłami Teatru Rozmaitości i Opery, na scenie Teatru Wielkiego — wystawienia z całym przepychem dekoracyjnym i kostjumowym, z tłumami statystów, chórów i wogóle z zastosowaniem wszystkich najwymyślniejszych efektów teatralnych, ażeby pociągnąć tłumy jaknajszersze.

Przedsięwzięcie narazie nie doszło do skutku, natomiast w kilka miesięcy później zrzeszenie artystów Teatru Rozmaitości własnym sumptem z „Kościszki pod Racławicami“ przygotowało wspaniałe widowisko i widowisko to, szczerze mówiąc, było już trochę.. poniewczasie. Zwykła publiczność pierwszego polskiego teatru dramatycznego zachowała się już

z pewną rezerwą wobec rzeczy, przeznaczonej raczej do teatru popularnego—na popularne zaś przedstawienia teatr ten, choćby ze względu na wygórowane ceny biletów, jest bezwarunkowo mniej odpowiedni.

Ale zreszezenie, grające od chwili zmiany warunków politycznych w Teatrze Rozmaitości, osiągnęło sukces niebywały inną sztuką niecenzuralną, co należy zapisać jako wydarzenie w dziejach doby ostatniej bardzo wybitne i niesłychanie dla nastrojów chwili, typowe.

Wystawiono tam mianowicie słynną sztukę Maskoffa „Tamten“. Rzecz przez lat wiele cieszyła się w Krakowie nadzwyczajnem powodzeniem i stamtąd szła fama, zaostarzająca ciekawość publiczności warszawskiej. Za temat utworu wzięto tu wzajemny stosunek rewolucjonistów polskich i żandarmów rosyjskich. Miały to być niejako rewelacje z tajemnic cytadeli warszawskiej. Tajemnicą też wyjątkowego wprost fenomenalnego powodzenia sztuki jest niewątpliwie owa sensacyjność tematu, ale także, co stwierdzić słuszność nakazuje, niepospolita, wyjątkowa zaiste zręczność, z jaką rzecz jest pod względem teatralnym zbudowana. Zapolska—bowiem ona to ukrywa się pod pseudonimem Maskoffa, z czego już dziś, sądzę, nie ma potrzeby robić sekretu — zna scenę i jej arkana, jak może nikt inny z autorów polskich, a nadto jak nikt inny, zna ona swoją publiczność i umie jej trafić do smaku. Sztuki jej dają istotnie pełne zainteresowanie — zaciekawiają, pasjonują i porywają widza bezpośrednio, choć może nie pozostawiają po sobie dość kompletnego zadowolenia estetycznego. Znakomita autorka, posiadwszy w swym zawodzie pisarskim pewne przewagi, nie troszczy się już o względy innej natury. Daremnie zwłaszcza w tym „utworze niecenzuralnym“ szukać jakiegoś wysokiego tonu patryotycznego, jakiegoś mocnego słowa, które by krzepiło ducha i podnosiło dumę narodową. Rzeczywiście zarówno ideologia rewolucjonistów polskich, przedstawionych ze strony nieco łapserdackiej, jak również psychologia wyidealizowanych i uheroinowanych żandarmów moskiewskich na umysły polskie nie działa zbyt budująco.

Nie o to tu wszakże chodziło. Doskonałe, jak zawsze u tej autorki namalowanie szczegółów rodzajowych, przedstawienie ich jaskrawe i silnie przez kontrastowe oświetlenie wypukłone, daje sensacyjnej historii pozory prawdy życia

rzeczywistości, co publiczność emocjonuje w najwyższym stopniu i usposabia ją mniej krytycznie wobec pewnych konwencjonalizmów teatralnych w psychologicznym rysunku figur i w przeprowadzeniu całej fabuły.

Do podniesienia suggestji przyczyniła się jeszcze w znacznym stopniu mistrzowska gra najwybitniejszych artystów naszej pierwszej sceny i rzeczywistość bardzo staranna wystawa. Dość powiedzieć, że główną rolę — żandarma Kornilowa grał p. Kazimierz Kamiński, który postać tą kreował swego czasu na scenie krakowskiej. Dokoła kreacji znakomitego artysty, wytworzyła się już jakby legenda z opowieści tych, którzy go kiedyś w Krakowie mieli sposobność podziwiać. Przytaczano mnóstwo szczegółów, świadczących o niezwykle szczęśliwej koncepcji aktorskiej w postawieniu ciekawej postaci, o nadzwyczajnej jej plastyce i sile charakterystyki. Podniecało to znakomicie napięcie zainteresowania, zwłaszcza, że artysta miał wystąpić w otoczeniu tak dostojnego grona kolegów zrzeszenia, jak panie: Szyllinzanka, Lubicz-Sarnowska, Żółkowska i Pichorówna, oraz panowie: Frenkiel, Roland, Sliwicki, Janusz, Kawalski, Skarzyński, Staszkowski i t. d.



Kazimierz Kamiński.

W rezultacie niecenzuralny „Tamten“, stał się niby ową bajkową kura, znoszącą złote jaja. Trwało to długo, bardzo długo, —przecież jednak złotonośna kura nieuniknienie wyczerpywała się potrochu. Zaczęto się więc oglądać za czemś, co by ją mogło we wdzięcznym zadaniu zapełniania kas teatralnych zastąpić, kierowano się przytem wskazaniem na siłę przyciągającą repertuaru dotąd niecenzuralnego.

Jak zgóry zastrzegłem, wszelkie uogólnienia nie określają zjawisk życia w sposób ścisły i zamknięty.

Z podanego na innym miejscu i przez kogo innego dokładnego wykazu sztuk, jakie ukazały się na scenach warszawskich w okresie od 5 Sierpnia 1915 do dni ostatnich, wiadać dowodnie, że były wśród nich utwory, nie mające nic wspólnego z sensacyjnością rzeczy zakazanych, lecz że wystawiano je wyłącznie i jedynie dla ich istotnych wartości artystycznych, nie mniej przecież, podaną wyżej charakterystykę dążeń repertuarowych w omawianym okresie utrzymują. Mam mianowicie wrażenie, że jakkolwiek ukazały się w tej epoce dzieła tak wybitne jak „Judas z Karjotu“ Rostworowskiego, utwór poczęty w szczerem natchnieniu zgoła bez obliczeń na sensacyjność w danym czasie i w danym miejscu; jakkolwiek zwrócono się do starego Szekspira, jakkolwiek czerpano z beczek najróżnorodniejszych, bo nawet mieliśmy kilka tłumaczeń z lekkiego repertuaru francuzkiego, co już żadną miarą nie wynikało z nastrojów chwili, to przecież owe próby odnalezienia czegoś, coby bodaj w pewnej mierze zastąpiło bądź to popularnego „Kościuszkę“, bądź sensacyjnego „Tamtego“, powtarzały się zbyt często, ażeby nie zwrócić na to szczególniejszej uwagi. Zbyt często spotykaliśmy na afiszu takie utwory jak „Caryca“ „Paweł I“ „Na ratuszu“ „Łapownicy“ i t. d. ażeby nie nasuwała się myśl o pewnych dla czasów przeżywanych tendencjach.

T. Jaroszyński.



FABRYKA
Perfumeryjno -
Chemiczna

„RECORD”

K. DZIEWICKI.

FABRYKA: LESZNO 98a, Tel. 34-98.

SKŁAD FABRYCZNY: MARSZAŁKOWSKA 78, Tel. 6-19.

Poleca:

MYDŁA TOALETOWE:

1) KWIATOWE różnych zapachów, 2) PRZETŁUSZCZONE—Kwiatowe. 3) PRZETŁUSZCZONE LECZNICZE, 4) PRZEZROCZYSTE—różane.

Specjalnie poleca: **MYDŁO LANOLINOWE.**

KOSMETYKE

1) ELIKSIR i pastę do zębów, 2) VEGETAL i do mycia głowy, 3) FIKSATUARY i PUDER, 4) KREMY UDELIKATNIAJĄCE skórę.

WODY KOŁOŃSKIE I PERFUMY.

<http://rcin.org.pl>

CI CO ODESZLI...

W okresie, który obejmuje nasze wydawnictwo, scena polska poniosła szereg strat poważnych. Ubył z pośród jej pracowników poczet artystów dobrze w dziejach sceny zapisanych. Zaslugom ich składamy wyrazy pamięci i hołdu.

MARJAN PRAŻMOWSKI.

Zmarły w Sierpniu 1915 roku ś. p. Marjan Prażmowski przed lat 30 był chlubą i ozdobą pierwszej sceny polskiej.

Przygotowany przez Jasińskiego, debiutował ś.p. Prażmowski w teatrze Rozmaitości w końcu 1873 roku w roli Bertranda w komedji Juljusza Sandeau „Helena de la Seigliere“, spróbował naprzód sił w operze Warszawskiej.

Młody debiutant wniósł na scenę piękną powierzchowność, wytworne ruchy i wogóle cechy dobrego tonu, to jest wszelkie zewnętrzne kwalifikacje do ról salonowych.

Salon też stał się dla Prażmowskiego główną areną scenicznego działania, po krótkotrwałych próbach w wielkim repertuarze, który z chwilą wyjazdu Modrzejewskiej zaczął coraz bardziej ustępować miejsca dramatowi mieszczańskiemu i wyższej komedji.

W jednym i drugim rodzaju, do natury zdolności ś. p. Prażmowskiego najlepiej przypadały role dystygnowanych rezonerów, lub też amantów, osłaniających uczucie tonami wielkiego świata, a idąc w tym kierunku, artysta z natury rzeczy zawadził nieraz o charakterystykę i ukazał się nawet niejednokrotnie w postaci podstarzałych arystokratów badaj z odcieniem lekkiego komizmu.

Inteligentny artysta potrafił zresztą stać się użytecznym wszędzie i doprowadzić do 5000 z górą w ciągu 35 lat liczbę swoich występów w rolach, których skala ciągnie się od Szekspirowskiego Otella aż do starego barona w komedji Jaroszyńskiego, odegranej na benefis ś. p. Prażmowskiego w 1911 roku,

Niezależnie od pracy aktorskiej ś.p. Marjan Prażmowski chwycił czasami pióro do ręki: napisał libretto do opery Noskowskiego



Marjan Prażmowski.

„Święto ognia“ oraz Miynarskiego „Gdańszczanie“. W roku 1899 teatr Rozmaitości grał komedię Prażmowskiego „Rothanówna“ napisaną do spółki z Grajbnerem—chętnie też imał się dziennikarstwa.

Ale przede wszystkim wiernie, z poświęceniem, wytrwałością i talentem służył sztuce ojczystej, której sztandar czcił głęboko i bronił go dzielnie,

Część jego pamięci!

J. Dawison.

LUDWIK WOSTROWSKI.

W Grudniu 1914 roku zmarł, po długiej chorobie piersiowej, jeden z najwybitniejszych i najbardziej utalentowanych artystów dramatycznych w Polsce.

Urodzony w 1874 roku w Stanisławowie w Galicji, po ukończeniu szkół średnich, ś.p. Ludwik Wostrowski wstąpił w roku 1892 na jedną ze scen prowincjonalnych, ale już w roku 1894 widzimy go we Lwowie, a następnie w Poznaniu i w Łodzi w świetnie prowadzonym teatrze pod dyrekcją Henryka Grubińskiego.



Ludwik Wostrowski.

W Warszawie wystąpił ś.p. Wostrowski w r. 1902 na scenie teatru Rozmaitości, gdzie przebył do roku 1906, a po powrocie do Lwowa, znów przeniósł się na stały pobyt do Warszawy, której już odtąd nie opuszczał.

Jego kreacje w sztukach Przybyszewskiego, Kisielewskiego, Gorczyńskiego, Krzywoszewskiego, Kiedrzyńskiego i wogóle w repertuarze nowoczesnym, pozostaną niezapomnianymi. Poza talentem, zapalem do sztuki, i umiejętnem, głębszem pojmowaniem każdej roli, posiadał Wostrowski wyjątkowo szczęśliwe warunki zewnętrzne jak smukła, ujmująca postawa, wyraziste rysy, piękny głos i giest szlachetny. Był artystą w każdym calu.

Ś.p. Wostrowski posiadał również niepospolite zdolności reżyserskie, których dowiódł wielokrotnie, wystawiając np. „Orle“, lub „Złote więzy“.

Scena polska straciła w zmarłym świetnego artystę, pozostał on nadto w sercach kolegów i przyjaciół niezatartą pamięć i żal głęboki.

d.

MAKSYMILJAN WĘGRZYN.

Reżyser Teatru Polskiego w Warszawie ś.p. Maksymiljan Węgrzyn zmarł w Moskwie 15-go Lipca 1916 roku.

Urodzony w mieście naszym w 1867 roku, po ukończeniu tu-tejszej szkoły realnej ś. p. Maksymiljan Węgrzyn wstąpił do szkoły dramatycznej Anastazego Trapszy i wkrótce zaangażowany był na scenę Krakowską, gdzie dyrektorem był wówczas Glikson. Tam wyróżnił się w rolach charakterystycznych, które stale już należały do jego zakresu w dalszej pracy artystycznej.

W roku 1893 wstąpił Węgrzyn do teatru Łódzkiego, którego dyrektorem był ś. p. Michał Wołowski, i zdobył tam niemałe powodzenie; w Łodzi jednak o mało nie została zwichnięta jego karjera artystyczna. Okoliczności tego były następujące: Na pewnym koncercie dobroczynnym, Węgrzyn wygłosił z estrady wiersz Konopnickiej „Bez dachu“ oraz Copee'go „Bezrobocie kowali“, za co entuzjastycznie był oklaskiwany; nie podobało się to, obecnemu na koncercie naczelnikowi żandar-mów i Węgrzyna aresztowano, oraz zagrożono procesem o podburzanie tłumów. Nie pomogło tłumaczenie, iż oba utwory były cenzurowane i dopiero wskutek starań kilku wybitniejszych osób, Węgrzyna, jako poddanego austriackiego zwolniono z warunkiem, że bezwzględnie opuści granice Królestwa Polskiego.



Maksymiljan Węgrzyn.

Węgrzyn udał się do Krakowa, gdzie zaangażowany był przez Pawlikowskiego. Odtąd stale pracował na scenie krakowskiej, zdobywszy tam pierwszorządne stanowisko artystyczne.

Po otwarciu w Warszawie w roku 1913 teatru Polskiego, Węgrzyn wszedł do jego personelu artystycznego, gdzie obok Sosnowskiego i Zelwerowicza, zajął stanowisko reżysera.

Wystąpiwszy z teatru Polskiego, na początku roku zeszłego, ś.p. Węgrzyn otworzył w Warszawie własny teatr satyryczno-komedjowy p. n. „Żywa Mucha“. Oryginalny w pomysle teatrzyk nie miał powodzenia i został po kilku tygodniach zamknięty.

Wówczas Węgrzyn z gronem licznych artystów udał się na wycieczkę artystyczną do Wilna, Kijowa, a wreszcie do Moskwy skąd już nie mógł powrócić.

Ś.p. Maksymiljan Węgrzyn był małżonkiem utalentowanej artystki dramatycznej pani Krysińskiej-Węgrzynowej, oraz bratem bohatera teatru Rozmaitości, Józefa Węgrzyna.

jd.

WAWRZYNIEC SIKORSKI.



Wawrzyniec Sikorski.

Zmarły w Lipcu 1915 roku ś. p. Wawrzyniec Sikorski, miał wybitny, wyjątkowy talent ze specjalnością do ról małych epizodycznych o kilku dobrze podpatrzonych rysach charakteru.

Sikorski posiadał komizm spokojny, skoncentrowany, stłumiony, a przytem jakby zupełnie nieświadomy samego siebie. Weselość i śmiech, jaki budził, zdawał się go więcej dziwić niż cieszyć.

Małeńka, zasuszona, niska postać zmarłego artysty była jakby stworzona do ról, które mu powierzano. Jego Fajarkiewicz w „Domu Otwartym“, lub Mazurkiewicz w „Królowej Madagaskaru“ byli w tym rodzaju arcydziełami komizmu.

Na scenie Warszawskiej był czynnym od roku 1880-go, najpierw w teatrze Rozmaitości, a następnie w farsie.

Zmarł prawie nagle w 66-roku życia.

11.

WIKTOR MISIEWICZ.

Wybitny i utalentowany artysta teatru Nowości ś. p. Wiktor Misiewicz, zmarł nagle w Grudniu 1915 roku w 62 roku życia.

W składzie operetki warszawskiej, zmarły artysta czynnym był w roku 1880, przedtem przez lat kilkanaście występował w teatrach prowincjonalnych. Obdarzony z natury pięnym głosem tenorowym, a przytem wysoce muzykalny, występował z nie małym powodzeniem w szeregu operetek jak: „Córka pani Angot“, „Piękna Helena“, „Baron cygański“, „Orfeusz“ i t. d.

Przed kilkunastu laty przeszedł do ról komicznych, zyskawszy i na tem polu zasłużone uznanie.

Jako artysta, był jednym z ulubieńców publiczności, jako człowiek i kolega pozostawił po sobie znaczą i szlachetną pamięć.



Wiktor Misiewicz.

WŁADYSŁAW WOJDAŁOWICZ.

Ś. p. Władysław Wojdałowicz był od roku 1891 jednym z filarów teatru Rozmaitości.

Po studjach odbytych pod kierunkiem Rychtera i Kalicińskiego rozwijał swój talent w świetnej szkole go objęciu zaś przez Jana Dobrzańskiego teatru Wł. Skarbka we Lwowie, znalazł tam wdzięczne pole do pracy.

Ś. p. Wojdałowicz był artystą o niepospolitej indywidualności. Postacie, jak „Pan Benet“ Fredry, „Pan Damazy“ i „Marcowy kawaler“ Blizińskiego opromieniał przedziwną jowialnością szlachcica polskiego, która za serce chwytą; zaś w rolach francuskich zadziwiał wyczuciem beztroski, cechującej rumianego rentjera subtelnnością jego charakterystyki.

Ze swobodą nadzwyczajną potrafił przerzucać się w role przeciwnego bieguna jak w „Bagienku“ Gorezyńskiego budzący serdeczne współczucie strzęp człowieka, ale strzęp umiający odczuwać głęboko; w „Grze serc“ Kiedrzyńskiego, a wreszcie jako Gamrat w „Królewskim jedynaku“.

Role powyżej wymienione, to zaledwie cząstka olbrzymiego repertuaru ś. p. Wojdałowicza, ale służą, jako typy charakterystyki jego znakomitego aktora, który stanął w pierwszym szeregu artystów polskich.

Zmarł w chwilach najcięższych dla sceny polskiej, niezastąpiony przez żadnego z tak zwanych „młodych adeptów“.



Władysław Wojdałowicz.

J. D-n.



FOTOGRAF **TEATRÓW**
STANISŁAW **WARSZAWSKICH**
BRZozowski

Warszawa, ul. Ś-to Krzyska № 11.

Wykonywa:

Wszelkie zdjęcia sceniczne. Portrety. Grupy zbiorowe. Pocztówki. Wykonanie artystyczne.

<http://rcin.org.pl>

W cukierni teatralnej.

Do cukierni pod filary
 Codzień ciągnie aktor stary,
 Na pół czarnej, placek słodki,
 Na papieros, no i plotki.
 Kto zbił kogo, kto obije,
 Z którym księciem Mery żyje,
 — Kto obmówił gdzie i kogo,
 Co za tanio, co za drogo,
 Wszyscy z sobą przyjaciele,
 Język wartko fakty miele.
 W kącie jasne i pierzate
 I uboższe i bogate,
 Za okrągłym siedzą stołem,
 Z wybielonym nosem, czołem,
 Z wyczernioną rzęsą, brewką,
 Aktoreczki. — Poznasz krewką
 Starą charakterystyczną,
 I naiwną młodą, śliczną,
 I nadętą primadonnę,
 Wszystkie zaś do kłótni skłonne.
 Teatr — rozmów ich tematem,
 Rola w zimie, urlop latem,
 Mały skandal gdzieś w kulisie...
 Marzą zaś o — benefisie,
 O podwyżce, nowej halce,
 By dokuczyć swej rywalce,
 — Jak pozyskać wzgląd krytyka,
 (niech wad więcej nie wytyka),
 O zamiarach swych z tej racji,
 O łapówce i kolacji.
 Nagle z Ratuszowej wieży
 Siedem razy dzwon uderzy, ..
 Ruch... i krzesel szurgotanie...
 „Jutro kawę płacę, panie“...
 Biegną do swych zajęć, szminki,
 Sfrasowane mając minki,
 Jedna myśl im w mózg się wżera:
 Trza zapłacić dziś fryzjera!...
 Nawet, rzecz to nie do wiary:
 Żywiej idzie aktor stary.
 Oko ogniem raz w raz błyska,
 Rad ze swego stanowiska,
 Dumnie wznosząc w górę głowę
 Wchodzi w boczne drzwi wejściowe...
 Już zapomniął o cukierni
 Sztuce służyć rad najwierniej.

Michalina Makowiecka.

NASZE TEATRY PODCZAS WOJNY.

Zawrotny bieg wydarzeń epokowych skutkiem rozszalałej nad światem nawały wojennej powstałych, szerokiem odbijając się echem we wszystkich dziedzinach i przejawach życia ludzkiego—zgoła specyficzne wycisnęła piętno i na sztuce teatralnej—zarówno kładąc swoisty, odmienny nacisk na twórczość dramatyczną i jej kierunek, jak i na stosunek widza — konsumenta do teatru—producenta w ogólności.

Teatr—jedno z najistotniejszych źródeł kultury narodowej—nie mógł nie znaleźć się w ciasnym kręgu ognisk życia duchowego, ogarniętych bezpośrednim wpływem zarówno krwawych łun pożarnych, grozy wojennej, wielkich wstrząsów intelektu jednostki i ogółu, jak i wszystkich tych słonecznych blasków nadziei, które spadały na Polskę z gradem ołowiu, nędzą, zarazą i zwątpieniem naprzemian—tworząc tę tragiczną, nam Polakom jedyńie znaną tkaninę z łez szczęścia i rozpacznych jęków, z okrzyków tryumfu i przekleństw konania misternie przez fatum dzierganą.

Teatr w Polsce przebył i przebywa w dalszym ciągu przemianę, przewartościowanie — nie powiem może okres odrodzenia, ale w każdym razie wysoce charakterystyczne i ze wszech miar godne uwagi i analizy stadjum przejściowe; zarówno literatura dramatyczna — więc repertuar, — kierunek artystyczny i administracyjny—więc ciekawa i ogólnemu duchowi chwili najbardziej odpowiadająca forma zrzeseń artystów poszczególnych scen; stosunek widza do teatru i jego kierunków, jak i odnośnienie się krytyki fachowej do sztuki teatralnej — nabrały całkiem odmiennych zabarwień i dowodzą niezbicie, że żywiołowa potęga walk i zmagañ się całego świata i do teatru naszego dotarła i mocno, w posadach nim wstrząsnęła.

Teatr znalazł się niejako „w sferze działań wojennych“ — „na linii ognia“ i musiał się duchowi chwili i wymaganiom epoki poddać bezwzględnie. Przypatrzmy się tedy pokrótce na czem polega istota zmian i odchyłeń, wywołanych przez prąd przełomowy w poszczególnych organizmach składowych tej zbiorowej pracy twórczej, na którą składa się wysiłek artystyczny autora i aktora, widza i krytyka, a który nazwiemy „wytwórczością polskiej sztuki teatralnej“.

Współczesna literatura dramatyczna, jak cała zresztą literatura świata milczy, a właściwiej może przeżywa i buduje nowy okres swego istnienia, aby wraz z ciszą i spokojem, po przebrzmieniu salw armatnich i jęków niedoli ludzkiej, — zagrać olbrzymim akordem dźwięków i tonów, całą żywiołową gamą, na jaką złożą się te straszne i potężne tragedje, te epokowe

wstrząsy, bóle, nadzieje i radości, jakie przechodzą poszczególne jednostki i narody całe, w zawrotny wir zmagañ się wpląane. Że będzie to okres bujny, bogaty i różnorodny w to wątpić nie należy; bo fantazja artystów, granie ich duszy nigdy chyba tyle skarbów nie miało do zgarnięcia, nigdy tylu strun różnorodnych i różnobarwnych nie posiadało — co w tej właśnie epoce; w tej grozie upadków i zmartwychwstań. Ale to czas dopiero przyniesie i odsłoni; na to spoglądać możemy przez szkła niedalekiej już może przyszłości i jedynie śnić mniej, lub bardziej słuszne i istotne domysły i hipotezy. Ale to przyjdzie, — przyjdzie niewątpliwie, bo przyjść musi, siłą faktu, prawem natury tak, jak po burzy przychodzi słońca blask ożywczy, jak po nocy — dzień jasny wstaje, jak po bólu przychodzi słodkie ukojenie, po pracy znoonej — twardy, pokrzepiający sen i po śmierci życia — jasność wiekuista duszy nieśmiertelnej.

Przyjdzie tem mocniejsza, intensywniejsza i soczystsza epoka tworzenia, że źródła jej zagrają całym blaskiem nowej, czystej wody krynicznej, że złoży się na nią cały ogrom, potęga cała obudzonego do życia ducha narodu wolnego i samodzielnego, przyjdzie i z pewnością da i w tej gałęzi sztuki cały szereg imion nowych i nieznanych. Tymczasem zajrzyjmy do tej części teatru, którą od widza oddziela kurtyna i zatrzymajmy się na pracy aktora i reżysera.

W tej dziedzinie na wstępie zaraz zaznaczyć i podkreślić należy instynktowny odruch i pęd do organizowania zrzeszeń, do garnięcia się żywiołowo w kupę, do wyraźnej akcji ześrodkowania się i rządzenia się własną siłą i przemysłem własnym. Oczywiście cały ten ruch koncentracyjny i organizacyjny dał się u nas zauważyć w kraju zaraz niemal po wybuchu wojny — i był najprostszym objawem żywotności i obywatelskości naszego społeczeństwa, a wyraził się w powstaniu i mniej, lub bardziej sprawnem i owocnem funkcjonowaniu całego szeregu kooperatyw, stowarzyszeń spożywczych, związków zawodowych, komitetów i sekcji bądź to o charakterze li tylko gospodarczym i ekonomicznym, bądź też filantropijnym, oświatowym, narodowym i politycznym wreszcie. Kto jednak zna nieco bliżej społeczeństwo aktorskie, ten świątek wcale ciekawy i niepozbawiony cech ładnych i wybitnie indywidualnych, choć tyle o nim niepochlebnych i dziwacznych krąży wersji i anegdot — kto zbadał strukturę duchową zbiorowiska aktorskiego, kto wie z całą, niezachwianą pewnością, że jedynie monarchiczny ustroj rządzenia — i to nawet, powiedziałbym — monarchiczny, o wyraźnem zarbarwieniu despotyzmu — może uporać się, usystematyzować i prowadzić po pewnej wyraźnej linii artystycznej i gospodarczej tę gromadę dużych dzieci o wielkich ambicjach, małych zawiściach, silnie rozkołysanych nerwach i rozbudzonej fantazji — ten przyzna niewątpliwie, że tylko epokowy przewrót, całym

szeregiem najistotniejszych zmian i najbardziej jaskrawych, a najmniej przewidzianych przeobrażeń wszystkich przejawów duszy ludzkiej zadokumentowany—mógł spleść tak zresztą miłą niespodziankę i odrazu, od jednego zamachu, bez żadnego zgoła okresu wychowawczo-przygotowawczego — uwidocznić w intelekcie aktorskim zdrowy instynkt samozachowawczy, szlachetne poczucie obywatelskości, solidarności i odpowiedzialności nie tylko za całość gromady i materialnych jej spraw — ale i za artystyczny poziom i moralną stronę imprezy.

Zrzeszenia, czyli w terminologii fachowej—„działówki“ — prosperują od początku wojny i wszędzie prawie dają sobie radę mniej, lub więcej sprawnie działając we własnym zarządzie, na własny koszt i ryzyko swoje.

Największą trudność w prowadzeniu teatru w chwili bieżącej stanowi zasadniczy brak materiału, czyli repertuaru. Wielki ton patriotyczny, o istotnej wartości literackiej i scenicznej— albo już został wygrany w pierwszym zaraz roku po ustąpieniu Rosjan, albo musi siłą faktów czekać na pogodniejszą przyszłość ze względów czysto materialnych tylko, gdyż wszelka, najskromniejsza nawet wystawa w kalkulacji handlowej nie wytrzymuje krytyki przy bardziej aniżeli średnim powodzeniu — tak podniosły się ceny materiałów: (płótno, drzewo, farby). Literatura współczesna — krajowa i obca, — której głosy zamilkły wszędzie prawie, ustępując miejsca muzyce dział, zwłaszcza pozabawiona najobfitszych rynków, więc: Francji i Anglii — nie prawie teatrowi dać nie może, zmuszając go jedynie do operowania sztukami starymi i dawno już ogarniętymi; to też wznowienia od dłuższego już czasu stanowią jądro repertuaru wszystkich niemal teatrów Warszawskich. Ukazujące się od czasu do czasu na firmamencie „dzieła“ aktualne, zwłaszcza z ubiegłych lat ostatnich zaczerpnięte, których osią są zazwyczaj rosyjscy czytnicy, łapownictwo i stosunki policyjno kryminalne, z minimalnymi tylko wyjątkami, doznały wszędzie prawie całkiem zaśluzonego niepowodzenia.

Obok braku repertuaru i wczwórnasób prawie podniesionych cen materiałów surowych, przy jednoczesnym obniżeniu ceny biletów — drugą zasadniczą niedomogą teatrów Warszawskich jest brak sił wykonawczych. Fakt ten, wyrosły już zaraz po rozpoczęciu wojny, kiedy część poddanych austriackich i niemieckich wezwana została do szeregów—wyołbrzymiał z chwilą przymusowej ewakuacji pozostałej reszty tych poddanych przed wyjściem Rosjan. Prawie wszystkie nasze teatry (niemówiąc już o operetce, która została formalnie zdewastowana) utraciły conajmniej po kilku wybitniejszych pracowników, których niesposób zastąpić, a których brak odbija się aż nazbyt wyraźnie na stronie wykonawczej, często bardzo wprost nie pozwalając na wprowadzenie tej, lub innej sztuki na repertuar.

Rzecz oczywista, że równomiernie z pogarszającym się stanem finansowym miasta—z podrożeniem artykułów spożywczych — a co zatem idzie ze spadkiem frekwencji publiczności i wypływającym stąd pośpiechem repertuarowym strona artystyczna imprez teatralnych ucierpiała bardzo i dziś o szczerze ideowo-kulturalnie prowadzonej placówce naprawdę mowy być nie może.

Pracownicy tedy teatru: kierownicy, aktorzy i reżyserowie cały swój zbiorowy wysiłek skierować musieli w pracy dla podtrzymania swoich imprez, przetrwania epoki przełomowej i wytrwania na placówkach; to wiele, to bardzo wiele, jeżeli się zważy, jak trudnem jest w tych warunkach prowadzenie przedsiębiorstwa artystycznego, i że w ten sposób działając, prócz ciągłości idei — dają oni sposób do życia całemu szeregowi rodzin.

A teraz z kolei rzeczy, zobaczmy, jak wojna wpływa bezpośrednio na widza teatralnego?

Ogólna frekwencja publiczności w teatrach polskich (nawet najbliżej frontu położonych, jak Lwów obecnie, albo Warszawa, czy Kraków przed dwoma laty)—raczej wzrosła, niż spadła może; innemi słowy: mimo grozy wojennej, mimo grzmotu dział—teatr był odwiedzany stale i dość nawet obficie. Po za pierwszymi tygodniami po wypowiedzeniu wojny—po uciszeniu się ogólnie panującego chaosu i zamieszania, wywołanego mobilizacją, zwłaszcza zaś po stwierdzeniu faktu, że Państwa Centralne całą siłę militarną na front zachodni raczej — na Belgię i Francję — rzuciły — świecące rzetelną pustką przez 10 do 15 dni widownie teatrów Warszawskich — zaczęły się co wieczór niemal zapełniać masami chciwej rozrywki i wytchnienia publiczności. Tu należało by podkreślić znamienne, a bardzo skąd inąd prosty szczegół psychologiczny objaśniający aż nazbyt wyraźnie wewnętrzną potrzebę jednostki szukania towarzystwa — większego zbiorowiska ludzi—gromady; wymiana zdań i myśli, możność zasięgnięcia nowych wiadomości, instynktowna potrzeba podzielenia się przeżyteci, a wstrząsającemi systemem nerwowym wrażeniami—chęć zobaczenia ludzi — ludzi, którzy pozornie bez troski zebrali się dla spędzenia kilku godzin w teatrze—pchały niejednokrotnie widza współczesnego silniej może do teatru, aniżeli istotna żyłka teatralna, — aniżeli potrzeba samego teatru, jako takiego. Stąd wojna dała cały kontyngens zupełnie nowej, zgoła nieznannej publiczności, która dawniej nigdy prawie, albo przynajmniej bardzo tylko zrzadka do przybytków Melpomeny zaglądała.

Oczywiście repertuar okolicznościowy, tak zwany — „aktualny“ miał zrazu największe wzięcie w dramacie, operetka bowiem stale przez napływowy, a nader liczny i kulturalnie temu

rodzajowi sztuki wybitnie odpowiadający element oficerstwa rosyjskiego faworyzowana—prosperowała doskonale.

Z dniem jednak piątego sierpnia — z tą epokowo-historyczną dla świata całego datą — zmieniło się bardzo wiele i w fizjonomji zewnętrznej i w wyrazie duchowym naszych teatrów; rozpoczął się okres niespodzianek i najmniej przewidzianych zmian i przeobrażeń, o jakich się istotnie nawet starożytnym filozofom śnić nie mogło.

Repertuar patrijotyczny, od „Kościuszki pod Raclawicami“ począwszy, (o którą to sztukę wszystkie bodaj Warszawskie teatry i teatrzyki pretendowały a którą trzy nawet grały), a skończywszy na „Kościuszcze w Petersburgu“ i „Sybirze“—zapanował niepodzielnie na scenie Warszawskiej. Rzecz oczywista, że nowy ten i tak bardzo nieoczekiwany błysk zrobił swoje; widownie jęły się roić od niezliczonych tłumów polskich widzów, — spiesząc się do swoich polskich teatrów, aby zgodnie z zapowiedzią polskiego tym razem afisza, na swoje polskie patrzeć sztuki—swoje dzieje, przeżycia i odruchy oglądać. Tryumfalny ten pochód rozpoczyna „Książd Marek“, „Noc listopadowa“, „Warszawianka“, „Dziady“, „Wyzwolenie“ i t. d., dając w międzyczasie gościnę długą i wygodną tak zwanym patrijotycznym bombom jak: „Tamten“, „Gwiazda syberji“, „Urzędowa żona“ i t. d. Drugi kolejno etap w repertuarze doby obecnej, doby wojennej, — zajęły sztuki okolicznościowe, które znów na dwie należy podzielić kategorie: satyrę czynownictwa i aktualności doby bieżącej. W pierwszej u szczytu stoi „Rewizor z Petersburga“, znacznie dalej „Taniec czynowników“, i na szarym końcu „Generał Blizorukij“ i „Polakożercy“; druga kategoria, — dział aktualności — roi się od najdziwniejszych imion zgoła w epoce przedwojennej nieznanymi wieszczów, tworzących z przerażającą obfitością i błyskawiczną szybkością: „W okopach“, „W ogonku“, „Rezerwistki“, „Paskiewiczów“ i cały szereg swoich „obrazów“ z mniejszą, lub większą pretensją do literatury i bardzo tylko lokalnym zazwyczaj i dość problematycznym powodzeniem.

I tu i tam wkrótce następuje przesyt — sytuacja zaczyna być krytyczną; tam patrijotyzm i „sztuki okolicznościowe“ — przejadły się widocznie—wielki repertuar swojski i klasyczny—tłomaczony zarówno ze względów finansowych (niemożność wydatkowania na niezbędną w tych wypadkach wystawę), jak i braków w personelu nie da się eksploatować, twórczość współczesna wstania, jak i zagraniczna, zredukowana do minimum nie jest wstanie zasilić wciąż wzrastającego głodu repertuarowego i oto... przychodzi najwidoczniejszy przełom. Frekwencja spada znacznie i to dość raptownie; teatry zaczynają świecić pustkami; wzrastające z dnia na dzień ceny artykułów pierwszej potrzeby przy zbliżającym się przednówku, ogólny brak gotówki, opłaka-

ny stan finansów miejskich, śruba podatkowa—stawiają przedsięwzięcia teatralne w sytuacji wprost tragicznej. Ale potrzeba jest matką wynalazków: brak repertuarowy skłonił instynktownie niemal wszystkie kierownictwa zreszeń aktorskich do zwrócenia się w poszukiwaniach swoich wstecz, do bogatej i, w ciągłej, stale wzrastającej pogoni za nowością i sensacją — zaniechanej skarbownicy przeszłości; ze starego lamusa zapomnianego już prawie i zaniedbanego w chyżości życia „naprzód, —byłe prędzaj” —jęto wyciągać przypruszone wiekiem czasu i „trące myszką antyki” —które jednak ku ogólnemu zdziwieniu i radości kierowników imprez teatralnych przy szczęśliwym wyborze i jako tako starannem opracowaniu—zdobyły sobie wcale niezłe powodzenie i na razie przynajmniej zażęgnęły grożącą katastrofę, —wprowadzając na repertuar teatrów Warszawskich imiona Kaz. Zalewskiego, Józefa Bliżińskiego, Mich. Bałuckiego, Zyg. Przybylskiego i innych. Dziś Warszawa teatralna żyje pod znakiem wznowień, a zwłaszcza pogodna, ciepła komedia mieszczańska cieszy się wyjątkowem i szczerze zasłużonem powodzeniem. „Szach i mat“ i Chwast“ Bliżińskiego, „Dzierżawca z Olesiowa“ i „Wicek i Wacek“ Przybylskiego, „Przed ślubem“ Zalewskiego, „Dom otwarty“ Bałuckiego widnieją stale na afiszach wszystkich zreszeń aktorskich i niezgorzej zapełniają co wieczów widownie teatralne stolicy.

Wysoce znamienny jest w tym względzie, zdaniem mojem upadek operetki Warszawskiej i smutny stan farsy. Obie te imprezy o wybitnie, i całkiem zresztą zasłużenie, wyrobionych firmach — te duże dojne krowy, tak hojnie przez lata całe żywiące kasę b. Teatrów rządowych — stale pracujące na operę i dramat i przez lat dziesiątki latające kolosalne niedobory budżetowe Teatru Wielkiego i Rozmaitości — te dwa najlepiej moralnie i materialnie postawione i najsprawniej funkcjonujące warsztaty—dziś ledwie zipią. Pomijając bardzo obfity jakościowo i ilościowo exodus sił artystycznych (Messal, Niewiarowska, Bielska, Szczawiński, Domostawski, Mrozińska, Fertner i Gasiński)—pomijając przymusową ewakuację głównego niemal kontyngensu stałych bywalców farsy i operetki, złożonego z czynowników, oficerów moskiewskich i ich rodzin, którzy z dumą i lubością szczylicili się zazwyczaj w obec Rosję zamieszkujących współrodaków swoich osobliwościami Warszawy, wśród których na pierwszym planie te dwie imprezy artystyczne zaszczytnie wymieniać raczyli; nie biorąc wreszcie w rachubę braków repertuarowych,—pomijając to wszystko—w całym, zbiorowym amalgamacie publiczności Warszawskiej dał się zauważyć od samego niemal początku wojny wybitny brak pędu w kierunku farsy i operetki. Z błyskawiczną szybkością rozwijające się wypadki wojenne i polityczne; budzenie się życia narodowego; narodziny i pierwsze drgania myśli politycznej,—co wszystko, razem wzię-

te, z pochodami, wiecami, manifestacjami, wyborami, z poczuciem i przejawami życia obywatelskiego—zajął całkowicie niemal umysł i dusze mieszkańców stolicy wskrzeszonej do życia niepodległej Polski—najmniej oczywiście sprzyjać mogło podniesieniu się frekwencji w farsie i operetce. Obie te placówki teatralne przez lat tyle z wybitnym powodzeniem prosperujące za rządów moskiewskich—dziś straciły cały niemal dawny swój blask, znaczenie i przepych—i przypuszczać, należy że nie rychło, do poprzedniej glorii powrócą! — Ha, trudno! Tempora mutantur!

Odnośnie do opery stwierdzić można, że ten dział sztuki teatralnej w naszym mieście dzięki zarówno specjalnie troskliwej opiece ze strony miasta, międzynarodowości swoich produkcji, dostępnych dla cudzoziemców, jak i w równej mierze dzięki sprężystej, a umiejętnej organizacji wewnętrznej — zarówno moralnie, jak i materialnie dał wyniki ponad wszelkie najśmielsze nawet oczekiwania.

O krytyce teatralnej w epoce wojny — da się powiedzieć tyle tylko, że po dobrowolnym lub też przymusowym wyjeździe kilku głównych matadorów—odnosi się ona do wszelkich mniej więcej poczynań teatralnych z rzetelną dozą niezbędnej i całym uzasadnionej wyrozumiałości.

Reasumując wszystko, co wyżej—zaznaczyć należy, że obecna wojna wywarła wybitny i nader znamienity wpływ na teatry Warszawskie, zarówno w wewnętrznych, czysto fachowo-zawodowych przejawach, jak i na zewnętrzną stronę tego odłamu sztuki współczesnej.

Wpływ ten zasadniczo wyraża się w unarodowieniu do pewnego stopnia i wyraźnej demokratyzacji teatru, jako jednego z najistotniejszych źródeł kultury ojczyzny. Ten fakt mówi wyraźnie o linii, po jakiej w najbliższej przyszłości biedza winna działalność teatralna w naszym zorganizowanym, odrodzonym społeczeństwie i wskazuje przede wszystkim na potrzebę powołania do życia „teatru ludowego“ w najszerszym i najidealniejszym tego wyrazu znaczeniu.

Aleksander Zelwerowicz.

KSIĘGARNIA i SKŁAD NUT M. ARCTA

WARSZAWA, NOWY-ŚWIAT 35.

Posiada wielki wybór książek we wszystkich działach literatury i specjalności w językach polskim i obcych oraz bogato zaopatrzony skład nut muzycznych.

Katalogi na żądanie bezpłatnie.

Zlecenia z prowincji załatwia szybko i akuratnie.

<http://rcin.org.pl>

„MIGAWKI“

(KRYTYCY WARSZAWSCY).

Nestorami krytyki warszawskiej są dzisiaj komedjopisarze polscy: Kazimierz Zalewski i Edward Lubowski. Ci dwaj twórcy, których nazwiska zespolone są z dziejami sceny warszawskiej od pół wieku, odegrali wybitną rolę na polu krytyki teatralnej. Edward Lubowski na kartach *Biblioteki Warszawskiej i Tygodnika Ilustrowanego* zamieszczał gruntowne rozbiory współczesnej literatury dramatycznej, Kazimierz Zalewski jako wytworny a poważny krytyk dramatyczny *Kurjera Warszawskiego i Wieku*, był wyrocznią w sprawach teatralnych, w swoim czasie nadawał ton główny i kierował w pewnej mierze biegiem wypadków scenicznych, obok literackich feljetonów Władysława Bogusławskiego i Józefa Keniga. Sam znakomity pisarz dramatyczny, Kazimierz Zalewski, był istotną powagą w rzeczach nie tylko smaku literackiego, ale i praktyki scenicznej. Głęboka przytem znajomość piśmiennictwa zagranicznego, zwłaszcza literatury dramatycznej francuskiej, nadawała pióru Zalewskiego wysoką kulturę, talent zaś pisarski wyróżniał każdy feljeton jego niezmiernie wykwintnym piętnem przekonywającej wymowy.

Krytyki Zalewskiego zdobyły też sobie wielką poczytność oraz wpływ na kierunek pierwszej sceny polskiej.

Dziś obaj, niestety, zamilkli.

Pod koniec ubiegłego i w początkach bieżącego stulecia ukazywać się zaczęły nowe pióra ktytyczne. Przynosiły one świeżość nowoczesnych prądów i zapal młodości.

Władysław Rabski — zjawia się na widnokręgu literackim Warszawy w 1897 r. Przybywa wprost z zagranicy i przywozi z sobą iskry świeżo pozapalanych ognisk nowej sztuki w wielkich centrach Europy, głównie w Berlinie, gdzie Rabski kończy studia wyższe i zdobywa doktorat na tamtejszym uniwersytecie. Pisze studia dramatyczne p. t. „Kobiety Ibsena”, „Peer Gynt“ i t. d. Szybko zajmuje wybitne stanowisko literackie. Ma talent świetny, styl brawurowy, temperament i niezależność zdania, obok gruntownego wykształcenia. Krytyki dramatyczne W. Rabskiego w *Kurjerze Warszawskim* znalazły oddźwięk w szerokich kołach inteligencji i zjednały sobie wielką poczytność.

Jan Lorentowicz przybył do Warszawy przed dwudziestu laty z dalekiego zachodu, z Paryża, gdzie spędził czas dłuższy na wyższych studiach. Został najpierw sekretarzem *Kurjera Codziennego* za redakcji Stanisława Libickiego. Artykuły literackie

Lorentowicza zwróciły na siebie uwagę wytwornym smakiem i subtelną analizą. Przed laty dziesięciu, jako redaktor literacki *Nowej Gazety*, Jan Lorentowicz, rozpoczął szeroką działalność pisarską. Jego feljetony literackie posypały się, jak z rogu obfitości. Tematy są zawsze wybrane trafnie, z uwzględnieniem ich wysokiej wartości artystycznej. „Nowa Francja literacka“ znajduje doskonały retusz, pod piórem Lorentowicza, który i w „Młodej Polsce“ rzeźbi swym literackiem dźwiękiem duchowe portrety współczesnych tworców naszych. Ten sam wyższy poziom literacki posiadają również krytyki dramatyczne, w których Lorentowicz rozważa głównie artystyczne walory danej sztuki, dając swym poglądom podkład głębszego zrozumienia estetycznych koncepcji.

J. K. Ehrenberg, rodem z Warszawy, syn poety—sybiraka, Gustawa, twórcy słynnego mazura Bartoszewego: „Hej tam w karczmie!“, otrzymał średnie i wyższe wykształcenie w Krakowie. Na Wszechnicy Jagiellońskiej kolegował z Kazimierzem Tetmajerem, Lucjanem Rydlem, Stanisławem Wyspiańskim, Ferdynandem Hoesikiem i całym hucem „Młodej Polski“, która przed 1890 rokiem uczęszczała na wszechnicę krakowską. Seminarjum literackie pod kierunkiem prof. Stanisława Tarnowskiego, mieliśmy ożywione. Kazimierz Ehrenberg wygłosił na niem studjum o Klonowiczu, drukowane później w *Bibliotece Warszawskiej*. Ehrenberg pracował najpierw w *Wieku*, ostatnio w *Kurjerze Porannym*, gdzie po śmierci recenzenta Józefa Łozińskiego w 1908 r. objął dział krytyki teatralnej. Feljetony dramatyczne Ehrenberga świadczą o bystrym oku krytycznym, które sięga w głąb sceny i obejmuje szeroki widnokrąg literacki i artystyczny. Czytany, wrażliwy, subtelny Ehrenberg włada pięknym stylem. Jest to polszczyzna ze szkoły Klaczki i Tarnowskiego.

Na przemian z Ehrenbergiem, żywe, dowcipne recenzje teatralne pisywał jednocześnie Wacław Grubiński. Po ich ewakuacji, dział krytyki teatralnej w *Przeglądzie Porannym* odziedziczył Adam Bresa, zgoła nie nowicjusz w zawodzie, już bowiem w 1887 roku, a więc przed 30-tu laty pisywał recenzje teatralne w ówczesnym *Kurjerze Codziennym*. Ma dużo zacięcia i lek-



Jan Lorentowicz,
(zamiast fotografii pomieszczamy
zręczną karykaturę, uprzejmie
używaną przez redakcję „Świata“)

kości w piórze. Często zamieszcza również swe sprawozdania w *Świecie*, którego redaktor

Stefan Krzywoszewski niejednokrotnie chwyta za pióro wywytworne i krytyczne, gdy je na chwilę oderwie od uprawy płodnej niwy komedjopisarskiej. Krytyki są krótkie, ale fachowe o ważkiej treści.



Stefan Krzywoszewski.

Leon Chrzanowski od niedawna objął dział sprawozdań dramatycznych w *Kurjerze Polskim*, gdzie zamieszcza recenzje również *Władysław Kopczewski*, b. redaktor krakowskiego pisma teatralnego.

Czesław Jankowski, poeta, literat, publicysta, zajmuje się sztuką dramatyczną oddawna. Przed 30-tu z górą laty jego feljetoniki, podpisywane pseudonimem *Stenio*, były chętnie czytowane w *Kurjerze Warszawskim*. Dziś feljetyony *Czesława Jankowskiego* w *Tygodniku Ilustrowanym* dają artystycznie wy-

·
mowny skrót bieżących zagadnień teatralno-muzycznych.

Tadeusz Jaroszyński malarz, swój smak artystyczny łączy z wybitnym talentem komedjopisarskim i odznacza się trafnym sądem krytycznym w recenzjach, pełnych zawsze rzeczowych spostrzeżeń opartych na racjonalnej podstawie literackiej i estetycznej.



Czesław Jankowski.



Tadeusz Jaroszyński.

Dział sprawozdań dramatycznych w „*Gazecie Porannej*” prowadzi młody, utalentowany nowelista, S. *Noyszewski*. Z młodego pokolenia piszących do pióra w dziedzinie krytyki teatralnej z widocznym zamiłowaniem przedmiotu zaprawia się Konrad Olchowicz (syn), autor wesołej krotkowieli: „*Awantura paszportowa*“.

O teatrze ma dużo do powiedzenia dobry znawca sceny *Karol Łaganowski*, recenzent *Gońca*. Z ludzi zaś doświadczonych należy wyróżnić przygodne a cenne opinie takich koryfuszów sztuki, jak — *Józef Kotarbiński*, *Wincenty Rapacki* i t. d.

W dziedzinie krytyki muzycznej berło niepodzielne dzierżył przez długie lata na szpaltach *Kurjera Warszawskiego*, profesor konserwatorium muzycznego w Warszawie, *Aleksander Poliński*, historyk i znawca muzyki niepospolity. Zmarł w r. z. z wielką szkodą dla krytyki rodzimej.

Stanowisko muzycznego referenta w *Kurjerze Warszawskim* po ś. p. *Polińskim* objął *Franziszek Brzeziński*, kompozytor i pianista, którego korespondencje muzyczne z Lipska zarekomendowały jak najdodatniej jego kwalifikacje krytyczne.

Cezary Jellenta, wytworny esteta, głęboki analityk i psycholog dzieł poetyckich polskiej i obcej literatury, znakomity prelegent, krasnomówca, jest czujnym, o lotnej fantazji krytykiem muzycznym *Przeglądu Porannego*. Autor licznego szeregu tomów, zawierających poważne studia literackie: „*Wszecphemat* i najnowsze jego dzieje „*Prometeiści*“ i t. d., *Jellenta* jest świetnym analitykiem *Słowackiego*, *Krasińskiego*, *Wyśpiańskiego*, *Schoppenhauera*, *Bergsona*, *Ibsena*, *Ruskina* i t. d. Napisał głębokie studia o *Dantem* i *Norwidzie*. Bystrość krytyki literackiej *Jellenty* i jego szeroki rzut oka na horyzonty literackie nadają również jego krytykom muzycznym znamiona wyższej kultury estetycznej.



Cezary Jellenta.

Felicjan Szopski, twórca opery: „*Lilje*“, należy do najważniejszych krytyków polskich wogóle. Jego sąd zrównoważony opiera się na doskonałym opracowaniu przedmiotu. Pisze spokojnie, fachowo, płynnie, z wielką rozważą estetyczną.

Józef Rosenzweig, muzyk-estetyk, jako krytyk *Kurjera Polskiego*, wykazuje dobitnie gruntowne przygotowanie, i wszechstronność w rozwiązywaniu analizowanych objawów życia muzycznego.

Józef Boczkowski, jako recenzent *Nowej Gazety*, ujawnia tendencję uogólniania trafnego poszczególnych faktów muzycznych i tworzenia pewnych syntez.

Cięte recenzje piszą: *Juljan Biernacki w Gońcu i M. Skolimowski w Głosie Stolicy*.

Wreszcie, niżej wymieniony, od lat 30-tu piszący swe recenzje kolejno w Krakowie, Lwowie i Warszawie, z obowiązku kronikarza „dziejów“ krytyki, zanotować musi, że jest obecnie recenzentem dramatycznym w *Kurjerze Warszawskim*, przedtem zaś w ciągu lat kilkunastu zamieszczał swe krytyki w *Kurjerze Porannym*. Jest autorem monografii o Józefie Blizińskim.

Wspominam o tem dla pełności „migawkowego“ obrazu.

A. Dobrowolski.



FOTOGRAFJA TEATRÓW WARSZAWSKICH
J. MAŁARSKI & K. TAVRELL

WARSZAWA, NOWY-ŚWIAT № 57.

POLECA WYTWORNE PORTRETY I FOTOGRAFJE PO CENACH
 PRZYSTĘPNYCH.

O P E R A .

Istnienie opery na całym świecie uwarunkowane jest większą lub mniejszą pomocą ze strony rządów lub municypjów. Nie może być zresztą inaczej. Jest to aparat tak wielki, skomplikowany i dzięki temu kosztowny, że eksploatacja jego nawet w czasie normalnym i przy maksymalnej frekwencji oraz bardzo wysokich cenach nigdy nie pokrywa kosztów.

O rozpoczęciu działalności opery warszawskiej w okresie sprawozdawczym znajdujemy następujące dane w sprawozdaniu Zarządu teatrów miejskich.

„Warunki w jakich zmuszeni byliśmy rozpocząć sezon operowy, bynajmniej sprzyjającymi nie były. Wymowny tego dowód stanowią następujące fakty:

Brak naczelnego kierownictwa, zarówno bowiem główny kapelmistrz, jak i naczelny reżyser wyjechali do Rosji.

Zespół artystyczny wskutek przymusowej i dobrowolnej ewakuacji zredukowany był do takiego minimum, przy którym przez czas dłuższy nie można było marzyć o wznowieniu większych oper, wymagających znacznej i różnorodnej obsady.

Okres przygotowawczy przed otwarciem sezonu, trwający normalnie dwa do trzech miesięcy, z konieczności ograniczony został do 8-miu dni, w ciągu których trzeba było przygotować repertuar na okres najbliższy.

W tym stanie rzeczy prezydjum Sekcji uzyskało od Zarządu Miasta w dn. 9 Września decyzję uruchomienia opery.

Jak to już wyżej zaznaczono, opracowany przez podkomisję operową projekt budżetu opery został w dn. 1-ym października zatwierdzony i w dniu 9 tegoż miesiąca nastąpiło otwarcie sezonu operowego uroczystem przedstawieniem „Halki“.

W myśl propozycji tejże podkomisji, ogólne kierownictwo artystyczne objął profesor Melcer, reżyserję—p. W. Grabczewski; dział administracyjny powierzono p. Chamcowi.

Projekt budżetu skonstruowano ze względu na wyjątkowe warunki, bardzo oszczędnie—soliści opery dali dowód wielkiego poczucia obywatelskości, redukując swoje wymagania prawie do 50-ciu procent norm zwykłych. Dzięki temu ogólna suma kosztów miesięcznych, stanowiąca w czasie normalnym około 40.000 rubli, obniżoną była do 25.000. Jednocześnie frekwencja publiczności w pewnej mierze przeszła oczekiwania, dzięki czemu udało się bilans pierwotnie zamierzonego sezonu operowego w dniu 1 Marca zamknąć bez niedoboru, nb. jeżeli uwzględnić, przyznane przez Zarząd miasta subsydjum, wynoszące rb. 10.000 miesięcznie.

Władze okupacyjne od pierwszej chwili przejawiały dość duże zainteresowanie się losami Opery; pomoc, jaką z tej strony chciano okazać, wyraziła się w chęci uzupełnienia kadrów śpiewaczych przez wybitne siły niemieckie, lecz wyraźnie w tym kierunku uczyniona propozycja, przez zarząd teatrów nie została przyjęta.

Wkrótce po otwarciu sezonu w składzie osobowym naczelnego kierownictwa opery, nastąpiły zmiany. Pan Chamiec zmuszony był wyjechać na pewien czas z Warszawy, oddając administrację w ręce pozostałych członków Zarządu; niebawem też prof. Melcer zrezygnował ze stanowiska kierownika artystycznego, a pan Grąbczewski ustąpił z reżyserji. Artyści Opery, licząc się z faktem, że subsydjum miejskie stanowi ściśle określoną sumę, a okres trwania sezonu operowego w tych warunkach zależny jest w zupełności od frekwencji i oszczędnej gospodarki, wystąpili do zarządu Teatrów z konkretnym projektem reorganizacji reżyserji, ofiarowując jednocześnie bezinteresowną swą pracę. Czynem tym artyści dali dowód wysokiego poczucia obowiązku i obywatelskości. W myśl tego projektu kierownictwo artystyczne i reżyserja powierzone zostały grupie solistów w osobach pp. Wacława Brzezińskiego, Adama Dobosza, Adama Ostrowskiego i Tadeusza Wierzbickiego na czele z p. Henrykiem Drzewieckim, jako głównym reżyserem. Po miesiącu wyczerpującej pracy p. Drzewiecki z powodu złego stanu zdrowia ustąpił ze stanowiska głównego reżysera, nie przestając brać czynnego udziału w pracach reżyserji. Stanowisko głównego reżysera objął p. Adam Ostrowski, który łącznie z wymienionymi wyżej kolegami do chwili obecnej z dużym pożytkiem dla Opery pracuje. Orkiestra w pełnym składzie pracowała pod batutą następujących kapelmistrzów: prof. Melcera, dyr. Z. Birnbauma, T. Śledzińskiego, Hirszfelda i Barańskiego.

W okresie od dnia 9 października 1915 r. do dnia 1 marca 1916 r. na scenie wielkiej dano ogółem 138 przedstawień, w tem jeden odczyt i 8 koncertów symfonicznych z rezultatem kasowym rb. 76.795,—przy 75.722 widzach. Przeciętny dochód z widowiska wyniósł rb. 560.

Wznowiono następujące opery i balety:

| | |
|-------------------------|---------------|
| 1. Carmen | grana 12 razy |
| 2. Faust | „ 10 „ |
| 3. Tosca | „ 6 „ |
| 4. Hrabina | „ 7 „ |
| 5. Halka | „ 10 „ |
| 6/7. Pajace i Cavaleria | „ 5 „ |
| 8. Cyrulik Sewilski | „ 8 „ |
| 9. Aida | „ 3 „ |

| | | | |
|-------------------------------|-------|---|------|
| 10. Bal Maskowy | grano | 3 | razy |
| 11. Opowieści Hoffmana | „ | 7 | „ |
| 12. Żydówka | „ | 4 | „ |
| 13. Violetta | „ | 5 | „ |
| 14. Eug. Oniegin | „ | 5 | „ |
| 15. Cyganerja | „ | 6 | „ |
| 16. Madame Butterfly | „ | 6 | „ |
| 17. Lohengrin | „ | 4 | „ |
| 18. Jaś i Małgosia | „ | 4 | „ |
| 19. Rigoletto | „ | 3 | „ |
| 20. Manon | „ | 2 | „ |
| Przedst. składowe | „ | 3 | „ |
| <hr/> | | | |
| Razem 20 Oper; grano 114 razy | | | |

B A L E T Y.

| | | | |
|---------------------------|-------|---|------|
| 1. Pan Twardowski | grano | 9 | razy |
| 2. Wieszczyk Lalek | „ | 4 | „ |
| 3. Jezioro Łabędzie | | | |
| 4. Przebudzenie się Flory | | | |
| 5. Wesele w Ojcowie | | | |
| 6. Muszla i Perła | „ | 2 | „ |
| 7. Wesoły Garnizon | | | |
| 8. Karnawał dziecięcy | | | |

Razem 8 wznowień grano 15 razy

Koncerty symfoniczne dano 8 razy.

Największą liczbę przedstawień, bo 12, osiągnęła Carmen przynosząc kasie rb. 8074, drugie miejsce zajmuje Faust z 10-ma przedstawieniami i dochodem rb. 6588.

Z baletów największem powodzeniem cieszył się Pan Twardowski, wystawiony 9 razy, z rezultatem kasowym rb. 6515.

*

Komisja operowa, o której wyżej, ^{*}złożyła zarządowi miasta memorjał, treści następującej:

Sprawozdanie Komisji Operowej

29 Sierpnia 1915 r.

Otrzymawszy od Zarządu Teatrów m. Warszawy zaproszenie do wypowiedzenia się w kwestji możliwości wnowienia przedstawień w Warszawskiej Operze, oraz, co do sposobów, jakich do osiągnięcia tego celu użyć by należało, przejrzelśmy faktyczną rachunki byłego Zarządu Teatrów Rządowych w Warszawie za lata: 1912-1913,

i 1913—1914 oraz budżet tegoż Zarządu za rok 1914 — 1915; rozpatrzyliśmy się również w ogólnym stanie majątkowym Teatrów, zasięgnęliśmy wiadomości o stanie Biblioteki muzycznej, Instrumentów, dekoracji, kostjumów, rekwizytów i wogóle, o stanie tych teatralnych zapasów i zasobów, z których, przy wznowieniu przedstawień czerpać by należało. Badania te wytworzyły w nas przekonanie, że niema zasadniejszych przeszkód do rozpoczęcia, nawet natychmiastowo, przedstawień w Operze.

Bez wielkich nakładów na dekoracje, kostjумы, rekwizyty it d. można wystawić bez żadnej zwłoki 20 do 30 oper. Co się zaś tyczy polskich oper, to, jakkolwiek partytury i różne materiały potrzebne do wystawienia Halki, Hrabiny, Straszego Dworu etc. etc. zostały w okresie ewakuacji wywiezione z Warszawy, to jednak, niektóre z tych polskich oper, przedewszystkiem zaś Halka,—mogły by być jednak wystawione bez kosztownych dopełnień i nakładów. Konstatając istnienie tej szczęśliwej okoliczności, jaką jest brak zasadniczych przeszkód do natychmiastowego nawet wznowienia przedstawień w operze, czujemy się w obowiązku zaznaczyć, że, względ na personel opery obejmujący przeszło 300 osób, oraz, niewiele mniejszą od tej cyfry liczbę rodzin, personel pozbawiony obecnie zajęcia i chleba; oraz, nie mniej ważny względ na tę okoliczność, że dalsza zwłoka groziłaby roz biciem się tego personelu i zupełną, a niedającą się powetować dezorganizację tej jedynej lirycznej sceny polskiej, dostatecznie uzasadniają nasz pogląd, że sprawa wznowienia przedstawień w operze jest nie tylko niesłychanie ważną ale również, niesłychanie pilną.

Trojako można by sobie, biorąc rzecz teoretycznie, wyobrazić możliwość prowadzenia polskiej opery.

Można by, wzorując się na przykładach jakie w ostatnich czasach dały sceny: Dramatyczna, Farsy i Nowości, doprowadzić do skutku zrzeszenie się członków opery a, mianowicie: Solistów Opery (32 osoby); członków orkiestry (55 osób), Członków Chóru (68 osób) oraz członków baletu (134 osoby). Zrzeszenie to wspomóżone niewielkim kapitałem, (5000 do 8000 rubli), otrzymawszy od Zarządu Teatrów miasta Warszawy prawo bezpłatnej używalności Wielkiego Teatru, wraz z niezbędnem jego ogrzaniem i oświetleniem, oraz z możliwością korzystania z biblioteki muzycznej, z instrumentów, z dekoracji, kostjumów i rekwizytów, oraz z niższej służby—mogło by grać „na działą“, ponosząc dalsze materialne ryzyko wnowienia przedstawień.

Można by, również, uruchomić operę, powierzając jej kierownictwo zainteresowanemu moralnie i materialnie poręczającemu administratorowi, stosunek Zarządu Teatrów miasta Warszawy z którym odnośnie do Opery należało by jasno i kategorycznie określić, pozostawiając już w zupełności temu administratorowi ułożenie stosunku pomiędzy nim, a artystami, orkiestrą i chórem opery, oraz baletem.

Można by, wreszcie, zorganizować z ramienia Zarządu Teatru miasta Warszawy — Zarząd Opery, i, na ryzyko miasta wznówić przedstawienia w Operze prowadząc je według zatwierdzonego budżetu i programu. Po zastanowieniu się nad temi trzema sposobami wskrzeszenia działalności opery pozwalamy sobie wypowiedzieć się w tej kwestji w sposób następujący:

1) Uruchomienie Warszawskiej Opery w drodze zrzeszenia się solistów, chórów i orkiestry Opery, oraz baletu, na podobieństwo tego, jak się zrzeszył personel operetki, farsy i dramatu, nie wydaje się nam, w ogóle, możliwem do przeprowadzenia. Po przeprowadzeniu z zainteresowanymi odpowiedniej wymiany myśli, doszliśmy do przeświadczenia, że soliści Opery byliby zmuszeni, w tym wypadku, do zapewnienia chórów i orkiestrze opery, oraz baletowi pewnego choćby minimalnego stałego wynagrodzenia, ponosząc, ewentualnie, ryzyko pracy za darmo, lub nawet ze stratą. Tymczasem soliści opery, mając, stosunkowo, większą, niż inni pracownicy Teatrów, łatwość wyszukania sobie pól do artystycznej pracy, będąc, pozatem, więcej zasobnymi, i, mogąc stosunkowo łatwiej, przeczekać wojnę, zachowują się wobec wyżej wymienionego ryzyka powściągliwie, i raczej pragną ryzyka tego uniknąć, niż je, choćby częściowo ponosić. Pozatem, nie możemy doradzać formy zrzeszenia się artystów Opery i gry na działa, jako formy odpowiedniej do uruchomienia tej sceny, jeszcze i dla innych, zasadniczych powodów:

My sądzymy, że, układ tego rodzaju, zawarty, już pomiędzy Zarządem Teatrów miasta Warszawy i artystami teatrów Nowości, Rozmaitości i Letniego (farsy), jakkolwiek mniej może nieodpowiedni dla stosunku, pomiędzy Zarządem teatrów i pracownikami tych scen, aniżeli się okazał dla pracowników Opery — nie jest nawet tam do zalecenia. Przewidując krótkotrwałość tego stosunku, jego ujemny wpływ na interesy materialne teatrów, albo też, zależnie od pomyślnych, lub niepomyślnych okoliczności, na chęć artystów kontynuowania tego stosunku, również przewidujemy ujemny wpływ na artystyczny poziom w tej formie powstających teatralnych produkcji. Sądzymy, że, zastosowany do Opery, układ ten, niesłuchanie nawet trudny, jak powiedzieliśmy wyżej, do wprowadzenia go w życie, pociągnął by jeszcze prędzej, i jeszcze niezawodniej niepożądane moralne i materialne skutki dla obu układ ten akceptujących stron. Jeżeli bowiem uznamy za fakt, że na scenach dramatu, operetki i farsy, zagarnięcie przychodów bez przyjęcia odpowiedniego udziału w pokryciu rozchodów, wytworzy, prawdopodobnie, niechęć jedynie tylko ze strony Zarządu Teatrów, to, w Operze, ta sama okoliczność spowoduje rozgoryczenie i zawód w licznej rzeszy zawiedzionych członków operowego personelu, co nie zwolni zapewne Zarządu Teatrów od trudu wyszukiwania nieistniejącego zapewne sposobu pokrycia deficytu. Nie spuszczaźmy bowiem z uwagi tej okoliczności, że udziałowcy tak w razie powodzenia, jako też w ra-

zie niepowodzenia dążyć będą do zrealizowania swoich praw, to jest do odjęcia Zarządowi Teatrów przychodowych pozycji, nie zapewniając jednak temuż Zarządowi źródeł do pokrycia ogólnych, bardzo znacznych rozchodów. Rachunki dawnego Zarządu Warszawskich Teatrów Rządowych, dostarczają odnośnie do ilości i wysokości tych rozchodów bardzo pouczających przykładów i rzucają na tę kwestję dużo światła. Przy układaniu się stosunku artystów scen Nowości, Farsy i dramatu, w formie zrzeszenia się teatralnych grup i gry na działy, działające zapewne w jaknajlepszej wierze i chęci układające się strony popełniły, może wobec braku niezbędnego doświadczenia pewne błędy i, dalecy jesteśmy od czynienia z tych przyczyn jakichkolwiek zarzutów. Pragnęlibyśmy jednak, aby opera, organizując się dopiero obecnie—skorzystała z doświadczenia instytucji pokrewnych i uchroniła się od skutków, jakie, niewątpliwie pociągnęłaby próba uruchomienia opery przez zrzeszony jej personel, liczniejszy o wiele niż w innych teatrach, różnorodniejszy i narażony na większe zapewne, ryzyko.

Wobec powyższego, wypowiadamy się przeciwko wznowieniu operowych przedstawień w formie powierzenia tego skomplikowanego i trudnego, a równocześnie, ważnego zadania zrzeszeniom współpracowników opery.

2) Wypowiadamy się również, przeciwko zasadzie stosowania w danym wypadku administracji poręczającej. W naszym rozumieniu poręczający administrator bez bardzo znacznego subsydjum, nie mógłby się wywiązać ze swego moralnego zadania. Zaś przy istnieniu takiego subsydjum nie zachodzi, zdaniem naszym, potrzeba uzależnienia sceny Opery polskiej od jakiegokolwiek, choćby najwięcej uzdolnionego administratora poręczającego, któryby mógł pominać osobiste i materialne względy; tymczasem wzgląd na rozwój Opery polskiej mógłby właśnie narzucić wymaganie nieliczenia się z temi osobistemi względami lub nawet wymagać działania w kierunku wręcz przeciwnym. Naszem zdaniem, jakkolwiek tego na razie nie zalecamy, dopuszczalnem by może było oddanie w poręczającą administrację farsy i operetki, nigdy zaś dramatu i opery.

3) Jedynym zaś wskazanym zdaniem naszym, sposobem uruchomienia Warszawskiej Opery, jest prowadzenie jej pod bezpośrednim kierunkiem Zarządu Teatrów miasta Warszawy, przez wyszukanie, wybór i ustanowienie zależnego od tego Zarządu kierownika opery. W razie trudności wynalezienia takiego kierownika, któryby jednoczył w sobie zdolności gospodarcze i artystyczne, byłibyśmy za powierzeniem gospodarczej części gospodarczemu dyrektorowi Opery, zaś części artystycznej Dyrektorowi artystycznemu Opery. Należałoby określić atrybucje tych dyrektorów, obmyślić i ustanowić instrukcję i regulamin dla ich działalności i dać im swobodę działania w zakresie ustanowionego przez zarząd Teatrów budżetu i programu. Po wnিকnięciu w stan aktualny, doszliśmy do przekonania, że w razie uruchomienia opery w tej właśnie formie, nale-

żałoby w sezonie 1915—1916 roku dać, mniej więcej 160 operowych i, mniej więcej 40 baletowych przedstawień, wystawiając około 20 oper oraz około 10 baletów. Sądźmy, że impreza taka dałaby się uskuteczyć przy zachowaniu niezbędnego artystycznego poziomu oraz przy subsydyum, którego wysokości nie jesteśmy, niestety, w możności określić, albowiem zależne jest ono od całokształtu znacznych wydatków, obciążających w znacznej sumie Teatr Wielki, nie mogących już dziś być, bodaj częściowo, zaspokojonemi z ogólnych przychodów, które odeszły na korzyść pracowników scen Nowości Dramatu i Farsy.

Zalecając wyżej wymieniony system uruchomienia opery, powstrzymujemy się, narazie, od omawiania dalszych szczegółów, gdyż naszym zdaniem, kolej na to przyjszby mogła dopiero po przyjęciu powyższych propozycji przez komisję Teatralną, oraz, przez Zarząd Teatrów miasta Warszawy.

Pozwalamy sobie przytoczyć jedynie tylko cyfrę praktykowanych na wszystkie teatry Warszawskie w ostatnich latach rozchodów, które wynosiły około 1300000 rb. oraz stwierdzić, że rozchody te pokrywane były, bez potrzeby uciekania się do pożyczek, z przychodów ogólnych.

Na zakończenie wypowiadamy następującą opinię dotyczącą sposobu, w jaki, zdaniem naszym, powinny być ujęta sprawa Zarządzania interesami Teatrów m. Warszawy. Zarząd miasta, jako jedyny naturalny Zarządca Teatrów, powinien, naszym zdaniem, patrzeć na operę, na scenę dramatyczną, na farsę i na operetkę, jako na organiczne części jednej wielkiej, harmonijnej całości, jaką stanowią Teatry m. Warszawy.

Gmach Teatru Wielkiego z włączonym do jego składu Teatrem Rozmaitości, Teatr Letni, prawa do eksploataowania Teatru Nowości, oraz Teatru Nowego, (przy ulicy Królewskiej), prawo własności odnośnie do tak zwanego Domu dochodowego Teatrów Warszawskich, który to dom, w niedalekiej już przyszłości powiększy bardzo znaczenie po za teatralne rubryki dochodowe Warszawskich Teatrów, biblioteki dramatyczna i muzyczna i instrumenty muzyczne, warsztaty techniczne, dekoracje, kostjумы i rekwizyty teatralne, wszystko to stanowi wielki i nawet zwiększający się nieustannie majątek naszych scen narodowych. Każda poszczególna scena czerpie z własnego dorobku, ale czerpie również pokaźne sumy z ogólnego majątku i z ogólnych zasobów. Trudno, a nawet zgoła niepodobna, dokładnie obliczyć, w jakiej mianowicie mierze dana scena, zatem opera, farsa lub operetka czerpie z tego teatralnego majątku i z tych ogólnych zasobów, w każdym bądź razie jest faktem stwierdzonym, że to czerpanie jest i musi być nierównomierne. Z tej to właśnie nierównomierności czerpania, częstokroć nieznaney Zarządowi teatrów i ogółowi—powstają legendy o względnych sukcesach materialnych tej, lub innej sceny. Sądźmy, że na te sukcesy należy się patrzeć z pewnem umiarkowaniem. Czasem, zresztą, należy się cie-

szyc z tych sukcesów i podziwiać zdolność, która je stworzyła — bez zastrzeżeń. Czasem, znowu, w innych okolicznościach, mogą być uzasadnione powody do życzeń, aby rozwijały się i wzrastały bujnie raczej posiewy ziarn, mających specjalne dla nas odżywcze własności, choćby nawet pielęgnowanie i hodowanie tych ziarn nie było złotym pieniężnym interesem. Dla możności więc utrzymania w rękę pełnej nad tem wszystkiem władzy, dla zachowania każdorazowo możności wywierania pożądanego naokoło wpływu, dla możności otoczenia opieką nasionek słabych, lecz cennych, przeciw mocnym i bujnym, lecz mniej pożądanym chwastom dla wielu zatem i dla tak ważnych przyczyn i powodów należy utrzymać w rękach Zarządu miasta zarządzanie teatrami miasta Warszawy, przynajmniej dopóty, dopóki nie nastąpi dokładne obznajmienie się z tym wielkim i ważnym objektem, którego wewnętrzny mechanizm zbyt może długo, i zbyt starannie był przed naszymi oczami przez obce dawne zarządy ukrywany, i na bieg którego, nie mieliśmy żadnego wpływu. Gdy to nastąpi, wtedy być może, będzie można oddawać poszczególne sceny w umiejętnie ręce teatralnych fachowców i antreprenerów.

Do tego jednak czasu Zarząd Teatrów m. Warszawy powinien wytrwale stać na czele Zarządów poszczególnych scen, czuwać nad nimi i kierować nimi, delegując do bezpośredniego działania bądź jednego kierownika, gdy się w nim zjednoczy zdolność zajęcia jednocześnie gospodarczej i artystycznej strony, bądź też dwóch, gdy w braku takich wszechstronnych jednostek, trzeba będzie wyznaczać do danych scen po dwóch kierowników, t. j. gospodarczego i artystycznego dyrektorów. Rezultaty finansowe jakie osiągała w ostatnich paru latach rządowa gospodarka w teatrach Warszawskich, upoważniają nas do przypuszczenia, że przy udziale Zarządu miasta i obywateli miasta w Zarządzie Teatrów, zakwitną one pod ręką swoich przyszłych bezpośrednich kierowników i dadzą poważne rezultaty moralne, nie obciążając miasta potrzebą zbyt wielkich dopłat, lub nawet, usuwając zgoła tych dopłat potrzebę. Okres wojny wymyka się, rzecz prosta, z pod wszelkiej materialnej oceny.

Okres ten jednak należy przetrwać w dziedzinie gospodarki finansowej teatralnej tak, jak wogóle należy nam przetrwać cały ten okres katastrofalny, który dotknął nasz przemysł, nasz handel i, wszystkie, bez wyjątku dziedziny naszego życia, przetrwać, nie niszcząc nic z tego co się ostało, lecz podtrzymując skrzętnie wszystko i zachowując dla przyszłości i dla rozwoju bez względu na koszt, może znaczne, jakich osiągnięcie tego celu wymagać będzie.

Podkomisja Operowa

*Grąbczewski, P. Maszyński, J. Herman
i Jentys.*

Warszawa, dn. 29 sierpnia 1915 r.

Warunki otwarcia opery d. 9 września r. 1915 i prowadzenie jej w pierwszym sezonie po ustąpieniu dyrekcji rządowej, czyli w sezonie 1915/16 r. w następujący sposób wyjaśnia relacja, pochodząca ze strony artystów tej sceny:

„Ewakuacja rosyjskiej rządowej dyrekcji teatrów, wypadła w czasie ferji letnich w Operze. Tej okoliczności przypisać należy głównie, że „Opera“ nie utworzyła zrzeszenia, na wzór artystów dramatu, farsy i operetki; łatwiej bowiem popchnąć dalej machinę, będącą już w ruchu, niż tę zbudować i do prawidłowego funkcjonowania przystosować.

Ponadto personel solistów operowych, okazał się wielce zubożalym przez przymusowe lub dobrowolne przyłączenie się do ewakuacji kilku wybitnych artystów, którzy mieliby—prawdopodobnie — odpowiednie dane do uchycenia steru nawy operowej.

Do tych zaliczyć należy przedewszystkiem Gabrijela Gorskigo oraz Tadeusza Leliwę; Prócz nich opuścili Warszawę: główny kapelmistrz A. Dołżycki, tenorzy Ignacy Dygas, Przewdzic-Leyman, Mikołaj Lewicki; barytoni: Marjan Palewicz, Antoni Borkowski, basy: Zygmunt Mossoczy, Tadeusz Wierzbicki (do Wiednia); sopran: Hanna Skwarecka M. Wohl-Lewicka, Marja Piryńska; mezzosopran: Jadwiga Lachowska (do Francji), M. Krzyżanowska.

Pozostali artyści soliści, wspólnie z delegatami orkiestry, baletu i chóru, doszli do przekonania, że nie jest rzeczą możliwą rozpoczęcie sezonu operowego, bez materialnej pomocy z zewnątrz. Postanowili tedy zwrócić się do komitetu obywatelskiego, za pośrednictwem tymczasowej komisji teatralnej, którą stanowili pp. Weychert, Konic i Życki.

Przewidując trudności w przeprowadzeniu sprawy tą drogą, artyści zwrócili się do dyr. Al. Rajchmana, który chętnie zgadzał się; za pewną subwencję ze strony miasta, prowadzić Operę przez cały rok, gwarantując utrzymanie wszystkich artystów i pracowników technicznych na całkowitych pensjach dotychczasowych. Rozterka jednak między artystami co do osoby dyrektora, jak również kontragitacja w mieście przeciwko niemu ze strony osób, które same widziały się za powołanych i uzdolnionych do prowadzenia opery, — sprawiły, że kandydatura dyr. Rajchmana przepadła.

W trakcie tego nastąpiła nowa organizacja Zarządu miasta Warszawy. Tymczasowy Zarząd teatrów ustąpił, a jego miejsce zajęła Sekcja teatralna, w skład której weszli pp. Antoni Gintowt, Tadeusz Jentys, Kazimierz Zalewski, Kazimierz Życki, oraz w charakterze sekretarza p. Zygmunt Chamiec.

Sekcja teatralna uchwaliła konieczność uruchomienia Opery na rachunek miasta, a do opracowania programu działalności, oraz projektu budżetu Opery zaprosiła pp. Maszyńskie-

go, Jentysa, Hermana i Grąbczewskiego. Owocem prac tych panów był memoriał z dn. 29 sierpnia 1915 r. dowodzący konieczności uruchomienia Opery, oraz odezwa z dn. 3-go września 1915 r., złożona na specjalnej audjencji p. Prezydentowi Miasta Warszawy J. O. Ks. Zdzisławowi Lubomirskiemu.

Memoriał ten podaliśmy wyżej. Odezwa do Komitetu Obywatelskiego brzmi:

Do Komitetu Obywatelskiego m. Warszawy.

Wobec pogłosek, złe wróżących o dalszem istnieniu opery polskiej, zwracamy się z gorącą prośbą, do Komitetu Obywatelskiego m. Warszawy, aby objął pieczę nad losem polskiej sceny operowej oraz naszych operowych artystów, członków orkiestry, chóru i całego operowego personelu. Trzysta rodzin polskich żyje obecnie pod grozą ruiny, godzącej w jedną z najpoważniejszych placówek naszej sztuki, jedyną liryczną scenę polską. Zanik i dezorganizacja Opery byłyby klęską nie do powetowania, zarówno dla kultury artystycznej w Polsce, jak i dla tych którzy jej służą.

Wśród wielu miljonowych potrzeb czysto materialnych znalazło się, wskutek inicjatywy Komitetu Obywatelskiego m. Warszawy, niezbędne pokrycie na tak doniosłą dla nas sprawę powszechnego nauczania i na szkoły wyższe. Niechże ta piękna inicjatywa, rozszerzoną zostanie i na sprawę kultury muzycznej polskiej, w drodze finansowzgo poparcia sceny opery, z której rozbrzmiewały: słowo polskie, śpiew polski i muzyka polska. Niech ta scena nie ulegnie zagładzie.

Warszawa. d. 3 Września 1915 r.

Książę Prezydent przyjął sprawę Opery nadzwyczaj życzliwie odpowiadając komisji Operowej, że przychodzi ona do niego przypominać mu o interesie, który mu bardzo leży na sercu. To stanowisko księcia Prezydenta—niezwykle życzliwe dla Opery — objawiało się i nadal we wszystkich jego odniesieniach się tak względem samej instytucji, jak i jej pracowników. Zarząd miasta zajął wówczas równie życzliwe stanowisko względem Opery.

Budżet miesięczny Opery określono na sumę rb. 24,282, w następujących pozycjach.

| | |
|----------------------------|---------|
| Reżyserja | Rb. 965 |
| Artyści Soliści | 2085 |
| Artystki Solistki | 1180 |
| Gościnne występy | 500 |
| Orkiestra z kapelmistrzami | 5600 |
| Chór | 3142 |
| Balet | 3500 |
| Statyści i banda | 410 |
| Obsługa sceny | 3250 |
| Światło i opał | 2800 |
| Różne wydatki | 850 |

Razem Rb. 24282

Gdy w powyższym budżecie zwrócimy uwagę na pozycję „solistów i solistek“ uderzyć nas musi nieproporcjonalnie niska suma ich wynagrodzenia w stosunku do innych pozycji. Pochodzi to stąd że soliści i solistki Opery -- chcąc doprowadzić koniecznie do otwarcia opery, zredukowali swoje żądania do minimum — podczas gdy inni pracownicy otrzymali prawie całkowite wynagrodzenie z czasów dyrekcji rosyjskiej. Maximum płacy solistów określono na 50% dotychczasowych pensji. A przecież trudno zaprzeczyć, że Opera stoi tylko na doborze solistów, wszystkie inne organa spełniają funkcje pomocnicze.

Personel:

Personel zaangażowany składał się z następujących osób:

Tenorzy: Adam Dobosz, Henryk Drzewiecki, Józef Morlacchi, Jan Sztern.

Barytoni: Wacław Brzeziński, Wiktor Grąbczewski, Eugenjusz Narożny, Bohdan Mączewski, Walerjan Bayerlein, Jan Lewański.

Basy: Adam Ostrowski, Tadeusz Wierzbicki, W. Szeller i Piotr Szepietowski.

Soprany: Matylda Lewicka, Julja Mechówna, Marja Kamińska-Latoszyńska, Zofja Zabiello, Helena Tracewska i Marja Szternowa.

Mezzo-soprany: Janina Gołkowska, Michalina Frenklówna, Halina Leska, Helena Jarosówna, Zofja Ulbrycht.

Główny kapelmistrz i kierownik artystyczny: Henryk Melcer.

Reżyser: Wiktor Grąbczewski.

Pomocnik Reżysera: Mikołaj Crotti.

Sekretarze: Jan Lewański i St. Cieszkowski.

Inspicjent: Antoni Wilczyński.

Sufler: Waclaw Kamiński.

Organista: Adolf Szczygielski.

Kapelmistrz: Teodor Śledziński, Zdzisław Birnbaum, Jakób Hirszfeld, Stefan Barański.

Orkiestra składała się z 57 członków. Chóry z 60 osób, balet z dziećmi około 100 osób.

Gdy z Sekcji teatralnej ubył jeden członek, p. Tadeusz Jentys, pozostali członkowie podzielili się czynnościami w ten sposób, że p. K. Życki objął przewodnictwo Sekcji, oraz ogólny zarząd i kierunek Opery, dział administracji Opery powierzono p. Z. Chamcowi, nadzór zaś nad buchalterją i rachunkowością przyjął na siebie p. Antoni Gintowt.

Chór Żeński

Teatrów Miejskich m. st. Warszawy.

Blomberg Bronisława, Borowska Helena, Brzezińska Helena, Cieślewska Józefa, Calori Wirginja, Czech Sylwina, Czemska Jadwiga, Ciani Aleksandra, Filleborn Romana, Frank Stanisława, Ilińska Aniela, Jaworska Helena, Kalinowska Marja, Kiełczewska Julja, Korczki Helena, Kosiewicz Marja, Kowalska Marja, Kozłowska Irena, Marszałkowska Anna, Mikulska Matylda, Morawska Rozalja, Naróżnowa Antonina, Nowicz Aniela, Pagowska Wiktorja, Petkowska Marja, Perenson Cecylja, Piątkowska Marja, Rutkowska Adela, Sochowa Natalja, Sochówna Stefanja, Skotnicka Marja, Skowrońska Marja, Stawicka Ludwika, Surdukowska Marja, Szlągowska Karolina, Szumańska Natalja, Turczuńska Teodora, Urbańska Janina, Wedecka Irena, Wejnert Apolonja, Witke Marja, Zagórska Sabina. Razem osób 42.

Chór Męski Opery.

Badowski Leon, Baranowski Władysław, Bieńkowski Stanisław, Borzym Stanisław, Dmowski Edmund, Feinstein Jakób, Funk Józef, Galbarczyk Franciszek, Jankiewicz Marjan, Jusiński Teofil, Kipnis Menachim, Kowalski Mieczysław, Kozłowski Waclaw, Lewandowski Bolesław, Lipnicki Henryk, Łomankiewicz Józef, Łomankiewicz Kazimierz, Mysłowski Józef, Orczyński Mieczysław, Piasecki Henryk, Piątkowski Waclaw, Pogorzelski Stefan, Rotstadt Szczepan, Sadowski Julian, Sowiński Jan, Stankiewicz Artur, Statkiewicz Czesław, Szadkowski Aleksander, Wardzuński Antoni, Wasiuk Aleksander, Wiśniewski Ignacy, Zalewski Leon, Zięciak Władysław, Zwierz Jan. Razem osób 34.

Lista orkiestry Opery

Miasta stoł. Warszawy.

Adamski Romuald, Adamus Henryk, Braun Jan, Budzyński Klemens, Bologna Lotaria, Drutman Jakób, Dymnik Dawid, Drutman Maurycy, Cink Antoni, Gorzkoś Michał, Grünberg Henryk, Gokisch Edward, Gold Abram, Grützhändler Fryderyk, Hausman Jan, Klauze Jan, Kabłuczenko Michał, Kamiński Leonard, Królikowski Władysław, Kagan Wolf, Kasputis Antoni, Koncebowski Jan, Karliński Izidor, Kamiński Jan, Kwiatkowski Feliks, Kanikuła Michał, Lipowski Władysław, Łodygowski Bronisław, Miszułowicz Wolf, Marek Wincenty, Massalski Leonard, Majewski Czesław, Pluciński Józef, Pietranis Karol, Pistor Matylda, Rapacki Wiktor, Rysz Michał, Rysz Joachim, Szac Pinkus, Singer Józef, Szałowski Bonifacy, Sanicki Salomon, Surowicz Dawid, Singer Zygmunt, Sochaczewski Franciszek, Sznapper Wincenty, Stromberg Abram, Święcki Jan, Stawiński Władysław, Stankiewicz Ludwik, Tomaszewski Stefan, Tomaszewski Bronisław, Waghalter Henryk, Wasilewski Feliks, Wasilewski Stanisław, Ziarkiewicz Franciszek. Razem osób 56.

Kamiński Leonard, Inspektor orkiestry.

* * *

Niestety, Opera zaczęła prowadzić żywot suchotniczy, tak pod względem finansowym jak i artystycznym. Ciągłe zmiany w ogłoszonym już repertuarze, odkładanie zapowiadanych nowości i niedostateczne czy nieumiejętne przygotowanie tychże, odstręczały publiczność od uczęszczania na Operę, a temsamem pograżały finanse Opery w deficyt.

Wówczas pod kierunkiem artysty T. Wierzbickiego rozpoczęły się w łonie artystów narady, które po dłuższym okresie i układach z zarządem teatrów doprowadziły do podpisania przez obie strony następującej umowy:

Reżyserję Opery stanowią pp. Brzeziński, Dobosz, Drzewiecki, Ostrowski i Wierzbicki, z pośród których p. Ostrowski mianowany zostaje głównym reżyserem, a pan Wierzbicki, kierownikiem działu administracyjnego Opery. Sprawy Opery dzielą się na dwie kategorie:

- a) załatwiane przez Zarząd Teatrów po porozumieniu się z Reżyserją Opery i
- b) załatwiane przez Reżyserję Opery samodzielnie i ostatecznie.

Do pierwszej kategorii należą:

- 1) angażowanie i zwalnianie artystów operowych (solistów, chóru, orkiestry) i baletowych oraz pracowników, pobierających pensję lub płacę dzienną z funduszu operowych.

Reżyserja Opery przedstawia kandydatów z wyszczególnieniem ich kwalifikacji artystycznych czy technicznych oraz maximum wynagrodzenia. Kontrakty z nimi zawierane są przez Zarząd Teatrów.

2) udzielanie urlopów dłuższych po nad 3 dniowe, i udzielanie pozwoleń na koncerty.

3) wystawianie nowych oper lub wznowień, co do których potrzebny jest nakład pieniężny. Reżyserja Opery przedstawia Zarządowi kosztorys nowej sztuki lub wznowienia, który podlega wspólnemu omówieniu i ostatecznie musi być zatwierdzony przez Zarząd Teatrów.

4) wszelka korespondencja na zewnątrz, z wyłączeniem wzmianek do pism o charakterze repertuarowym.

5) wszelkiego rodzaju stosunki z władzami okupacyjnymi.

6) wyznaczanie kar na podstawie raportu reżyserji Opery, w którym ma być podany rodzaj przewinienia oraz proponowana wysokość lub charakter kary.

7) sprawy, połączone z wydatkami lub dochodami, t. j. dostawy, zamówienia, zakupy, sprzedaż widowisk, wyjazdy opery lub baletu na prowincję, urządzenie nadzwyczajnych widowisk i t. d.

8) udzielanie benefisów i przedstawień bezpłatnych.

9) zawieranie umów z artystami na gościnne występy.

10) kasa Teatralna i widownia pozostają pod bezpośrednim zwierzchnictwem Zarządu.

11) okólniki, wydawane na skutek propozycji reżyserji opery będą kontrasygnowane przez reżyserję.

12) wydawanie sezonowych passe-partout oraz jednorazowych biletów wejścia, z wyłączeniem osób, należących do sceny Opery i baletu.

Do drugiej kategorii należą:

1) wszelkie sprawy artystyczne Opery i baletu, układanie repertuaru, obsada ról, pulpity kapelmistrzowskie, wyznaczanie lekcji i prób, zwalnianie artystów nie dłużej jak na 3 dni, it.p.

2) administracja sceny.

3) regulowanie wszelkich objawów życia scenicznego i zakulisowego, które nie są wymienione w pierwszej kategorii,

4) wydawanie jednorazowych kartek wejścia dla osób, należących do sceny opery i baletu oraz dla przedstawicieli prasy.

Zarząd teatrów m. st. Warszawy

Reżyserja Opery: *A. Ostrowski, T. Wierzbicki,
A. Dobosz, H. Drzewiecki i W. Brzeziński.*

Na tych zasadach rozpoczęto pracę w d. 1 stycznia r. 1916. Rezultaty finansowe Opery poprawiły się po Nowym Roku bar-

dzo wydatnie. Uwzględniając w obliczeniu subsydjum miejskie po 10,000 rb. rachunek wykazał w dniu zamknięcia sezonu, 1 czerwca przewyżkę dochodów rb. 3,268.

W ciągu całego sezonu tj. od 9 października do 10 czerwca, wystawiono ogółem 23 opery, a mianowicie:

| | Ilość razy | D O C H Ó D | |
|--|------------|--------------------------|---------------|
| | | ogółem | przeciętnie |
| 1) Carmen | 17 | 11653.85 | 685.52 |
| 2) Faust | 15 | 9974.03 | 665.— |
| 3) Halka | 15 | 6770.74 | 451.38 |
| 4) Madame Butterfly | 13 | 5841.74 | 417.27 |
| 5) Cyrulik Sewilski | 12 | 4687.68 | 390.64 |
| Składane widowiska operowe | 11 | 7568.44 | 688.04 |
| 6) Aida | 10 | 8857.95 | 885.80 |
| 7) Tosca | 10 | 7247.88 | 724.79 |
| 8) Cyganerja | 10 | 3954.80 | 395.48 |
| 9) Opowieści Hoffmana | 10 | 3587.81 | 358.75 |
| 10) Żydówka | 9 | 5630.54 | 625.61 |
| 11) Hrabina | 9 | 5572.69 | 619.19 |
| 12 i 13) Pajace i Cavalleria Rusticana | 8 | 6023.71 | 753.— |
| 14) Eugeniusz Oniegin | 8 | 4069.08 | 508.63 |
| 15) Violetta | 8 | 3390.27 | 423.78 |
| 16) Hugonoci | 6 | 4672.87 | 778.81 |
| 17) Lohengrin | 5 | 2081.51 | 416.30 |
| 18) Bal Maskowy | 4 | 2469.50 | 417.37 |
| 19) Rigolletto | 4 | 1601.01 | 400.25 |
| 20) Jaś i Małgosia | 4 | 1328.40 | 332.10 |
| 21) Manon | 3 | 812.24 | 270.75 |
| 22) Demon | 2 | 975.15 | 487.57 |
| 23) Verbum nobile | | Violleta „Sktad. widow.“ | |
| Balety: | | | |
| 1) Pan Twardowski | 14 | 10980.91 | 784.35 |
| 2) Jezioro Łabędzie | 7 | 5180.05 | 740.— |
| 3) Katarzyna | 2 | 1577.15 | 788.57 |
| 4) Składanki: | 8 | 3478.76 | 434.84 |
| Wesele w Ojcowie, Wieszcza lalek, Kaprys motyla, Rococo zabawa dziecięca, Arlekinada, Bajki Andersena. | | | |
| Koncerty Symfoniczne | 9 | 4878.92 | 542.10 |
| R a z e m | 234 | 134867.38 | 576.35 |

W wymienionych operach prócz artystów stale zaangażowanych występowała gościnnie znakomita śpiewaczka dramatyczna Margot Kaftal, (Aida, Hugonoci, Bal Maskowy, Paja-

ce, Cavallerja, Tosca) i rokująca najwspanialsze nadzieje Maryla Rola-Rakowiecka (Hrabina, Halka, Żydówka).

W rolach sopranowo-lirycznych gościła p. Marja Mokrzycka (Oniegin, Cyganerja, Butterfly, Halka).

W rolach tenorowych p. Juljusz Hoffman (Aida, Żydówka) oraz młody tenor p. Stanisław Gruszczyński o niezwykle rzadkiej piękności materjale tenora bohaterskiego, który w połączeniu z wybitnym talentem scenicznym i intuicją artystyczną oraz postawą prawdziwie bohaterską, rokuje artyście nadzieje najświetniejszej światowej kariery śpiewaczej. Debiut jego w Aidzie, jako Radames oraz w Pajacach, jako Canio zjednał mu odrazu uznanie krytyki a sympatję publiczności.

Największy dochód w sezonie przyniosło pierwsze przedstawienie „Tosci“ i zarazem pierwszy występ Margot Kaftal, dnia 18-go stycznia 1916 r. — rb 1321.16.

Tyle przynosił teatr wyprzedany.

Najmniej przyniosło przedstawienie „Halki“ dnia 18 listopada 1915 r. bo Rb. 161.83. Do najświetniejszych należało przedstawienie uroczyste ku uczczeniu rocznicy Konstytucji 3-go maja, na którym prolog wypowiedział artysta Opery p. Wacław Brzeziński, poczem soliści i chóry przy akompaniamencie orkiestry, wykonali po trzykroć Hymn Narodowy „Boże coś Polskę“ podczas którego cała sala Teatru Wielkiego zaśmiała tysiącem świateł elektrycznych. Uroczysty wieczór wypełniły: 1-szy akt Halki, 3-ci akt Hrabiny oraz narodowy balet: Wesele w Ojcowie. Zakończyła przedstawienie „Pieśń 3-go maja“ melodia z 1791 r. w opracowaniu Al. Polińskiego do której słowa specjalne dopisał ceniony wielce poeta p. Zdzisław Dębicki.

Niemniej świetne przedstawienie odbyło się nazajutrz, 4-go maja, na rzecz Wielkiej Kwesty Majowej, pod protektorem Zdzisławowej Księżnej Lubomirskiej. Wypełniły je:

1) Marsz Polski z końca XVIII w. w opracowaniu i instrumentacji prof. H. Melcera.

2) Śpiew połączonych chórów „Lutni“, „Harfy“, „Dudy“, „Drużyny handlowców“ i „Hejnału“.

3) „Lituanja“ Grottgera (żywy obraz).

4) „Oktet“ w wykonaniu artystów Opery pp. Mokrzyckiej, Mechówny, Gołkowskiej, Leskiej oraz pp. Drzewieckiego, Dobosza, Ostrowskiego i Wierzbickiego.

5) Żywe obrazy: „Koncert nad koncertami“, „Konstytucja 3-go Maja“, „W kaplicy Jasnogórskiej“.

Podkreślić dalej należy udział Opery w uroczystościach 3-go maja. Podczas poświęcenia sztandaru w salach rezerwowych (*vide* sprawozdanie z Teatru Rozmaitości) sztandar Opery trzymał p. Adam Ostrowski. Przemawiał p. Tadeusz Wierz-

bicki. W pochodzie wzięli udział wszyscy artyści i artystki *in corpore*. Orkiestra operowa pod batutą p. Teodora Sledzińskiego grała hymny polskie na tarasie obserwatorium astronomicznego podczas pochodu.

KAZIMIERZ ŻYCKI

jako członek Komitetu Obywatelskiego, następnie zaś ławnik Magistratu, w przełomowym okresie bardzo gorliwie zajmował się sprawą Teatrów miejskich. Gdy p. Życki ustąpił ze stanowiska prezesa zarządu, pozostając nadal członkiem tegoż zarządu, pracownicy Opery wręczyli mu adres w pięknej teczce safjanowej, spisany na pergaminie z winjetą artystyczną, wyobrażającą gmach teatrów miejskich. Adres wspomniany brzmi:

Kazimierzowi Życkiemu:

W dowód uznania i podziękę za Jego owocne starania około wywalczenia bytu dla stołecznej Opery Warszawskiej oraz za Jego współpracę w ciągu pierwszych miesięcy sezonów 1915—1916



Kazimierz Życki.

*Artyści stołecznej Opery Warszawskiej
i pracownicy Zarządu teatrów miejskich.*

Warszawa, d. 29 lutego 1916 r.

Antoni Gintowt, Zyg. Chamiec.

Dalej podpisy wszystkich artystów i artystek Opery.

Adres powyższy wystarczy zamiast oceny bezinteresownej i gorliwej pracy p. Życkiego w Zarządzie Teatrów.

* * *

DRUGI SEZON.

Następny sezon operowy 1916/17—drugi z kolei w okresie sprawozdawczym przyniósł pewne zmiany. Podczas lata tułała się myśl oddania Opery w ręce przedsiębiorcy prywatnego, atoli miasto zdecydowało się nadal prowadzić Operę na swój rachunek z subwencją 10,000 rb. miesięcznie.

Na dyrektora Opery powołano p. Adama Ostrowskiego, na reżysera Opery i dramatu p. Henryka Kawalskiego, który w poprzednim sezonie należał do zrzeszenia artystów Teatru Rozmaitości. Kierunek administracyjny powierzono p. Zygmuntowi Chamcowi.

Pomocnikiem reżysera był p. Mikołaj Crotti. Kapelmistrzami pp. Stefan Barański, Jakób Hirszfeld, Tadeusz Mazurkiewicz, Teodor Śledziński, i Teodor Ryder. Kapelmistrzem baletu p. Zygmunt Singer.

Dekorator i główny maszynista — p. Stanisław Jasiński.
 Inspicjent—p. Walenty Wilczyński.
 Inspektor garderoby—p. Edward Kiślański.
 Główny elektrotechnik—p. Jan Ambroziewicz.

Personel artystyczny pozostał prawie bez zmian. Skład artystów powiększyli pp. Jadwiga Staniszevska, Maurycy Janowski, Jan Popowski i Józef Szpakowski.

Gościnnie występowali: Margot Kaftalówna, Helena Zboińska-Ruszkowska, Felicja Kaszowska i Ewa Bandrowska.

* * *

Materjalnie Operze w tym sezonie sprzyjało powodzenie niebywałe. Frekwencja była bardzo znaczna, głównie dlatego, że znaczny kontyngens gości stanowiła publiczność niemiecka. Wpływy dzienne bardzo często przekraczały 1000 rb., nierzadkie też bywały przedstawienia wyprzedane do ostatniego miejsca.

W wewnętrznych stosunkach poczęło się jednak coś rwać. Coraz trudniejsze warunki bytu przy szalonej drożyznie, spowodowanej przez spekulację, doprowadziły do wrzenia wśród chórów i orkiestry.

Już przed rozpoczęciem sezonu, gdy przygotowywano wystawienie „Lilji“ Szopskiego orkiestra zażądała podwyższenia płacy. Po pewnym oporze podwyżkę przyznano. Z kolei nastąpił strajk chórów. Po dwutygodniowych układach przyznano chórowi podwyżkę drożyznianą w stosunku po 12 rb. miesięcznie od osoby. Wreszcie w lutym r. 1917 nastąpił strajk maszynistów. Magistrat przyznał 12 rublową podwyżkę, lecz

jednocześnie (o czym wyżej—*vide* „Podatek od widowisk“)—wymówił miejsca wszystkim pracownikom teatralnym d. 1 czerwca i postanowił zamknąć operę. Motywy swe magistrat złożył radzie miejskiej w formie następującej:

W d. 9 lutego r. b. robotnicy teatru Wielkiego, kierowani przez Związek zawodowy robotników przemysłu metalowego, złożyli petycję o przyznanie im 12-rublowego dodatku drożyznianego, uchwalonego przez magistrat w d. 12 i 13 grudnia 1916 r. dla pracowników miejskich. Wskutek tej petycji magistrat, wchodząc w ciężkie położenie robotników teatralnych, zdecydował w d. 20 b.m. przyznać im w zasadzie 12-rublowy dodatek, lecz odciąć od niego podwyżki, udzielone w miesiącu lipcu 1916 r. przez zarząd teatrów wszystkim swym pracownikom, a w tej liczbie i petentom i w ten sposób dodać robotnikom różnicę między otrzymaną uprzednio podwyżką a 12-rublową normą i zrównać ich co do dodatku drożyznianego z ogółem pracowników miejskich. Decyzja ta jednak nie zadowoliła robotników, w d. 23 lutego zażądali oni przyznania całego 12-rublowego dodatku, bez potrąceń, grożąc w razie odmowy strajkiem.

Nie mogąc dopuścić do tak nagłego zamknięcia teatrów, magistrat był zmuszony do uczynienia żądanego ustępstwa, przyznał więc robotnikom 12-rublowy dodatek bez potrąceń, wobec jednak tak wzrastających żądań robotników, przy wciąż pogarszającym się stanie finansów miejskich, który zniewala do zaprowadzenia ograniczeń w budżecie najniezbędniejszych instytucji, a między innymi i w budżecie tanich kuchni, magistrat uznał, że nie jest w możności łożenia coraz większych sum na utrzymanie teatrów i z tego powodu w d. w 23-im lutego uchwalił od d. 1-go czerwca 1917 r. zamknąć Operę, zredukować budżet teatrów do sumy niezbędnej na utrzymanie w całości majątku teatralnego, wymówić służbę wszystkim pracownikom teatralnym od d. 1-go czerwca r. b., robotnikom zaś teatralnym wypłacać 12-rublowy dodatek drożyzniany, poczynając od d. 1-go stycznia r. 1917 do czasu uwolnienia, t. j. do 1-go czerwca r. b.

O powyższych uchwałach swoich magistrat zawiadomił radę miejską, prosząc o zatwierdzenie, w myśl § 24 p. 5 ordynacji miejskiej, uchwały co do zamknięcia Opery od d. 1-go czerwca r. 1917.

W sprawie powyższej Rada Miejska wydelegowała specjalną podkomisję, która rozpatrywała szczegółowo sprawę

decyzji magistratu, co do zamknięcia Opery od d. 1 czerwca i pogląd magistratu podzieliła, wyrażając d. 16 kwietnia r. 1917 opinię, iż na dawniejszych warunkach miasto nie jest w możności dalej opery prowadzić.

W chwili zatem, gdy zamykamy druk naszego wydawnictwa, opera warszawska stoi w przededniu rozbicia. Wierzymy jednak, że istnieć będzie.

c.

*

*

*

WYNIKI ARTYSTYCZNE.

Omawiając rezultaty artystyczne, osiągnięte przez operę warszawską od rekonstrukcji jej po wyjściu rosjan do dn. 1 Stycznia 1917, w pierwszym rzędzie zaznaczyć należy, iż znalazła się ona w nader niepomysłnych warunkach, zarówno finansowych, jak i artystyczno-technicznych które wywarły na działalność jej dominujący wpływ. Warunki te tłumaczą w dostatecznym stopniu szereg niedomagań i w ocenie rezultatów artystycznych sceny operowej warszawskiej za ostatnie półtora roku muszą być brane pod uwagę, jednak sąd obiektywny, jedyny, który przy budowaniu fundamentów pod instytucję polskiej opery narodowej może być brany pod uwagę, winien stwierdzić stan rzeczy i braki, zarówno niezależne od kierownictwa opery, jak i wynikłe z jego winy lub nieudolności.

Nie potrzeba stwierdzać, iż opera warszawska winna być centralną instytucją polską tej kategorii, na której ciąży obowiązek narodowe. Obowiązki te dzielą się: 1) na podniesienie kultury muzycznej, zarówno przez linię repertuarową, jak i przez perfekcjonowanie poziomu wykonania i 2) na popieranie twórczości operowej polskiej.

Repertuar narodowy jest podstawą, jest racją bytu wszystkich scen operowych w państwach zachodnich, a szczególnie każdej pierwszej sceny stołecznej.

Twórczość nasza operowa nie jest bogata, a jednak opera warszawska nawet w jej ramach nie wypełniła w dostatecznej mierze swych obowiązków. Po za „Halką“, „Hrabina“, „Strasznym dworem“, „Verbum nobile“, które stale utrzymują się na repertuarze, oraz po za wystawieniem „Lilji Szopskiego, nie postarano się o wznowienie żadnej z oper polskich, które w ostatnich dwudziestu latach przez scenę warszawską przewinęły się. Wymienie choćby „Manru“ Pade-

rewskiego, „Liwie Quintille“ Noskowskiego, „Marję“ Melcera, „Marję“ Statkowskiego, „Dziewięć lodów“ Gużewskiego, „Mazepę“ Minheimera, „Ducha Wojewody“ Grosmana, „Goplanę“ i „Janka“ Żeleńskiego, „Zamek na Czorsztynie“ Kurpińskiego“ a wreszcie „Widma“ Moniuszki, najpotężniejsze dzieło tegoż, które powinno być jednym z fundamentalnych podstaw repertuaru.

Idąc po linii najmniejszego oporu i po linii tradycji z czasów rosyjskich opera warszawska kręciła się prawie wyłącznie w kole utartego repertuaru włoskiego. Otrzepanie z kurzu paromiesięcznego umianej przez solistów, chóry i orkiestrę opery włoskiej było rzeczą łatwą i wdzięczną, ponieważ gotowy był już dla repertuaru takiego kontyngens publiczności warszawskiej. Po za „Lohengrinem“ i „Walkirją“ Wagnera, pozostawiono na uboczu resztę jego dzieł, pominięto Opery Glucka, Mozarta, Webera, Beethovena, Ryszarda Straussa, pominięto całkowicie muzykę francuską (Bruneau, d'Indy, Dukas, Charpentier, Debussy i t. p.), z wyjątkiem dwóch „salonowych“ oper „Manon“ i „Werther“ Masseneta, słowem pominięto to wszystko, co najwybitniejszego dała w dziedzinie twórczości operowej przeszłość, oraz to, co teraźniejszość ku posunięciu naprzód muzyki uczyniła. Repertuar pozostał ten sam, co za czasów gospodarki włosko-rosyjskiej, nie wykazując żadnych aspiracji, żadnych usiłowań do odrobienia zaległości, jakie ciążyą na operze warszawskiej. Ruch muzyczny i zdobycze na tym polu, dokonane na zachodzie, dla publiczności warszawskiej pozostają nadal nierozciętą ksiązką. Pod względem podniesienia kultury muzycznej słuchaczy opera nasza w ostatniem półtoraroczniu nie uczyniła.



Teodor Śiedziński,
kapelmistrz Opery.

Co do poziomu wykonania, to wymagania pod względem podzielić należy na dotyczące: 1) solistów, 2) orkiestry wraz z dyrygentem, 3) chórów, 4) reżyserji i 5) wystawy.

Pod względem solistów opera warszawska przedstawia się zupełnie nie najgorzej. Najslabszym punktem jest tu brak choćby jednego jeszcze tenora. Cały ciężar repertuaru tenorowego spoczywał prawie wyłącznie w sezonie poprzednim na barkach pp. Dobosza i Drzewieckiego, powodując przemęczenie czasowe to jednego to drugiego z nich. Niewiele ulżyła im gościna p. Hoffmana, a p. Gruszczyński dopiero pod ko-



M. Rola-Rakowiecka, sopran.

niec sezonu poprzedniego przerzucił się do opery, mając w repertuarze jedynie dwie partje: Radamesa i Cania; obecnie śpiewa jeszcze w „Liljach“, w „Walkirjach“ i w „Latającym holendrzu“. Poza tem naogół na scenie warszawskiej słyszeliśmy materiały głosowe zupełnie dobre, częstokroć nader piękne (pp. Lewicka, Rola-Rakowiecka, Brzeziński, Mączewski), z mniejszą lub większą kulturą głosową, — w każdym jednak razie wystarczające, aby stworzyć z nich w poszczególnych operach całość nieprzeciętną. Niestety, ogólnemu brakowi aspiracji repertuarowych towa-

rzyśzył brak aspiracji co do poziomu wykonania i brak umiejętności wydobycia wszystkich możliwych walorów z danego materiału śpiewaczego. I tutaj właśnie jest miejsce, aby podkreślić, jakie znaczenie pierwszorzędne posiada dla danej instytucji operowej jej „dyrektor“. Musi to być przede wszystkim „muzyk“, t. j. człowiek, który indywidualnością swoją nadaje ton i styl zarówno repertuarowi, jak i wykonaniu. Winien on ogarniać i trzymać w dłoni swej wszystkie czynniki, jakie do ekspozycji poszczególnego dzieła są potrzebne. Ma on do pomocy dyrygenta, reżysera i dekoratora, i z ich pomocą urabia z materiału wykonawczego dzieło sztuki, wydobywa z utworu wszystkie jego walory, syntetyzuje je i puszcza na światło kinkietów jako szarmonizowaną we wszystkich szczegółach całość. Musi to być indywidualność wszechstronnie wykształcona, nie tylko, pod względem muzycznym, rutynista teatralny, a jednocześnie o mocnej i *dobrej* woli, aby cały szereg indywidualności poszczególnych połączyć w całość o możliwie najjednolitszej barwie. Jeżeli instytucja operowa takiej jednostki nie posiada, wtedy ekspozycja sceniczna dzieła operowego jest jedynie zlepkiem poczynań jednostek, jest mieszaniną nieskoordynowanych wysiłków. Poszczególne momenty dzieła mogą wyjść wtedy nawet pięknie, dzięki czy to orkiestrze, czy partjom wokalnym, całości jednak brak będzie czy to stylu, czy harmonji instrumentalno-wokalno-dekoracyjnej, czy też nawet zwykłej poprawności ogólnego poziomu wykonania.

Ani w sezonie poprzednim, ani w bieżącym opera warszawska takiego człowieka nie posiadała. Prof. Melcer, który w roku 1916 przez pewien czas był kierownikiem, jest muzykiem poważnym, o kulturze muzycznej nieprzeciętnej, nie jest jednak „człowiekiem teatru“ o odpowiedniej rutynie i mocnej ręce.

A „kulisy“ — to krnąbrny koń, który zrzuca jeźdźca, gdy poczuje dłoń miękka, — to, kobieta, pełna przewrotności, która korzy się jedynie przed tym, co ją zna i który jej imponuje. Obecny kierownik opery warszawskiej, p. A. Ostrowski utalentowany i sumienny śpiewak, dzwigający na swych barkach cały repertuar basowy, wymagalnej u kierownika wszechstronności kultury muzycznej nie posiada, a na stanowisko powołały go więcej zalety charakteru i sympatja, jaką cieszy się za kulisami, aniżeli motywy artystyczne. Nie wystarcza być dobrym śpiewakiem i rutynistą kulisowym, gdyż to załatwia



Adam Ostrowski,
kierownik opery.

kwestję tylko jednostronnie. A zatem — opera warszawska niema kierownictwa, które by mogło pełnać ją po pewnej planowej linii artystycznej. Wystawiane dzieło jest zlepkiem autonomicznych wysiłków dyrygenta, śpiewaków, reżysera i dekoratora. Dlatego też każda partja wokalna jest na wyłącznej odpowiedzialności danego śpiewaka, dlatego też, wobec braku wymagań, zespół śpiewaczy opery warszawskiej stoi na miejscu, nie wykazując stopniowego wybitniejszego rozwoju pod względem interpretacji. Do wyjątków zaliczyć muszę pp. Zabiełto i Gołkowską, których talenty wokalne rozwijają się szybkim tempem.

Orkiestra opery naszej nie jest zła, wymaga jednak sumiennego dyrygenta, który by każdą operę mozolnie z nią wypracował. Wprawdzie obsada kwintetu smyczkowego jest za mała i niejednokrotnie nie jest w stanie z odpowiednią plastyką przeprowadzić partji swojej, jednak i z tym kompletem można by osiągnąć rezultaty lepsze, gdyby dyrygenci wypracowali z nim każdorazowo czystość interpretacji, pod względem brzmienia i rytmiki. Osiągnięta byłaby wtedy pełnia tonu, której zwykle brak. Podczas sezonu na zbyt dokładne opracowywanie każdej opery niema czasu, dlatego też, po ułożeniu planu na cały sezon, orkiestra i chóry przynajmniej na 2 miesiące przed rozpoczęciem tegoż winny rozpocząć próby i przerobić możliwie cały repertuar. Co do dyrygentów — opera warszawska nie posiada obecnie człowieka, któryby w zupełności odpowiadał wymaganiom, stawianym pierwszemu kapelmistrzowi. Najsolidniejszym jest p. Ryder, który włada techniką dyrygowania zupełnie dobrze, a pozatem nader sumiennie opracowuje całokształty oper. Jest to kapel-



Helena Tracwska,
śpiewaczka Opery (sopran).

mistrz rozważny, który doskonale potrafi uzgodnić scenę z orkiestrą, brak mu jednak temperamentu i szerszego polotu i ujmuje on utwór przeważnie dość sucho. Dla orkiestry opery naszej jednak nader cenny, gdyż ze wszystkich dyrygentów omawianego okresu czasu jedyny jest rutynistą i orkiestra pod jego kierunkiem może czynić duże postępy w zgraniu się, przy świadomych i jasnych wskazówkach fachowych.

P. Birnbaum, który w sezonie poprzednim dyrygował szeregami oper, opracowywał doskonale partję orkiestrową (Butterfly, Lohengrin), wydobywał z niej dużo wyrazu i ciepła, jednak nie dość mocno wiązał ją ze sceną. Odgrywał tutaj częstokroć rolę brak odpowiedniej ilości prób, no i pewne różnice w poglądach na interpretację partji wokalnych między nim a śpiewakami. Pod tym ostatnim względem tylko przy kierownictwie mocnego autorytetu różnice dają się mniej więcej zniwelować. Dlatego też śpiewacy nasi chętniej widzieli przy pulpicie p. Śledzińskiego, który na tym stanowisku pełnił i pełni wyłącznie rolę sumiennego akompanjatora, jedynie siłą wypadków wojennych powołany do dyrygowania większością oper repertuaru. W tym samym mniej więcej stylu prowadził parę oper p. Hirszfeld, wkładając jednak w interpretację więcej temperamentu i opracowując partję orkiestrową czyściej i subtelniej. Poza tem prowadzi również parę oper p. Barański, przy niezłej technice, lecz bez temperamentu. W ostatnich czasach opera warszawska pozyskała nowego dyrygenta, p. Mazurkiewicza. Jest to dyrygent młody, jeszcze bez większej rutyny, jednak zdolny, o dużych zaletach intelektualnych. Naogół przy obecnych dyrygentach orkiestra opery warszawskiej dość rzadko zdobywa się na wyższy poziom interpretacji: to szwankuje pod względem technicznym, to pod względem ujęcia linii wewnętrznej i ekspresji, a nieradko i pod obydwojma względami.

Piętą achillesową opery naszej są chóry. Śpiewają przeważnie nieczysto, nierówno, a o frazowaniu choćby poprawnym niema mowy. Skład chórów co do materiału głosowego powinien uleść reorganizacji. Należy również położyć nacisk na rolę, jaką chóry odgrywają w ruchu i akcji scenicznej i przyzwyczaić grupy „obojętnych pań“ i „obojętnych panów“ do celowych gestów i gry aktorskiej.

Strona reżyserska — zwykle nie wychodzi po za szablon. Na scenie warszawskiej reżyser jest właściwie owym „inscenizatorem“, który opracowuje całokształt dzieła i realizuje go. Ani w sezonie poprzednim, ani w bieżącym nie spotkaliśmy w operze naszej „inscenizacji“, która by była skoordynowana w całości. Ruch na scenie według recepty prowincjonalnej, dekoracje z punktu widzenia elementarnych wymagań estetyki i logiki malarskiej niepospolicie banalne i szablonowe,

zaś co do stylu w dekoracjach i w kostjumach—to na scenie panuje niekiedy formalna bitwa epok i charakterów. Niema mowy o tem, aby u nas, jak to było w Paryżu, dłuższej dyskusji podlegała kwestja, czy dekoracje i kostjumy „Fausta“ mają posiadać styl gotycki czy renesansowy. Ostatecznie uscenizowany został tam „Faust“ jako gotyk, stylowo co do najdrobniejszego szczegółu. O czemś podobnem u nas niema co marzyć, ale trzeba chociaż zachowywać pozory. Do składu pracowników opery winien należeć bezwzględnie *kostjumolog*, nie mówiąc już o *artyście* — dekoratorze.



Mikołaj Crotti,
pomocnik reżysera Opery.

Oba te stanowiska są nader ważne i należy postarać się pod tym względem o artystów pierwszorzędnych. Że można *takich* znaleźć — dowodem teatr Polski, który pewne utwory uscenizował w stylu operowym, z niezwykłą maestrią malarską. Zaznaczyć należy, iż aparat świetlny sceny operowej posiada duże braki. Odczuwać się również daje brak „horyzontu“ okragłego.

Gdyby z moich wywodów wyprowadzić rzut o gó lny na działalność artystyczną opery warszawskiej, rezultat byłby dość ujemny. Niektóre dzieła osiągają nawet pewien poziom ogólny dodatni, lecz na ogół poszczególna partja wokalna stanowi o wartości wykonania i o powodzeniu opery. Naturalnie brać należy pod uwagę, iż w obecnym czasie nie można rozporządzać dostatecznym wyborem w materjale wokalnym, że warunki finansowe nie pozwalają na kosztowniejsze inscenizacje, — jednak trzeba wymagać, aby od dzieła operowego szła na salę sumienna, skoordynowana praca, aby znać było pewne celowe, o szczerym podkładzie artystycznym wysiłki. Tego dotychczas nie zauważyłem. Opera warszawska idzie obecnie dawnym rozpędem, po linii gospodarki i aspiracji artystycznych z przed dwóch lat. Czas otrząsnąć z siebie dawny pył, czas skierować wzrok więcej ku górze, aby dzieła, które muzyka polska wysnuje z wolnej piersi, znalazły godną oprawę w *Polskiej Operze Narodowej*.

Jerzy Boczkowski.



FILHARMONJA WARSZAWSKA.

Filharmonja Warszawska—dzieło ś. p. Aleksandra Rajchmana — w życiu muzycznej Warszawy odegrała bardzo poważną rolę. Przed powstaniem tego pięknego gmachu muzyka Warszawy wegetowała, tułając się to w salach reutowych, to w sali Ratusza, miejscach wcale nieodpowiednich do kultywowania muzyki poważnej, wreszcie i same czynniki, uprawiające ówczasie



Ś. p. Aleksander Rajchman,
twórca Filharmonji Warszawskiej, dyrektor opery.

artyzm muzyczny, nie poczuwały się do wprowadzenia dźwięków na tory szerokiego rozwoju; szła więc pieśń w grodzie warszawskim cicha, skromna; ona często porywała serca polskie, ona dźwięczała czasem radością, czasem bólem, lecz nigdy nie weszła na tron i w blasku swych szat królewskich nie zajaśniała w Warszawie. Dochodziły nas odgłosy z zachodu wielkich tryumfów muzyki Beethovenowskiej, muzyki „programowej“, dramatu muzycznego, lecz tej literatury nikt w stylu poważnym nie krzewił w Warszawie. Próbował Warszawę zapoznać z tą wielką lekturą muzyczną dyrektor Rebiczek, urządzając raz na miesiąc symfoniczne koncerty w teatrze Wielkim, lecz były to dobre

chęci, któremi bardzo prędko... wybrukowano piekło. To ubóstwo nasze w muzyce wyczuwał nadwyraz boleśnie ś.p. Aleksander Rajchman, dowodząc, że tylko w wielkiej świątyni można złożyć należyty hołd sztuce. I oto, uzbroiwszy się w energję, przechodzącą siły każdej przeciętnej jednostki, ś. p. Rajchman dzwonił na tę uroczystość tak długo, dopóki nie przekonał ludzi, miłujących muzykę, że dla niej musi stanąć przybytek, z którego by promieniował w wielkim stylu artyzm. I stanął pierwszorzędnej piękności gmach. Odtąd muzyczna Warszawa zaczęła się... umuzykalniać. Do niej potęgą swych tonów przemówili: Mozart, Beethoven, Ryszard Wagner, Ryszard Strauss, Czajkowski, Berlioz, Debussy i w późniejszym czasie cała plejada „Młodej Polski w Muzyce“. Stanowczo twierdząc, że ta „Młoda Polska“ możeby nigdy nie zaśpiewała swego pięknego hejnału, gdyby nie gmach Filharmonji. Tam znaleźli podniecie i zachęte do czynu: Karol Szymanowski, Różycki, Melcer, Karłowicz, Fitelberg, Szopski, Opieński i tam śpiewali swoją „symfonię“ i tam oni nie tylko pieśnią, lecz i żywym słowem przekonywali słuchaczy, że poza troską życiową istnieją dźwięki, którymi wielcy mocarze koją największe rany i balsamują zbolałą duszę. Ten kult

muzyczny w Filharmoniji panował i po dziś dzień panuje. Inna rzecz, jak się ta sprawa finansuje, to już do naszej notatki nie należy. Zaznaczamy tylko, że rewolucja 1905 r. pracę Filharmoniji osłabiła; po kilku jednak latach Filharmonija odżyła, rozsiewając z całą siłą zdrowe ziarna pieśni.

Po pierwszym kapelmistrzu orkiestry Filharmonijnej, Emilu Młynarskim, objął batutę Grzegorz Fitelberg. W okresie tej dyrekcji Filharmonija najsilniej przemawiała do serc i umysłów słuchaczy: orkiestra, w całej pełni zgrana, była doskonałym rzecznikiem dzieł najpoważniejszych symfonistów, chóry zaznajamiały z literaturą oratorjów, najwybitniejsi artyści europejscy tonami fortepianu, dźwiękami skrzypiec, artystycznym śpiewem roztaczali piękno w jego najszlachetniejszym znaczeniu, popołudniowe koncerty zazwyczaj poprzedzały „pogadanki“ o wielkich mocarzach tonów, słowem z estrady Filharmoniji szedł wielki kult, który cywilizował, uszlachetniał rzesze słuchaczy. Kontynuował w tym samym duchu powołony na dyrektora Filharmoniji Zdzisław Birnbaum. Jego dyrekcję przerwała na niedługi czas obecna wojna, niefortunne przedsięwzięcie jakiegoś pseudo „mecenasa“ o mało co nie groziło zagładą poważnej instytucji, jaką bezsprzecznie była Filharmonija, uratował ją Zdzisław Birnbaum, od lat dwóch przewodnicząc orkiestrze z zapałem, godnym uznania. Obecna orkiestra symfoniczna składa się z 64 członków, którzy tworzą zrzeszenie i rządzą się sami sobą. To zrzeszenie postanowiło kultywować muzykę nie tylko wśród sfer już umuzykalnionych, lecz rozpoczęło propagandę artystyczną dla mas muzycznie słabo przygotowanych. W tym celu zrzeszenie od półtora roku urządza w każdą niedzielę poranki za cenę kopiejkowa. Poranki te gromadzą liczną publiczność, która urabia sobie smak i dobry gust, która przystępną pieśnią uduchawia swój światopogląd i zarazem wzbogaca swój umysł dorobkiem artystycznym; dla tego też poranki niedzielne, poprzedzane czasem żywym słowem, w pracy kulturalnej zrzeszenia zasługują na szczególne uznanie. Kierownictwo tych poranków objęli pp. Jotek i Dłutowski.



Zdzisław Birnbaum,
dyrektor orkiestry Filharmoniji
Warszawskiej.

Czas wojenny nie jest sprzymierzeńcem rozwoju sztuki piękna, a pomimo to Filharmonija w ostatnim szczególnie roku żywotność swoją ujawnia w sposób bardzo energiczny: koncerty symfoniczne obok symfoniji w programie swoim zawierają nazwiska sławnych artystów, bądź pianistów, bądź skrzypków,

bądź śpiewaków. Dość wspomnieć nazwiska: Eugenjusza d'Alberta (pianista), Czaplńskiego (skrzypek) Arnolda Földesy (wiolonczeliści), Wilhelma Backhausa (pianista), Petri'ego (pianista), Karola Flecha (skrzypek, a z swojskich talentów: Korolewicz-Waydowej (śpiew), Kaszowskiej (śpiew), Landowskiej (fortepian) i wielu innych. Obok tych sił stoi zgrana i artystycznie urobiona orkiestra, ona to bowiem wzięta w swe posiadanie symfonię, ukochała ten rodzaj muzyki najwięcej i tej symfonii orkiestra Filharmonji składa zawsze wielki pokłon, wielką cześć...

Publiczność w należyty sposób ocenia działalność zrzeszonej orkiestry, na koncerty uczęszcza licznie, zwłaszcza wyróżnia „wielkie symfoniczne“ koncerty, które zazwyczaj są wspaniałą ucztą artystyczną. Gmach więc Filharmonji, służy pięknu; w tym gmachu społeczeństwo warszawskie znajduje najgodziwszą, a zawsze szlachetną rozrywkę, ten gmach jest ozdobą miasta, a sala tego gmachu jest bodaj jedną z najpiękniejszych sal koncertowych Europy.

jl.



Przed premierą.

1

Woń olejnych farb, lakieru,
 Kurzu wznoszą się tumany,
 Drzewa z płótna, kwiat z papieru,
 W głębi staw... namalowany.
 Kłątwy, huki, zamęt dziki,
 Maszynistów biega tłuszczą
 — Niżej!... wyżej!... — brzmia okrzyki
 Na dwóch sznurach strop się spuszcza,
 Mignie lampek płomień błądy.
 Na szafirze wnet migocą,
 Jak srebrzystych gwiazd mirjady
 Nad jeziorem, cichą nocą...
 A w kulisie, sam ukryty
 Stoi mały synek stróża,
 W oczach błyszczą mu zachwyty
 I iza czysta i iza duża
 Po policzkach dziecka sływa,
 Że rozwiały się złudzenia...
 Wyobraźnia nieszczęśliwa
 Jakże inne ma pragnienia!
 Gdybyś sztuki autorze
 Mógł tak patrzeć, słuchać zbliska,
 Płakałbyś, jak dziecko może,
 Że poezja w niwecz pryska!

W korytarzu, pełnym drzwiczek
 Krzyk i hałas trwa bez przerwy,
 Brzęk żelazek, szczęk nożyczek,
 Złość króluje dziś i nerwy.
 Zabrzmią arji pierwsze zwrotki,
 To probują swoich głosów,
 Zapach szminki mdły i słodki
 Miesza się z zapachem włosów.
 Owdzie przez drzwi uchylone
 Mignie ubielona szyja,
 Zerknie oko w twoją stronę
 I... koniaczek dalej spija.
 — Panie fryzjer!! gdzie peruka?? —
 Słysząc głos przez cienką ścianę,
 Ktoś w zwierzeniach ulgi szuka...
 — Wszystkie miejsca wyprzedane!! —
 Tryumfalnie ktoś ogłasza,
 Wtem piskliwym brzmi dyskanem:
 — „Że barona Lolka nasza
 Już puściła dawno kantem!“
 — Moja pani—w korytarzu
 Nawpół z płaczem ktoś zapyta,
 — Tu za dużo dekoltażu
 A ja jestem przyzwoita! —
 — „Kwiatek wszelkie braki zatrze!“ —
 Słysząc już doradcze głosy —
 — Gdyś artystką jest w teatrze
 Trzeba różne znosić losy!“
 Krzyki—piski... piekła eden —
 Brzmią pasaże... tryle... gamy...
 Dzwonek!! i krzyk jeszcze jeden:
 — „Moi państwo! zaczynamy.

Michalina Makowiecka.



TEATR POLSKI.

Pomysł stworzenia wielkiego prywatnego teatru polskiego w Warszawie zrodził się w końcu roku 1909. Inicjatywę podjął dr. Arnold Szyfman, budząc zainteresowanie dla idei wśród grona ludzi zamożnych, należących do sfer arystokracji i mieszczaństwa warszawskiego. Pierwsze zebranie w tej sprawie odbyło się dnia 14 stycznia 1910 r. Zarówno to zebranie, jak i następne dowiodły przedewszystkiem, że sesje i narady do celu nie doprowadzą, tem więcej, że jałowość i bezpłodność dyskusji mogły tylko zrazić do wszelkiej pracy, a apodyktyczna krytyka niektórych doradców i znawców mroziły zapal rzetelnych i szczerych popleczników pomysłu. Miały jednak zebrania tę dobrą stronę, że wyjaśniły, iż potrzebę stworzenia wielkiego polskiego teatru prywatnego uznają wszyscy, lecz że sum większych na ten cel nikt nie poświęci, a nowa instytucja może być wprowadzona w życie jedynie w drodze małych udziałów pieniężnych.

Wychodząc z tego założenia, rozpoczął dr. A. Szyfman agitację prywatną, która do lata 1910 roku dała subskrypcję na sumę kilkudziesięciu tysięcy rubli. W tym okresie rozwoju sprawy szczęśliwy traf złączył d-ra Szyfmana z Tomaszem hr. Potockim, który zajął się sprawą z najwyższą gorliwością, dzięki czemu w ciągu najbliższych paru miesięcy subskrypcja przekroczyła sumę stu tysięcy rubli.

W dniu 3 Maja 1911 roku, licząc się z funduszami istniejącymi i możliwymi jeszcze do osiągnięcia, zakupiono plac pod budowę teatru. Potrzebny był plac duży, a przecie w centralnym punkcie miasta; zakupiono go nieco na uboczu, a jednak tuż obok jednej z najgłośniejszych arterji Warszawy, mianowicie przy ul. Karasia, utworzonej po zburzeniu pałacu Karasia i łączącej się z Krakowskiem Przedmieściem przez ul. Obozną. Lecz do rozpoczęcia budowy upłynęło jeszcze sporo czasu. Władze zwlekały z zatwierdzeniem planów budowy, coraz trudniejsze było pozyskiwanie nowych udziałów, wreszcie — cecha charakterystyczna — firmy budowlane do tego stopnia nie miały zaufania do przedsięwzięcia nowego teatru, że nie kwapiły się nawet z nadsyłaniem ofert. Wśród ogólnego pesymizmu, przy akompaniamencie najczarniejszych przepowiedni mało lub jeszcze mniej powołanych znawców, przystąpiono w końcu stycznia 1912 r. do robót ziemnych przy budowie teatru; w kwietniu zaś odbyła się uroczystość poświęcenia kamienia węgielnego.

Nowej instytucji nadano formę Towarzystwa Akcyjnego, którego zatwierdzenie pod nazwą „Towarzystwo Akcyjne Budowy i Eksploatacji Teatrów w Królestwie Polskiem“ uzyskano w Petersburgu na mocy zezwolenia z dnia 8 września 1912 r.

Ułożeniem statutów Towarzystwa Akc. zajął się p. Julian Tołłoczko, który też, obok Tomasza hr. Potockiego, najgorliwiej popierał sprawę Teatru Polskiego, a po śmierci hr. Potockiego ujął w ręce ster organizacji finansowej teatru. W sprawach samej budowy gmachu wielkie usługi oddał teatrowi p. Maurycy Spokorny, oraz p. Michał Róg, który w krytycznej niemal chwili poręczeniem na krociową sumę wspólnie z hr. Potockim, podtrzymał byt nowopowstającej instytucji. Prócz wymienionych już, do składu Komitetu organizacyjnego, popierającego wedle możliwości powstającą instytucję, należeli: B. Eiger, Emil Gerlach, Juljusz Herman, Fr. Karpiński, Dr. Juljan Kosiński, hr. Edw. Krasieński, Wład. hr. Potocki, Edw. hr. Scipio, Dr. Ksawery Wątraszewski, ks. Michał Woroniecki, Maurycy hr. Zamoyski.

Najcięższy cios spotkał Teatr Polski w dniu 8 października skutkiem niespodziewanej śmierci Tomasza hr. Potockiego, który był niezastąpioną wprost siłą w urzeczywistnianiu zamierzonego dzieła, niezrażającym się niczem entuzjastą i poplecznikiem teatru i wraz z Dr. Szyfmanem stawiał czoło wszelkim trudnościom w najcięższych chwilach. Nie było mu danem doczekać ukończenia umiłowanego dzieła.

Gmach teatralny rósł z niebywałą wprost szybkością wedle planów i pod zwierzchnim kierunkiem architekta p. Czesława Przybylskiego. W dziesięć miesięcy po rozpoczęciu budowy, w dniu 15 stycznia 1913 roku, mogło się już odbyć pierwsze walne zebranie Tow. Akcyjnego w wykończonym zupełnie gmachu nowego teatru. Prezesem Towarzystwa obrano p. Juljana Tołłoczkę, wiceprezesem Edwarda hr. Krasieńskiego; na członków zarządu powołano Władysława hr. Potockiego, p. Michała Roga i p. Maurycego Spokornego.

Koszt ogólny budowy, wraz z placem i wszelkimi instalacjami i kosztami organizacyjnymi, wyniósł około 735.000 rb. Dzierżawę teatru oddano na lat dziesięć i pół głównemu inicjatorowi przedsięwzięcia, dr. Arnoldowi Szyfmanowi, za roczną opłatą 45.000 rub. i z obowiązkiem pokrywania wszystkich wydatków, łączących się prowadzeniem i eksploatacją teatru.

* * *

Okres wojenny doprowadził do zmian zasadniczych w kierownictwie Teatru Polskiego. Dyrektor, dr. Arnold Szyfman, wkrótce po wybuchu wojny był ewakuowany przymusowo, jako poddany austriacki, do Rosji. Dzięki usilnym staraniom powrócił, wiedząc jednak o tem, iż w każdej chwili może mu grozić ponowne wysłanie. Trwał atoli na stanowisku do lata r. 1915, te jest do czasu, gdy już zdecydowane było ustąpienie Rosjan z Warszawy. Masowe wysłanie wówczas obcych poddanych nie oszczędziło dyr. Szyfmana. Zmuszony był wyjechać, pozostawiając Teatr pod opieką artystów.

Tak powstało w d. 2 lipca 1915 „zrzeszenie artystów Teatru Polskiego“. Warunki, na jakich artyści otrzymali prawo prowadzenia Teatru bynajmniej do lekkich nie należą. Ciężary finansowe, jak wykazało doświadczenie, o wiele przekraczały środki.

Gmach teatralny otrzymali artyści bez bufetu i szatni oraz bez prawa pobierania zysku z programów. Dochód z tych źródeł, stanowiący, jak wykazują księgi rachunkowe zrzeszenia, rb. 16—17 tysięcy rocznie zastrzegł sobie dyr. A. Szyfman.

Za dzierżawę gmachu zrzeszenie zobowiązało się płacić: Towarzystwu akcyjnemu, jako właścicielowi gmachu — $\frac{1}{6}$ część od wpływów *brutto* (czyli 16,66%); nadto 8% od wpływu *brutto* pobiera dyr. A. Szyfman. Dwie te pozycje wyniosły za rok: dla Tow. akc. rb. 28.746, dla dyr. Szyfmana rb. 14,272.

Czwartą część wpływów *brutto*, (które wszak często nie pokrywają dziennych kosztów) pobierają zatem właściciele i dzierżawca gmachu.

Do zarządu teatrem i prowadzenia interesów dyr. Szyfman, wyjeżdżając, ustanowił radę teatralną, do której weszli pp. Bolesław Gorczyński, jako kierownik artystyczno-literacki, Stanisław Jarniński, Józef Sosnowski i Eugenjusz Twarowski.

Rada pracowała nieco więcej ponad pół roku, poczem nastąpił szereg zmian. Ostatecznie utworzył się zarząd zrzeszenia, do którego weszli z wyborów pp. Józef Sosnowski, Aleksander Zelwerowicz i Stanisław Jarniński. Bol. Gorczyński ustąpił ze stanowiska kierownika na jesieni r. 1916. Na repertuar teatru wprowadził Gorczyński szereg utworów z wielkiego repertuaru.

* * *

Tu—kilka słów o Gorczyńskim; jako o pisarzu scenicznym i kierowniku teatrów:

Chronologicznie utwór teatralny pierwszy: 1-aktówka „Gwiazdka błynęła” (rok 1899, Teatr ogródkowy przy ul. Chmielnej). Pierwsze powodzenie sceniczne: tegoż roku w Rozmaitościach: komedia 1-aktowa „Parodje miłości“. Sukces literacki pierwszy: dramat 3-aktowy „W noc lipcową“, nagrodzony na konkursie im. Sienkiewicza w roku 1902. Następują: „Inteligent” (1 akt.), „Sytuacja z dramatu” (1-akt.—nagrodzony na konkursie „Wędrowca“), „Bagienko” 2 akty (z konkursu lwowskiego), „Karuzel” (3 akty), „Wyzwanie” (3 akty), „Kawiarnia” (3 akty), „Poeci się żenią” (3 akty). Nadto utwory jeonoaktowe: „Sublokator“, „Frانيا“, „Sąsiad” (grane w Teatrze Rozmaitości), „Idealista“, „Policzek” (u Miłośników Sceny). W sezonie 1910/1911 zakłada „Wolną scenę“ przy teatrze Małym w Filharmonji, wprowadza na afisz słynne „Przebudzenie wiosny“ Wedekinda, wystawia nadto: „Aglawenę i Selizetę” Maeterlincka, dzieła Strindberga, Przybyszewskiego („Goście“), Brieux („Les avariés“).

Od lipca 1915 roku do listopada 1916-go kieruje teatrem Polskim (ukazują się w tym okresie na deskach tego teatru: Słowackiego: „Książd Marek“ i „Kordjan“, Mickiewicza: „Dziadów Część III“, Wyspiańskiego: „Warszawianka“, „Zygmunt August i Barbara“, „Wyzwolenie“, Maeterlincka „Ptak niebieski“, Mezzokowskiego „Paweł I“, Szekspira „Wesołe Kumaszy“, Tolstoj „Żywy trup“).

* * *

ALEKSANDER ZELWEROWICZ.

Ujrzał światło dzienne w Lublinie r. 1877. Pochodząc z dobrej rodziny od samego początku otrzymywał staranne wychoowanie i nauki nie wiele mające wspólnego z deskami sceny, którym się w końcu poświęcił. Szkoły średnie zaczyna w Warszawie, uczęszczając początkowo do IV gimnazjum. Nie przypada mu jednak do gustu szkoła rosyjska, nie umie stać się bezduszną, o zabronionej indywidualności marjonetką, to też wkrótce zmuszony jest opuścić gościnne progi IV-go gimnazjum i wyjechać na dalsze nauki do Orła, gdzie również nie długo bawi.

Powróciwszy do Warszawy kończy wyższą szkołę handlową Kronenberga.

Ale scena i kulisy nęcą. Marzy o niej dniem i nocą i jako kilkunastoletni sztubak, bo zaledwie szóstoklasista, korzysta z pobytu trupy Wołowskiego w Warszawie i przez dwa tygodnie grywa. Pierwszą sztuką artysty była „Komedja omyłek“. Zakosztowawszy życia teatralnego, zaczyna serjo myśleć o ciężkim zawodzie aktora i chodząc do szkoły handlowej równocześnie uczęszcza do szkoły dramatycznej przy Towarzystwie muzycznym, pozostającej podówczas pod kierunkiem Rapackiego, Szymanowskiego i Grubińskiego. I zwraca uwagę talentem, który w niedługi czas potem ostatecznie zdecydował o przyszłym powołaniu.

Ukończywszy obie uczelnie wyjeżdża do Genewy, gdzie zapisuje się na uniwersytet nauk społecznych. Ale wspomnienie



Aleksander Zelwerowicz.

dwutygodniowych zaledwie występów nie daje mu spokoju; iskra Boża upomina się o swe prawa i woła na cygańską, ciężką tułaczkę polskiego aktora.

Rok 1901 decyduje o dalszem powołaniu. Zelwerowicz wróciwszy do kraju angażuje się do Łodzi do tegoż Wołowskiego, u którego stawiał pierwsze kroki. Niedługo jednak tam bawi. Owcześnie dyrektor teatru krakowskiego, Józef Kotarbiński, zabiera młodego artystę do siebie, gdzie znajduje on odpowiedni kierunek i szybko posuwa się naprzód, talentem swoim stawiając się w rzędzie pierwszorzędnych sił.

Po ośmioletnim pobycie za dykcji Solskiego opuszcza Kraków, by prowadzić własny teatr w Łodzi. Dwa olbrzymie pożary niszczą pięknie rozwijającą się placówkę sceny polskiej i Zelwerowicz krótki czas pracuje w teatrze Zjednoczonym Rychłowskiego, wystawiając „Wesele“ i „Poskromienie złoŃnicy“.

W r. 1913 przechodzi do teatru Polskiego i pracuje w nim do dnia dzisiejszego, jako utalentowany autor i reżyser.

Talent to niepoŃledni o podłoŹu nietylko na wskroŹ komicznem, ale i dramatyczno-charakterystycznym. „Wujaszek JaŃ“ „Źywy trup“, „Wróg ludu“ wreszcie role pogodne, jak szambelan w Jowialskim, cały szereg niezrównanych kreacji szekspirowskich, a wreszcie kreacji swojskich będą najlepszymi dokumentami dla przyszłego historyka teatru, wysuwając juŹ dziś Zelwerowicza na czoło artystów charakterystyczno-komicznych.

J. W.

JÓZEF SOSNOWSKI.

Urodził się w roku pamiętnym dla naszej niedoli politycznej, w pamiętnym roku 63-im we wsi Radoni w powiecie opoczyńskim, guberni Radomskiej. Nauki początkowo i wyższe pobierał w Warszawie.

Pierwsze kroki zaczął stawiać na scenie poznańskiej w r. 1881 za dykcji Doroszyńskiego, przechodząc twardą i ciężką szkołę początkującego aktora, t. j. grywając wszystko, co mu grywać kazano i dawano. Od najwcześniejszego zarania talent artysty skłaniał się do repertuaru poważniejszego.

Wkrótce ówczesny jego dyrektor, Doroszyński, zaczyna mu powierzać rolę amantów serjo. Po kilkuletnim pobycie na scenie poznańskiej, grywa jakiś czas w Łodzi, skąd angażuje go do Lwowa Heller. Na scenie tej znajduje odpowiednie pole do pracy i znacznie szersze, pracuje też bez wytchnienia, talent jego rozwija się, nabiera właściwego wyrazu i rośnie.

Niedługo potem zabiera go scena krakowska, na której za czasów Kotarbińskiego zdobywa sobie pierwszorzędne stanowisko i pracuje jeszcze lat kilka jako reżyser za dyrekcji Solskiego, a kiedy w Warszawie otwiera się teatr Polski, wchodzi w jego skład, zdobywając sobie z miejsca uznanie publiczności i prasy warszawskiej. Na stanowisku reżysera pozostaje w teatrze tym do chwili obecnej podtrzymując scenę tę nie tylko siłą talentu ale i pracą i pieczę jako jeden z głównych członków zrzeszenia.

Trudno wyliczyć, ile przez czas 36-letniej pracy, i to pracy nieustannej dla dobra sztuki, miał Sosnowski ról w swoim repertuarze. Poważne role charakterystyczno-bohaterskie, a ról tych dużo było, oto dorobek jego pracy.

Z natury obdarzony okazałą postawą, głębokim metalicznym głosem, najlepiej czuje się w repertuarze klasycznym, koturnowym, powiedzmy. Lecz, kto wie, czy usposobieniu artysty najbardziej nie odpowiadają arcydzieła naszej literatury dramatycznej. Dość wspomnieć „Księdza Marka, Masynisę, księdza Piotra w „Dziadach“, dramaty Wyspiańskiego np. „Bolesław Śmiały“ oto stylowe, najdywidualniejsze role Sosnowskiego.

Grając ciągle i grając dużo, wolny jest od szablonu i manjery, pracuje ciągle, nie upajając się chwilowymi sukcesami, od czego chroni go wysoka inteligencja i pietyzm dla sztuki, dziś, niestety, coraz rzadziej wśród naszych aktorów spotykany.

J. W.

* * *

STANISŁAW JARNIŃSKI.

Sympatyczny artysta i dzielny sekretarz zrzeszenia artystów teatru „Polskiego“, Stanisław Jarniński, w roku 1909 zawód aktorski rozpoczął. Już jako student politechniki Lwowskiej z powodzeniem grywał w teatrach akademickich. Zaproszony

przez dyr. Rygiera, debiutował w Krakowskim teatrze Ludowym, gdzie pracował lat kilka, przeszedł następnie do teatru Polskiego w Warszawie, rozwija nader pomyślnie swój talent, kształci go sumiennie, poważnie, nie przeskakuje, ale kroczy prawidłowo po stopniach, prowadzących do wyżyn prawdziwego



Stanisław Jarniński.

artyzmu i sztuki. Wie, że w karierze teatralnej chwilowy oklask i pochlebna wzmianka nie dają patentu na artystę, że trzeba pracować, sumiennie studjować, i powoli opanowywać wszystkie tajniki artyzmu, aby dojść do doskonałości. Jarniński, aczkolwiek krótko, stosunkowo, na scenie pracuje, zdobywa uznanie publiczności i krytyki, nie szczędzącej mu pochwał i zachęty do pracy—bo z pięknego materiału, rozwija się w jej oczach na artystę w wyższym stylu.

Głównym rodzajem ról Jarnińskiego jest charakterystyczno-komiczny, a z tych zdobył uznanie w sztukach: „Nowe Ateny“, „Damy i huzary“ (kapelan); „Burza“ (błazen); „Wąsy i peruka“, „Nerwowa awantura“, „Alzacja“, „Na ratuszu“, „Podjazd nieprzyjacielski“ (arcykomiczny kelnerzydek), „Komedja omyłek“, „Ksiądz Marek“ (rabin), „Pigmalion“, „Biały kaptur“, „Dom otwarty“ i wiele innych.

Jest zawsze w grze Jarnińskiego rozmaitość szczęśliwie pomyślanych szczegółów i subtelnych odcieni, odróżniających jedną postać od drugiej—co sprawia, że gra jego zajmuje i bawi.

J. D-n.

* * *

Artyści Zrzeszenia Teatru Polskiego grają „na działą”. Natomiast prawie 100 osobowy personel techniczno-administracyjny pobiera pensje stałe.

Przeciętne koszty przedstawiają się w sposób następujący:

| | |
|----------------------------------|---------|
| Służba techniczna tygodniowo | rb. 400 |
| Personel administracyjny tygodn. | „ 190 |
| Światło | „ 200 |
| Opał tygodniowo (w zimie) | „ 140 |
| Afisze i ogłoszenia | „ 100 |
| Statyści i komparsy | „ 300 |

W rachunku powyższym nie ma kosztów honorarjów autor-
skich (autorzy oryginalni otrzymują tantjemy, tłumacze — od
aktu), kosztów przepisywania ról, wydatków kancelaryjnych itd.

Wystawa—zawsze utrzymywana w Teatrze Polskim na po-
ziomie pierwszorzędnym, pokrywa się z potrącania 13% wpływów
brutto.

Do ciężarów przybył od sierpnia r. 1916—podatek od wi-
dowisk, obliczany w stosunku 15% od wpływów brutto.

Gdy zatem zsumujemy koszty: gmachu (24,66%), podatku
(15%), wystawy (13%) i — względnie honorarjów autorskich 7% —
otrzymamy wynik niezwykły: oto 60% wpływów pochłaniają
koszty powyższe. Pozostaje niespełna 40% na wynagrodzenia
działowe artystów, oczywiście po opłaceniu wyżej wymienionych
stałych kosztów techniczno-administracyjnych w wysokości mniej
więcej 1300—1400 rb. tygodniowo, czyli 5,200 — 5,600 rb. mie-
sięcznie!

W powyższem zestawieniu rachunkowem znaleźć można
wyjaśnienie, iż kłopoty finansowe Teatru Polskiego wciąż stano-
wią ciężar poważny. Trudności finansowe bardzo dotkliwie od-
bijają się na losie personelu artystycznego. W r. 1915/16 arty-
ści i artystki otrzymali jeszcze 78% swych gaź, w r. 1916/17 —
niespełna połowę...

Te ciężary ponad siły, nie pozwalające na prowadzenie
racjonalnej gospodarki ekonomicznej, przewidującej odkładanie
choćby drobnej części wpływów na fundusz rezerwowy, skłoniły
zarząd zrzeszenia do wystąpienia w końcu r. 1916 do Zarządu
miejskiego o zwolnienie od podatku, względnie o przyznanie
subwencji.

Zarząd miejski nie zgodził się na zwolnienie Teatru od po-
datku. Natomiast przyznał Teatrowi Polskiemu subwencję do
Nowego Roku 1917 r. w wysokości 5000 rb. Powyższa suma
była potrącana z należności za podatek, który wskutek tego był
zmniejszony do 10,5%.

Od grudnia zarząd zrzeszenia przestał płacić i ten zniży-
ony podatek. Nie mógł. Przyczyny wyjaśnia przedstawiony nam
przez zarząd, wyżej podany wykaz ciężarów.

Subwencji na r. 1917 Teatr nie otrzymał od miasta.

Kasowo pierwszy rok działalności zrzeszenia przedstawiał
się stosunkowo niezłe: Wpływ za bilety w okresie od d. 1 lipca
r. 1915 do 1 lipca r. 1914 wyniósł rb. 125,680. Z sumy tej ar-
tyści otrzymali na rachunek swych gaży 56,275 rb. (37 osób).
Towarzystwo akcyjne za dzierżawę gmachu otrzymało rb. 28,746,
dyr. Szyfman rb. 14,272... Drugi rok działalności, który ukoń-
czył się w lipcu r. 1917, zapowiada się o wiele gorzej.

* * *

W założeniu Teatru Polskiego leży uprawianie wielkiego repertuaru. Od początku istnienia zasady tej trzymano się wierne mimo olbrzymich nieraz kosztów wystawy, odznaczającej się niebywałym przepychem i wysoko postawioną stroną artystyczną oraz zmuśnej, długiej pracy reżyserskiej. Oczywiście niepodobna opierać się wyłącznie na repertuarze wielkim. Zarówno potrzeba dłuższego czasu na przygotowanie dzieł z wielkiego repertuaru, jak wymagania publiczności, która wciąż pożąda urozmaiceń, sprawiają, iż repertuar musi być eklektyczny. Takim też charakterem odznacza się repertuar w omawianym okresie.

Zrzeszenie artystów teatru Polskiego dało pierwszą swoją premierę w dniu 4-ym lipca r. 1915. Od tego czasu do dnia 3 lipca r. 1916 zrzeszenie pod kierownictwem literackim Bolesława Gorkczyńskiego oraz reżyserją Józefa Sosnowskiego i Aleksandra Zelwerowicza, dało premier 17, w tej liczbie 11 oryginalnych, jako to „Książd Marek“ Słowackiego, „Warszawianka“ Wyspiańskiego, „Zygmunt August i Barbara“ tegoż, „Dziadów Część III“ Mickiewicza, „Dylichans“ Fredry, „Kordjan“ Słowackiego, „Strach na wróble“ Perzyńskiego, „Dyktator“ (prolog) Żuławskiego „Wojewodzie podlaski“ Jaroszyńskiego, „Wyzwolenie“ Wyspiańskiego i „Król Stanisław August“ Grabowskiego oraz 6 tłumaczonych, jako to: „Fałszywy krok“ Picarda, „Paweł I“ Mereżkowskiego, „Niebieski ptak“ Maeterlincka, „Urzędniczka“ Capusa, „Komedja słów“ Schnitzlera i „Trzeci“ Lopeza.

Wznowień (t. j. sztuk po raz pierwszy w tym teatrze wystawionych) dano 7, w tej liczbie oryginalnych 5: „Krewniaki“ M. Bałuckiego, „Oj, mężczyźni, mężczyźni!“ Zalewskiego, „Dwie bliźny“ Fredry, „Ahaswer“ Zapolskiej, „Szach i mat“ Blizińskiego, tłumaczonych zaś 2: „Marsz weselny“ Bataille'a i „Wesołe żonki z Windsoru“ Szekspira. Poza temi było na repertuarze (z poprzedniego okresu teatru) sztuk oryginalnych 1 („Wąsy i peruka“ Korzeniowskiego), oraz tłumaczonych 2 („Ładna historia“ de Flersa i Caillaveta oraz „Pigmaljon“ Shawa). Ogółem repertuar teatru Polskiego w sezonie 1915/16 obejmował sztuk 27, z czego 17 polskich i 10 tłumaczonych.

Przedstawięń dano 388 (348 wieczorowych i 40 popołudniowych). Znakomitą większość, bo 225, zajęła twórczość oryginalna, w tej liczbie 140 poświęcono wielkiej poezji romantycznej.

Z poszczególnych twórców ojczystych największą liczbę przedstawięń osiągnęły dzieła: Słowackiego (68) Wyspiańskiego (45), Fredry (31), Mickiewicza (27).

Z poszczególnych dzieł scenicznych, tak oryginalnych, jak tłumaczonych, największą liczbę przedstawięń w sezonie osiągnął „Paweł I“ Mereżkowskiego (47), na drugim miejscu stoją:

„Książd Marek“ i „Kordjan“ Słowackiego (po 34), dalej „Niebieski ptak“ Maeterlincka (30), „Warszawianka“ Wyspiańskiego i „Dziady, część III“ Mickiewicza (po 27), „Dwie bliźny“ Fredry (20) i „Wyzwolenie“ Wyspiańskiego (18).

Na ogólną liczbę 388 przedstawień zajęły: twórczość polska 225 przedstawień, francuska 82, rosyjska 47, angielska 14, niemiecka 11, włoska 8 przedstawień.

Najmocniejszą frekwencją cieszyły się sztuki: „Kordjan“ (prześcięciowy spektakt rb. 760), „Niebieski ptak“ (750 rb.), „Paweł 1“ (725 rb.), wreszcie „Książd Marek“ (grywany często po cenach niżonych — 600 rb.). Prześcięciowy spektakt czynił około 450 rb. Na wystawę sztuk wydano z górá 20,000 rb.

Od lipca r. 1916 Teatr Polski wystawił następujące utwory:

- „Kiliński“ M. Bałuckiego.
- „Wesele“ (opera) Karola hr. Rostworowskiego.
- „Dorian Gray“ Oskara Wilde'a.
- „Michasia i jej matka“ Caillaveta i de Flersa.
- „Katarzyna Wielka“ Bernarda Shaw'a.
- „Jak kłamał przed jej mężem“ B. Shaw'a.
- „Żywy trup“ Tołstoja.
- „Na ratuszu“ Eustachego Czekalskiego.
- „Dziewica Orleańska“ Schillera.
- „Manekin“ Gavault.
- „Zuzanna“ G. Beylina.
- „Dwie bramy“ Bogusławskiego.
- „Polskie jasełka wojenne“ Jadwigi Marcinowskiej.
- „Wiele hałasu o nic“ W. Szekspira.
- „Biały kaptur“ S. Kozłowskiego.
- „Laleczka z saskiej porcelany“ M. Gerson Dąbrowskiej.
- „Dom otwarty“ M. Bałuckiego.
- „Zemsta pani Marji“ Swena Langego.
- „Badyle i paki“ Kaz. Błeszyńskiego.
- „Uczta Herodiady“ Kasprowicza.
- „Miss Mary“ K. Wroczyńskiego i B. Winawera.

* * *

Personel artystyczny Teatru Polskiego stanowią:

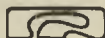
Bachnerówna Regina, Bogusławski Marjan, Bogdańska Teodozja, Borowski Karol, Broniszówna Seweryna, Bukowski Jerzy, Buszyński Gustaw, Dulęba Marja, Dunin Laura, Górska Stefanja, Herburt Aldona, Janicz Janina, Jarniński Stanisław, Kozłowska Iza, Krysińska Faustyna, Kuncewicz Witold, Ordega Janina, Orlik Stanisław, Rotter Amelja, Sosnowski Józef, Szobert

Michał, Tatarkiewicz Wanda, Węgiecko Aleksander, Winiarska Józefa, Zajączkowski Marjan, Żytecki Edward, Przybyłko Marja, Zelwerowicz Aleksander.

A d m i n i s t r a c j a: Daniecki Jan, Röhr Franciszek, Röhr-
rowa Zofja, Twarowski Eugenjusz.

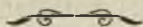
Kierownicy działu dekoracyjnego pp. Karol Frycz i Win-
centy Drabik.

Personel pomocniczy: 14 bileterów, 2 garderobiane, 1 kur-
sor, 2 woźnych, 3 portjerów, 3 stróżów, 1 chłopiec i 11 osób
służby do utrzymania porządku w gmachu.



SYLWETKI.

Postać smukła, tęskne oczy,
Panny go kochają skrycie.
Drogą sławy dawno kroczy,
Płaczesz, tak gra znakomicie
Głos, jak dzwonów brzmi potęga,
Sam przed sobą się nie zgina,
I... po koniak często sięga,
Zamiast czcić i pić węgryzna.



„Nowy Salon Sztuki”

w Warszawie, przy ul. Wierzbowej Nr. 7, I p.

Wystawa Obrazów i rzeźb

najwybitniejszych artystów polskich.

<http://rcin.org.pl>

TEATR A ŻYCIE.

Istnieje u nas pewne twierdzenie dość szeroko rozpowszechnione i często nawet zwalczane przez zawodowo moralizujących dziennikarzy o rzekomem rozteatrowaniu Warszawy. Twierdzenie to jest absolutnem złudzeniem, wynikającym z tego, że się pewne powody bierze za istotę rzeczy i że ludzie, walcząc z pewnem zjawiskiem, nie zadają sobie często trudu na poważne i odpowiedzialne zbadanie, tego z czem występują do walki.

Dla każdego, kto istotnie zna nasze stosunki teatralne i prócz tego wie, jak te sprawy wyglądają w innych krajach— jest rzeczą bezwzględnie jasną, że Warszawa teatrem interesuje się bardzo niewiele i walka z owem pseudo-zainteresowaniem jest arcypracowitem wyważaniem drzwi nietyle otwartych, ile wcale w danym miejscu, niestety, nieistniejących.

Rzeczą niezmiernie ciekawą będzie porównanie miejsca, które zajmuje teatr w kulturalnem życiu rosyjskiem, niemieckim, francuskim lub angielskim i wreszcie naszym.

Zbiorowa kultura rosyjska stoi na bardzo niskim stopniu rozwoju. I ponieważ w bezpośredniem życiu rzeczywistem śladów tej młodej kultury znaleźć jest bardzo trudno — przeto tem wyraźniej przejawia się ona w twórczości literackiej. Niezwykły ilościowo i jakościowo rozwój literatury rosyjskiej w ostatniej epoce świadczy najdobitniej o tem, że tam i jedynie tam wyładowuje się zapoczątkowująca swój rozwój młoda kultura rosyjska. Nic więc dziwnego, że zastosowana na względnie małem polu (literatura, dramat, muzyka) kultura ta daje wyniki wybujałe. Nazwiska jak Czechow, Dostojewski, Tołstoj—wreszcie w dziedzinie teatru—Stanisławski i Komisarzewska mówią same za siebie. Teatr w Rosji jest placówką wybitnie kulturalną i inteligietny rosjanin idzie do teatru jak do świątyni prawdziwej sztuki. Bo z małymi wyjątkami tam i tylko tam znaleźć może tchnienie tej kultury, bez której obywać się musi w życiu rzeczywistem.

Nigdzie może niema tak głębokiej przepaści pomiędzy z jednej strony narodem — a z drugiej tymi, którzy są jego luminarzami — jak w Niemczech. W tym znaczeniu mówił Nietsche o swem osamotnieniu, w tym znaczeniu każdy z wielkich duchów niemieckich czuł się samotnym w swej epoce. Można przytoczyć dziesiątki nazwisk na potwierdzenie owego rozdziwieniu. Jedno wielkie nazwisko Goethego—nie zawąży tu na szali i nie przeciągnie jej w stronę zlania się narodu z wielkimi jego duchami. Literatura, sztuka, teatr — z jednej strony — życie narodu z drugiej. Każdy twórca jest tu do pewnego stopnia cudzoziemcem w swoim kraju.

Pod tym kątem rozpatrywany współczesny teatr niemie-

cki— staje się faktem zupełnie zrozumiałym. Znowu świątynie sztuki. Znowu wielki repertuar. Znowu Festpiele i misterja. Wielkie nazwiska—wielkie zamierzenia. Bayreuth, Princ-Regenten-Teater, Reinhardt, Bernauer — wreszcie Basserman, Else Lehman, Moissi, Szyldkraut — wszystko to są stopnie owej wielkiej świątyni, stojącej na zachwaszczonej, nieuprawianej niwie życia codziennego.

Inaczej jest we Francji. Tam każdy dorobek kulturalny staje się natychmiast własnością całego narodu. Wciela się w życie rzeczywiste i w niem się roztopia. Jesteśmy tu świadkami przedziwnej deintegracji. Z życia powstała i do życia wraca. Niema przeciwstawień—niema rozdźwięków. Jest kulturalne życie narodu, stwarzające pewne kulturalne twórcze rezultaty.

Teatr nie jest świątynią sztuki, nie jest przybytkiem kultury, jest miejscem kulturalnej rozrywki. Kultura jest tu przejawem każdego życiowego zdarzenia, każdej instytucji, każdego dorobku.

Podobnie jest w Anglii, gdzie w dziedzinie teatru spstrzegać się dają ostatnio całkiem określone tendencje do wyniesienia owej, normalnej funkcji życia kulturalnego, jaką żył dotychczasowy teatr francuski i angielski na stopień wyższy—powiedziałbym na najwyższy. Taki jest teatr Bernarda Shaw'a, i teatr młodo-irlandzki.

A u nas? Do najbliższych sąsiadów podobni jesteśmy tem, że kultura nasza jest jedynie śmietanką, pływającą po rozwodnionej serwatce naszego apolitycznego, aspołecznego, aprzemysłowego i atwórczego życia. A do tych dalszych z zachodu, lekkością form życia i tendencją, zresztą rokującą najlepsze nadzieje, przyjmowania w życie rzeczywiste wytworów życia kulturalnego. Ale, niestety, dopiero tendencją. Tymczasem zaś żyjemy surogatami. Jesteśmy jeszcze na tym stopniu rozwoju — że teatr musi i powinien być placówką wielkiej sztuki i kultury i służyć do podniesienia poziomu kulturalnego naszego życia.

Ale my jesteśmy wyżsi ponad entuzjazm teatralny rosyjski i wolimy lekką zabawę beztroski. Tylko zapominamy z dziwną łatwością, że życie nasze różni się nieco od życia Francji współczesnej i nie wiemy, że dziś już w tej Francji i w Anglii teatr staje się czem innym. Bo my podobni jesteśmy do każdego z tych narodów — tylko z każdego wybieramy sobie to, co jest jego niedorozwojem, lub naroślą.

Warszawa nie interesuje się teatrem. Warszawa interesuje się co najwyżej kulisami. A teatr i kulisy to są dwie całkiem różne rzeczy. Chciałbym, żeby moralizatorzy nasi o tem nie zapomnieli.

TEATRY: NOWOŚCI I LETNI.

Bywalcy Teatrów Nowości i Farsy (Letniego) z pewnością niezdają sobie sprawy, ile rzetelnej pracy włożyć trzeba aby w t. zw. lżejszym repertuarze wywiązać się z zadania należycie. Kierowanie teatrem operetki i oper komicznych, w który łączą się gra aktorska ze śpiewem i tańcami obok pomysłowości reżyserskiej i dbałości o możliwie efektowną wystawę oraz kostjumy, odpowiednie do treści i charakteru utworu—nie należy bynajmniej do zadań łatwych. Kierownik operetki musi posiadać doświadczenie reżyserskie, musi bacznie śledzić repertuar obcy (bo ten, niestety, wyłącznie zasila polską operetkę przy bardzo nikłej twórczości rodzimej w tym kierunku), wybierać utwory najlepsze, musi posiadać dalej niemałe umuzykalnienie i dużo pomysłowości twórczej, aby rzecz opracować — nieraz z gruntownymi zmianami w librecie, w partyturze muzycznej i w wystawie. Kilka drobnych szczegółów, nieco nowych pomysłów, drobne lokalne poprawki—przy należytej obsadzie i malowniczej wystawie stanowią nieraz o powodzeniu utworu. Widz teatralny, który opuszcza teatr lżejszej muzyki po operetce czy farsie z uczuciem zadowolenia, nie wie, iż wrażenie otrzymywane zawdzięcza mozolnej i usilnej pracy—nieraz kilkumiesięcznej. Obok wyrobienia i zdolności indywidualnych usilna praca odgrywa tu rolę pierwszorzędną. Nie zadziwi się też ten, kto w pamiętnikach Jordana (A. Wieniawskiego) wyczyta wyrazy podziwu i uznania dla kierownika operetki i farsy warszawskiej, Ludwika Śliwińskiego, który namówił cenionego pisarza do pisania dla sceny i nad danym mu do wystawienia utworem dopóty ślezczał po nocach wespół z autorem, aż utwór wyszedł pod ołówkiem reżyserskim mocno zmieniony, lecz natomiast miał powodzenie rzetelne. Tysiące miłych wieczorów spędzonych w teatrach, prowadzonych przez L. Śliwińskiego publiczność zawdzięcza przede wszystkim tej isticie benedyktyńskiej pracowitości i energii kierownika. Pracę tę tembardziej podnieść się godzi, iż w d. 1 września r. 1917 upływa 35 lat pracy L. Śliwińskiego dla sceny polskiej. Przechodził w niej etapy bardzo różnorodne:



Ludwik Śliwiński.

rozpoczął zawód, jako artysta Teatru Małego, (urządzonego w r. 1880 w przerobionym z bóżnicy gmachu przy ul. Daniłowiczowskiej gdzie później umieścił się cyrkuł, następnie zaś komisariat milicji), przez Bogumiła Folanda i Czesława Stromfelda i osiągnął sukces niemały, Gdy w r. 1889 z inicjatywy Śliwińskiego powiększono Teatr Mały. B. Foland powierzył mu reżyserję farsy „na próbę”. Teatr ten bowiem stałe przynosił straty i miano go zamknąć. Próba wypadła nad wyraz pomyślnie, co sprawiło, iż wkrótce powierzono Śliwińskiemu prowadzenie obu scen: operetkowej i farsowej. Zaufanie do zdolności Śliwińskiego, jako kierownika teatru, skłoniło w r. 1900 prezesa Iwanowa do powierzenia Śliwińskiemu nawy pierwszej sceny polskiej. Wówczas Śliwiński porzucił pracę aktorską, poświęcając się już niepodzielnie kierownictwu. Na scenę Teatru Rozmaitości wprowadził szereg utworów pierwszorzędnych, personel z gruntu odświeżył przez dobrane z Krakowa, Lwowa i Poznania wielu wybitniejszych sił, które dotychczas z pożytkiem dla scen warszawskich pracują. Teatr Rozmaitości prowadził Śliwiński przez lata 1900—1904 z uznaniem krytyki, poczem zrzekł się tego stanowiska wskutek zbyt uciążliwej pracy i niedomagania, poświęcając się nadal wyłącznie operetce i farsie. Z jego inicjatywy inż. F. Stępiński wybudował gmach teatralny, w którym dotychczas mieści się operetka.

W okresie przełomowym, gdy chodziło o byt teatrów, Śliwiński wespół z artystami innych scen żarliwie pracował, aby wszystkie teatry w krytycznym czasie utrzymać. Zarządy Zrzeszeń Teatrów Nowości i Letniego obrały go na członka obu zrzeszeń i kierownika tych scen.

O Teatrach Nowości i Letnim p. L. Śliwiński na zaproszenie redakcji nadesłał nam następującą relację:

Red.

TEATR NOWOŚCI.

(OPERETKA I OPERA KOMICZNA).

W nielada kłopotcie znalazłem się, jako kierownik teatru Nowości z chwilą okupacji niemieckiej. Okazało się bowiem, że z powodu nieobecności części personelu artystycznego, (niektórzy zmuszeni byli do opuszczenia Warszawy, niektórzy zaś nie zdążyli już powrócić) nie można było dać całego widowiska.

Lista nieobecnych obejmowała nazwiska pań: Józefiny Bielskiej, Marji Chaveau, Kazimieri Horbowskiej, Marji Marjewskiej, Lucyny Messalówny, Kazimieri Niewiarowskiej, Ireny Orwicz, oraz pp. Marjana Domosławskiego, Edmunda Jagielskiego, Marjana Marjańskiego, Wincenego Rapackiego (syna) i Władysława

Szczawińskiego. Wystąpił z teatru p. Jan Popowski. Pozostały personel żeński składał się jedynie z dwóch młodych artystek: Olgi Orleńskiej i J. Smotryckiej oraz dwóch emerytek: pań Manowskiej i Święckiej. Personel męski przedstawiał się o wiele lepiej. Na miejscu pozostali pp. Hilary Dyliński, (emeryt) Marjan Krzewiński, Rufin Morozowicz, Feliks Makowiecki, Józef Redo,



Wanda Filochowska.



Irena Borska.

Artystki Teatru Nowości, zaangażowane na stałe. Młode, sympatyczne siły z korzyścią dla sceny odświeżyły personel.

Józef Sendecki, Józef Rutkowski, (emeryt) i Władysław Walter. Pozostali również inspicjent p. Czesław Nowakowski i suflerka p. Wiktorja Kazimierska.

Z chwilą okupacji niemieckiej i otwarcia po dwudniowej przerwie teatrów, mogłem dawać jedynie przedstawienia składowe (oddzielne akty, sceny i wyjątki z operetek) zanim zdołałem przygotować nową obsadę ról, ażeby umożliwić dawanie całych operetek.

* * *

Personel należało skompletować przez współudział artystek i artystów czasowo angażowanych, lub przygodnie występujących. W początkach występował gościnnie art. opery p. A. Dobosz, artystka opery, panna Bellari i artystki operetki: panie Walerja Dobosz-Markowska i Matylda St. Claire. Weszli do składu trupy śpiewaczka p. Zofja Karlińska i śpiewak p. Stanisław Gruszczyński, oraz młode adeptki, panie: Irena Borska, i Wanda Filochowska.

W niektórych widowiskach brali udział pp. Wacław Julicz, Włodzimierz Szczerbiec-Macherski, Stefan Oksza, Bolesław Sulikowski i Witold Szeller oraz Stefanja Szczepańska.

Umożliwiło to wznowienie „Pięknej Heleny“, „Orfeusza w piekle“, „Dzwonów kornewilskich“, „Cnotliwej Zuzanny“, „Nitouche“, „Hrabiego Luksemburga“, „Barona Cygańskiego“, „Zemsty nietoperza“ i „Czaru walca“. Wszystkie te operetki otrzymały w znacznej części w rolach głównych nową obsadę, co wymagało conajmniej dwutygodniowego przygotowania dla każdej z nich. Jednocześnie też zacząłem się krzątać około wprowadzenia na repertuar nowych operetek. Wprawdzie moja teka reżyserska nie była zupełnie próżna, ale dla poprowadzenia kampanii dłuższej, trzeba było wyjechać do Wiednia i Berlina po nowy i najnowszy repertuar.

Z nowych operetek wprowadziłem na scenę „Polską krew“ — Oskara Nedbala, „Księcia Hektora“ i „Jenerała huzarów“ — Ziehlera, „Barona Kimmla“ — Waltera Kolo, „Królowę kinematografu“ — Gilberta, „Nareszcie sami“ — Lehara, „Dokoła miłości“ — Oskara Strausa, „Królowę róż“ — Leoncavalla, „Miłosny czar“ — Oskara Strausa, „Trzy panny“ z muzyką z pieśni Szuberta, ułożoną przez Berte'go i „Księżnę czardaszkę“.

* * *

Kapelmistrzów ma obecnie teatr Nowości dwóch: Wacława Elszyka i Hentyka Lasockiego. Kapelmistrzynie, Anda Kitschmanówna wystąpiła ze zrzeczenia dla polepszenia bytu. Orkiestra i chór składają się z członków stałych i czasowo przez zrzeczenie zaangażowanych, lub płatnych od wieczoru.

Orkiestra liczy osób 30: (Stanisław Buze, Tomasz Binder, Teodor Dulin, Stefan Eperlajn, Bronisław Florczak, Jan Grabowski, Jan Gross, Józef Jabłoński, Zygmunt Jankielewicz, Anastazy Jakowski, Wilma Koleńska-Tureczek, Teofil Kelter, Marjan Krasowski, Paweł Müller, Maksymiljan Napłoszek, Wacław Owerło, Franciszek Parada, Jan Pomeranski, Feliks Pieńkowski, Henryk Rajgierski, Leon Rubinstein, Eugenjusz Rafeld, Jan Szpachta, Adam Stoński, Leon Sulc, Lucjan Waś, Aleksander Witke, Jan Wrzosek, Stanisław Zawadzki i Natalja Zarodzka).

Chór żeński (osób 25):

Emilja Benkowicz, Stanisław Benkowicz, Janina Dankowska, Aniela Dąbrowska, Stanisława Grochowalka, Józefa Jabłońska, Eufemja Czerwińska, Irena Kwiecińska, Marja Kurowska, Marja Kaliszewska, Janina Łaszczyk, Eugenja Magatin, Antonina Michałowska, Marta Malinowska, Sylwestra Malinowska, Helena Martynow, Kazimiera Mirecka, Apolonja Rasińska, Kazimiera Siemaszko, Marja Skuratowicz Zofja Szymankiewicz, Cecylja Wnorowska, Antonina Zielińska, Stefanja Zielińska i Janina Węglarska.

Chór męski (osób 19):

Ksawery Cimoszyński, Stanisław Fajęcki, Wacław Grzymała, Andrzej Hussak, Aleksander Kubacki, Władysław Lewartowski, Antoni Majewski, Antoni Opęchowski, Józef Skowroński, Stefan Sidorowicz, Feliks Szpakowski, Władysław Szałajski, Bolesław Szych, Edward Stępień, Leon Walter, Longin Wolski, Józef Zaremski i Hieronim Żuczkowski.

* * *

Personel techniczny:

1 fryzjer, 1 tapicer, 1 rekwizytor, 3-ch elektrotechników, 3-ch krawców, 4 garderobiane, 12 maszynistów, 4-ch stróży, 3-ch woźnych dyżurnych, 2 palaczy, 3 kobiety do sprzątanía i 32 bileterów,

Znaczna część personelu zarówno artystycznego, (soliści, chóry i orkiestra) jak i służbowego, pozyskała już dawno prawa emerytalne, ponieważ jednak taka liczba osób w obecnym czasie nie może korzystać z funduszu emerytalnego, zrzeczenie zmuszone jest utrzymać ich na liście płacy, chcąc dać im możliwość bytu.

Administracja:

Skarbnik Feliks Makowiecki, buchalter Edward Szulc, kasjerka Stefania Wichtowska, kontroler Czesław Ratowski.

Powodzenie kasowe wahało się. Były miesiące, że starczyło zaledwie na zapłacenie połowy gazy, ale były i takie, w których personel cały otrzymał po nad gaże 10% nadwyżki. W ogólnym jednak wyniku nie udało się pokryć solistom pełnych pensji. W ostatnich miesiącach roku, kiedy stan kasy był nieco pomyślniejszy, służba, chóry i orkiestra, otrzymywały dodatku drożyznianego po 30% w stosunku do płac pobieranych, soliści zaś po 15% i po 10%. Tylko do pierwszorzędnych gaż dodatku drożyznianego nie doliczano.

Zarząd zrzeczenia starał się utrzymać poprzednie pensje personelu, niektórym zaś solistom, zasługującym na poprawę warunków, lub dla zatrzymania ich w swym zespole, podniósł uposażenie. Poprawiono również warunki kilku artystom orkiestry, zaś personel służbowy cały, ze względu na ciężkie chwile, otrzymał podwyższenie płacy.

* * *

Od nowego roku dodatek drożyzniany odjęty został artystom-solistom, otrzymują go w dalszym ciągu tylko: służba, chór i orkiestra w stosunku 30% płac pobieranych. Nadto niektórzy członkowie orkiestry, znajdujący się w wyjątkowo ciężkiem położeniu, otrzymali jednorazowe zapomogi bezwrotne.



Emeryt, ceniony wielce śpiewak,
p. Hilary Dylliński
pozostał na stanowisku.



Władysław Walter,
artysta Teatru Nowości sta-
nowi jedną z najlepszych
sił śpiewaczych.

Stosunek teatru Nowości do Zarządu Miasta tak się przedstawia:

Miasto objęło w posiadanie gmachy teatralne i majątek teatralny i udzieliło prawa bezpłatnego korzystania z tych gmachów i utensyljów teatralnych poszczególnym trupcom. Wobec tego, że gmach teatru Nowości był przez b. dyrekcję teatrów wynajmowany, więc miasto wynajęło go również dla umożliwienia bytu stu kilkudziesięciu rodzinom, obciążając kasę zrzeszenia warunkiem pokrywania $\frac{1}{4}$ tenuty dzierżawnej. Zaznaczyć należy czyn obywatelski właściciela gmachu, inżyniera p. Feliksa Stępińskiego, który obniżył Miastu wysokość komornego o $\frac{1}{3}$ na czas wojny.

Poważny ciężar teatru Nowości, stanowi podatek od widowisk, którego w całości, jak dowiodło doświadczenie, teatr nie może pokrywać. Stąd powstały nawet zaległości w opłacie. Wysokość tego podatku i forma płacenia mają uleść zmianom, co jest dla bytu teatrów konieczne.

Do Zrzeszenia, będącego pod opieką Magistratu należą wyłącznie ci członkowie personelu teatralnego, którzy przed okupacją niemiecką należeli do składu artystów b. Teatrów rządowych. Zarząd Zrzeszenia od początku samodzielnego prowadzenia teatru, tworzą: Julian Krzewiński, Feliks Makowiecki,

(skarbnik), Rufin Morozowicz, Ludwik Śliwiński, (przewodniczący Zrzeszenia) i kierownik sceny i Józef Redo. Zarząd Zrzeszenia za pracę swą wynagrodzenia nie pobiera.

Forma Zrzeszenia i obecny stosunek do Miasta są sprawą przejściową, spowodowaną warunkami wojny. Gdy nadejdzie czas porządkowania różnych dziedzin życia w Stolicy naszej, sprawa teatrów również będzie musiała wejść na porządek dzienny. Gdy zaś będzie mowa o Teatrach Miejskich wogóle i o ich dalszym stałym już stosunku do miasta, sprawa operetki na wzór Lwowa, Krakowa i Poznania, wreszcie licznych wielkich miast niemieckich nie powinna być rozważana oddzielnie.

Dotychczas operetka warszawska wyrobiła sobie opinię jednego z najlepszych teatrów tego rodzaju w Europie. Prowadzenie jej w warunkach normalnych, na należytych, utrzymanym zawsze wysokim poziomie artystycznym, przy posiadanych już poważnych zasobach w postaci biblioteki, rekwizytów, kostjumerni i t. d. może zapewnić dochód dość poważny i teatr ten w niczem nie będzie stanowił ciężaru dla kasy miejskiej. Jeżeli miasto w przyszłości zasadniczo zajmie się prowadzeniem w tej, lub innej formie Teatrów miejskich—sprawa operetki, jako jednego z działów sztuki scenicznej, nie może i nie powinna być odłączona. Opieka i protektorat miasta da tej scenie należyty poziom artystyczny, wytworzy z niej miejsce nie tylko rozrywki, lecz przybytku poświęconego operze komicznej i lżejszej muzyce wogóle, w przeciwnym zaś razie—oddanie operetki w ręce przedsiębiorstwa prywatnego zepchnęło by ten teatr na drogi niezupełnie odpowiadające wymaganiom sztuki.

Sił miejscowych nie brak. Dowodzi tego zespół artystyczny, jakim nie wiele teatrów europejskich pochlubić się mogło.

Ponadto opieka miasta nad tym teatrem, pozwoliłaby stopniowo wytworzyć oryginalną operetkę polską.

Znaleźli by się kompozytorzy polscy i libreciści, którzy zachęceni do pracy w tym kierunku niewątpliwie mogli by zwiększyć nasz dorobek artystyczny niejedną cenną perłą natchnienia. Mogliby nawet w tym kierunku zasilać rynki zagraniczne, znajdując zbyt oplotający się doskonale.



Julian Krzewiński,
świetny w rolach komicznych
ulubiony artysta „Nowości” na-
leży do najwybitniejszych sił
tej sceny.

JÓZEF REDO

ulubiony artysta o wyjątkowo pięknym głosie, musiał się rozstać z partnerką swą w dziełkach ról, p. Lucyną Messalówną, która „ewakuowała” się do Rosji. Miała zamiar powrócić, lecz nie zdążyła. Scena przedstawia duet z operetki Lehara „Ewa”.



Józef Redo.



Olga Orleńska.

OLGA ORLEŃSKA.

Pełna wdzięku prima-donna operetki Warszawskiej—zaangażowaną została do teatru „Nowości” w roku 1913.

Oklaski zbierała w operetkach „Cnotliwa Zuzanna”, „Baron Kimmel”, „Zemsta Nietoperza”, „Królowa kinematografu”, „Hrabia Luxenburg”, „Baron cygański”. Wykonaniem tytułowej roli w „Księżniczardaszcze” wysunęła się na stanowisko pierwszorzędne.

JANINA SMOTRYCKA.

Niepospolitej urody młoda śpiewaczka, występująca od kilku lat w operetce musiała podczas wojny pracować z wyjątkową energją. Śpiewała w tym okresie rolę Mimosy w „Gejszy“ Jone-



Janina Smotrycka.

sa, księżniczki Heleny w „Czarze Walca“ Straussa, Sali w „Baronie cygańskim“ Straussa, Germany w „Dzwonach kornwilijskich Planquette’a, Magdaleny w „Jenerale huzarów“ Ziahrera, Hildy w „Baronie Kimmlu“ Waltera Kolo i księcia Golicjana w „Zemście nietoperza“ J. Straussa. Zarówno warunki zewnętrzne, jak głos dźwięczny i miły obok dobrej gry stawiają młodą artystkę w szeregu wybitniejszych sił śpiewaczych.

TEATR LETNI.

(FARSA, LEKKA KOMEDJA I MELODRAMAT).

W podobnem położeniu, jakkolwiek w mniejszym stopniu, aniżeli operetka, znalazła się farsa warszawska w chwili przełomu politycznego, dokonanego w sierpniu 1915 r.

Nie zdążył wrócić p. Antoni Fertner, zaangażowany przez firmę moskiewską p. Puchalskiego do teatru kinematograficznego, dla uczestniczenia w zdjęciach obrazów, a z nim panie: Helena Pawłowska i Walerja Walewska. W pierwszych miesiącach 1916 r. dla polepszenia bytu wystąpili czasowo ze Zrzeszenia: Mary Mrozińska, Edmund Gasiński, następnie Antoni Różycki, a ostatnio Henryk Małkowski.

Personel stałych członków Zrzeszenia tworzą panie: Aniela Adwentowiczowa, Wilhelmina Bauman, Stanisława Kłosowska, Marja Kordecka, Honorata Leszczyńska, Wanda Micińska, Irena Renardówna, Bolesława Siedlecka, Wanda Szymborska i Marja Zarembianka; pp. Józef Grodnicki, Henryk Grubiński, Karol

Jarszewski, Waclaw Izdebski, Czesław Knapczyński, Ryszard Miśiewicz (inspicjent), Bronisław Neszporek (sufler), Feliks Noriski, Waclaw Rybicki (inspicjent), Ludwik Sliwiński (kierownik), Marceli Trapszo (reżyser) i Mikołaj Turczyński. Powyższy personel artystyczny powiększyli zaangażowani czasowo przez Zarząd Zrzeszenia: Anna Belina (Jerzowa Leszczyńska), Halina Bruczówna, Władysław Grabowski, Włodzimierz Szczerbiec-Macherski i Jan Pawłowski.

Poważną stratę poniosła lekka komedia przez śmierć zasłużonego artysty Laurentego Sikorskiego.

Personel administracyjny i techniczny: Teatru Letniego tworzą: 1 buchalter, 1 kasjerka, 1 kontroler, 1 dekorator, 1 fryzjer, 1 tapicer, 1 rekwizytor, 2-ch krawców, 2 garderobiane, 3-ch elektrotechników, 9 maszynistów, 2-ch woźnych dyżurujących, 4-ch stróży, 1 palacz i 30-iu bileterów.

* * *

Przez czas trwania Zrzeszenia weszły na repertuar następujące nowe sztuki: „Knotki nocne“ — Miguela Zamacois, „Potache i Perlmutter“ — Montego Glassa, „Handlarz niewolnic“ — P. Bouille i F. Lacombe, „Mąż normalny“ — Hansa Sturma, „Taniec czynowników“ (z rosyjskiego), „Liljom“ — Fr. Molnara, „Komisja moralności“ — L. Mauray i K. Admonta, „Historja jednej nocy“ — J. Mittiego, „Trofea wojenne“ — Maurycego Hennequina, „Szopka warszawska“ — K. Pollacka i C. Danielewskiego, „Papa papy“ — M. Tatarkiewiczza, „Książe Maori“ — Witolda Zmorskiego, „Miljon“ — Jerzego Beerra, „Fruwająca dziewczica“ — G. Arnolda i E. Bacha, „Wieża Babel“ — M. B., „Panna sklepowa“ — Fr. Fonsona i F. Wichelera, „Mąż panny“ — G. Dregeyego, „Medal 3-go maja“ — St. Kozłowskiego, „Medjum“ — Karola Laufsa, „Faun“ — E. Knoblaucha, „Sybir“ — Gabryeli Zapolskiej, „Złoty interes“ — M. Gerbidona, „Syn admirała“ — A. Marsa i H. Lyona, „Kobieta, która nie kłamie“ — W. Leona i A. Engla, „Jaś morderca“ — Pawła Apela, „Familijka“ — Eugenjusza Heltai, „Niebiańska kula“ — A. Caillaveta i de Flersa, „Mandaryn Wu“ — H. M. Vernon i H. Oven, „Dziesięć minut w samochodzie“ — Beera, „Polakożercy“ — M. Swobody, „Nigdy zapóźno“ — H. Bernsteina i P. Wolffa i farsa „To się nie da zrobić“ z francuskiego.

Ze wznowień były grane: „Zdobycie twierdzy“ — Sachy Guitry, „Florette i Patapon“ — M. Hennequina i P. Vebera, „Papa“ — A. Caillaveta i de Flersa, „Teść“ — R. Ruszkowskiego i A. Abrahamowicza, „Ożenić się nie mogę“ — Al. hr. Fredry, „Odludki i poeta“ — Al. hr. Fredry, „Jak się podobać mężowi“ — M. Hennequina, „Wesoła spółka“ Nancey'a Artmant'a i „Roznosi-cielka chleba“ Montepin'a.

W repertuarze tym znajdują się sztuki nietylko ściśle związane z charakterem teatru, jak farsy i lekkie komedje, ale rów-

niez utworzy w zakresie poważniejszym, aż do melodramatu. Dodać tu należy, że pozyskanie utworów właściwych repertuarowi teatru przedstawiało w okresie sprawozdawczym niezwykle trudności. Twórczość swojska zasila repertuar farsy i lekkiej komedji w sposób bardzo nieznaczny. Głównem źródłem repertuaru był od szeregu lat Paryż, z powodu jednak zamknięcia granicy od zajęcia Warszawy, źródło powyższe przestało zasilać sceny warszawskie. Utworzenie więc repertuaru przedstawiało dla kierownika zadanie nie łatwe. Zarząd Zrzeszenia wprowadził do repertuaru szereg utworów poważniejszych, pragnąc skorzystać z sił odpowiednich w swym personelu oraz z gościnnych występów wielu artystów. Gościnnie wystąpili w wieczorze Fredrowskim („Odludki i poeta“): Wincenty Rapacki, Tekla Trapszo-Krywultowa, Józef Śliwicki oraz Józef Zejdowski. Występowała również Stanisława Lubicz-Sarnowska („Papa“). Przez czas pewien gościli: Karol Adwentowicz, Junosza Sępowski, Natalja Siennicka i ostatnio Kazimierz Kamiński („Mandaryn Wu“).

* * *

System płacenia oparty był na innych zasadach, niż w teatrze „Nowości“. Polegał mianowicie na „markach“, czyli na działach w stosunku do pobieranych poprzednio pensji i feu. Tylko służba, której warunki zmieniono na korzystniejsze, pobierała całą gwarantowaną płacę. Od czasu do czasu udzielano nadto służbie zapomogi drożyzniane. Artyści jednak nie mogli dojść do tej normy płac, jaką pobierali w czasach przedwojennych. Położenie ich było o tyle gorsze, iż, jak wiadomo, warunki życiowe w Warszawie niepomierne wzrosły.

* * *

Zrzeszenie farsy korzysta bezpłatnie z budynku teatralnego w Ogrodzie Saskim i utensyljów teatralnych w postaci kostjumów, dekoracji, rekwizytów i t. d. Zrzeszenie opłaca podatek od widowisk, który stanowi dla teatru ciężar tak poważny, iż teatr częściowo zalegał w opłacie.

* * *

Zarówno, jak we wszystkich zrzeszeniach teatrów miejskich, magistrat uznaje wyłącznie tylko tych członków personelu teatralnego, jako należących do Zrzeszenia, którzy przed okupacją byli zaliczeni do składu farsy.

Zarząd Zrzeszenia artystów farsy tworzą pp.: Józef Grodnicki, Czesław Knapczyński, Ludwik Śliwiński (przewodniczący Zrzeszenia), Wanda Szymborska (skarbniczka) i Marceli Trapszo.

* * *

MARCELI TRAPSZO.

Pochodząc z rodziny aktorskiej, już na świat przyszedł z pociągiem do sceny. Urodziwszy się w 1860 r. w Warszawie, tu ukończył szkołę realną i tu rozpoczął grać w trupie swego ojca, Anastazego Trapszy w Arkadji, wykazując silny talent charakterystyczny i zacięcie komiczne. Nabrawszy pewnej rutyny pod doświadczeniem a troskliwym okiem ojca, angażuje się do Justyniana Kremkiego w Płocku, skąd jako 22 letni młody ieniec wyjeżdża do Krakowa i za dyrekcji Kozmiana debiutuje w Wujaszku Alfonsa i Dzieciakach. Po rocznym pobycie na krakowskiej scenie jedzie do Rychtera do Poznania, którego porzuca dopiero w 1891 r. obejmując poważne i odpowiedzialne stanowisko reżysera teatru Łódzkiego.



Marcell Trapszo.

Kiedy, w 1898 scena ta wskutek niepomyślnych warunków upada, wraz z Zimajerową organizuje własną trupe, w dwuletnim tournée po Rosji zdobywając szerokie uznanie i popularność wśród inteligencji polskiej. Wróciwszy do Warszawy w 1900 r. gra w teatrze Ludowym, stając się ulubieńcem i popularną osobistością w naszej stolicy. Po zamknięciu tego teatru rok pracuje w Rozmaitościach a w 1908 obejmuje stanowisko w teatrze Letnim, które piastuje, nie szczędząc wysiłków i pracy do dnia dzisiejszego.

Od lat najmłodszych ukochawszy sztukę, pracuje nietylko nad sobą ale i nad bliższymi. Uczniami jego są, przedewszystkiem siostra Tekla Trapszo, żona Aleksandra Trapszowa, Mieczysława Cwiklińska, Staszowska, wreszcie nieżyjący już dzisiaj Roman Woyde, i wielu, wielu innych.

Bogaty repertuar Trapszy wypełniają role charakterystyczno-komiczne. Wymienić należy przed innymi „Skapca Moliera“, „Janka w chacie za wsią Łatka“ w „Dożywociu“ i cały bogaty dorobek na który złożyło się mnóstwo fars, komedji, krotchwil.

W minionym okresie do większych ról Trapszy zaliczyć należy:

„Florette i Patopon“ (Patopon), „Papa“ (Ksiądz Joccasse), „Taniec czynowników“ (Żyd Goldman), „Lilijom“ (Fiszur), „Teść“ (Józef), „Trofea Wojenne“ (Margrabia de Kersolac), „Szopka Warszawska“ (Dziadek), „Papa-papy (Będzik rejent), „Milijon“ (Champaubere dziennikarz), „Fruwająca dziewczica“ (Hilsebein), „Wieża Babel“ (Hawełkiewicz), „Mąż panny“ (Jolko Csamory), „Synek admirała“ (Rouillard nauczyciel), „Jaś mor-

derca“ (Teść sędzia), „Niebiańska kula“ (Benjamin Bernier), „Dzieciaki“ (Dziadunio).

Szczerą prostotą, niespożyty humor, poczucie i ukochanie sceny, połączone z wrodzoną jowialnością i prostotą były i są tłem. na którym rozrastał się talent artysty, zyskując mu zasłużony sympatię i uznanie, a kiedyś, w historii teatru poczesne i należne miejsce.

Jan Wroczyński.

Gdy przejdzie obecny nienormalny okres życia, teatr ten niewątpliwie należeć będzie do całości teatrów miejskich, stając się zawsze pożądane przez publiczność miejsce rozrywki, gdzie bywa melodramat, farsa i lekka komedja, Od szeregu lat farsa warszawska posiada opinię pierwszorzędną sceny w tym kierunku i niewątpliwie będzie to wzięte pod uwagę, gdy nadejdzie pora normowania stałego stosunku miasta do teatrów. Skład artystyczny farsy, choć chwilowo dla różnych powodów rozproszony, skupi się na nowo po powrocie spokojnych czasów i nadal przy pieczołowitej opiece i kierunku będzie stanowił zespół dużej miary artystycznej.



Anna Belina (Jerzowa Leszczyńska)
artystka czarującej powierzchowności stanowi od niedawna jedną z wybitniejszych sił lekkiej komedji.

W przyszłości można będzie dość znacznie rozszerzyć działalność tej sceny; zarówno pomieszczenie, jak personel, posiadający talenty w różnych kierunkach, nadaje się wyśmienicie do zorganizowania stałych przedstawień popularnych. W miarę potrzeby możnaby w tym celu posiłkować się pomocą artystów innych teatrów miejskich i odwrotnie, artyści farsy przy wspólnem porozumieniu kierowników, mogliby występować również w dramacie i komedji z niewątpliwym pożytkiem dla dobra sztuki i rozwoju ich talentów.

* * *

W zakończeniu — słówko o zrzeszeniach, jako o formie prowadzenia teatrów. Gdy warunki polityczne tak się ułożyły, że teatrom polskim groziło rozbitcie — jedyną możliwą wówczas



Kazimierz Kamiński (z teki karykatur), świetny artysta o talencie nawskroś indywidualnym, którego karykaturę podajemy, gościnnie, grał w kilku sztukach, specjalnie wybranych, w teatrze Letnim.

formą była organizacja zrzeszeń. Jednomyślność i solidarność artystów poszczególnych scen pozwoliły skupić siły, obrać zarządy i pracować wspólnie dla sztuki, i — bytu.

Nie taję jednak, iż uważam zrzeszenia za formę przejściową. Stałe istnienie zrzeszeń nawsuwałoby wątpliwości bardzo poważne. Przedewszystkiem szwankowałaby na tem sztuka. W repertuarze zawsze musiałyby przeważać wyłącznie względ na kasowość granych utworów. Wystawianie wartościowych lecz niepewnych kasowo utworów *pro honore domus* byłoby niemożliwe. Zrzeszenie w obronie swych interesów, swego bytu musi kłaść silny nacisk na dochodowość teatru. Wiemy zaś dobrze, że kasowość sztuk nie zawsze chodzi w parze z ich wartością artystyczną. Na wytworzenie dobrego repertuaru może wpłynąć tylko można opieka w postaci rządu, kraju lub miasta, względnie właścicieli czy akcjonariuszów

zaś poważnej finansowo grupy teatrów.

Pozatem ujemną stronę zrzeszeń stanowi kierowanie teatrem przez kilku wybranych wśród kolegów artystów. Wytwarza to zawsze pole do niechęci, zawiści, drobnych intryg i często — bezładu. Aktorzy muszą czuć nad sobą silną rękę, do której mają zaufanie i która nimi kieruje. Wybrani koledzy, choćby obdarzeni zupełnym zaufaniem, nigdy nie zdołają zaprowadzić należytej a niezbędnej karność. Nieunikniona pobłażliwość, gdy teatrem kieruje zarząd z pośród aktorów, odbija się ujemnie na całości pracy.

Pomienione względy świadczą, iż forma zrzeszeń, prowadzonych przez czas dłuższy, musi się odbić ujemnie na wartości artystycznej teatru. I dlatego — wyrażając pełne uznanie artystom za ich zgodną pracę w wyjątkowych dla kraju i stolicy warunkach, uważam, iż właściwy rozwój teatrów po burzy

wojennej rozpocznie się wówczas, gdy naczelny ster ujmie silną ręką miasto, jako prawy posiadacz gmachów teatralnych wraz z dobytkiem i otaczając sztukę pieczołowitą opieką, wyznaczy dla każdej sceny oddzielne kierownictwo fachowe i odpowiedzialne.

Ludwik Słowiński.

* * *

MARY MROZIŃSKA.

Jedna z lepszych sił teatru Letniego, Mary Mrozińska, dla poprawy bytu opuściła ten teatr i grywała kolejno w Teatrze Nowoczesnym prowadzonym przez E. Gasińskiego oraz następnie gościnnie w Teatrze Małym w Filharmonji. Artystka cieszy się niezwykłą sympatją publiczności: jest siłą „kasową“ przyciągającą do teatru publiczność dla gry w swym zakresie nieporównanej w lekkich komedjach i farsach.



Mary Mrozińska.

* * *

MARJA ZAREMBIANKA



Marja Zarembianka.

uczennica M. Trapszy, po bardzo pomyślnym debiucie w Teatrze Letnim w „Biednej Mili“ powiększyła personel tej sceny. Artystka o niepospolitym wdzięku, powierzchowności nader ujmującej jest zawsze na scenie postacią bardzo mile widzianą. Z większych ról, które młoda artystka grała, wymieniamy: „Teść“ (Wanda), „Syn Ameryki“ (Dorota), „Liljom“ (Ludwika), „Panna sklepowa“ (Lucia), „Medal 3 maja“ (Janka), „Sybir“ (Sonia), „Jaś morderca“ (Elżbieta), „Familijka“ (Lotka), „Mandaryn Wu (Nang-Ping). Szczery talent rokuje artystce piękną przyszłość.

WANDA MICIŃSKA.

Pani Wanda Micińska pozyskaną została przez scenę Warszawską w roku 1910. Przedtem grywała w teatrze Krakowskim za dyrekcji Kotarbińskiego i krótki czas na scenie Poznańskiej.



Wanda Micińska.

Talent nawskroś komedjowy, dla którego sala Rozmaitości byłaby najwłaściwszem miejscem—zmuszony okolicznościami do grywania wyłącznie w farsie.

Nerw sceniczny, sumienne i inteligentne opracowanie każdej postaci wysuwają panią Micińską na czoło naszego personelu „farsowego“. Grywa prawie we wszystkich sztukach—do ostatnich najświetniejszych kreacji artystki należą role w farsach:

„Jaś morderca“, „Kobieta, która nie kłamie“, „Jak się podobać mężowi“ i wiele innych.

* * *

WŁADYSŁAW GRABOWSKI.

wybitny artysta przeszedł z Teatru Polskiego do Letniego, gdzie zdobywa sobie coraz większe uznanie krytyki i publiczności, wysuwając się na stanowisko pierwszorzędne szeregiem kreacji doskonale opracowanych.

* * *

KAROL ADWENTOWICZ

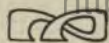
artysta dramatyczny o bardzo wybitnym i mocnym wyrazie indywidualnym, znakomity odtwórca szeregu pierwszorzędnych kreacji, występował podczas wojny gościnnie w Teatrze Rozmaitości, w Małym w Filharmonji oraz w Teatrze, Letnim. Adwentowicz stanowi jedną z najciekawszych postaci artystycznych. Jego gra skupiona, subtelnie wycieniona wywiera zawsze to potężne wrażenie, jakie jest udziałem tylko artystów bardzo niepospolitych.



Władysław Grabowski.



Karol Adwentowicz.



TEATR MAŁY.

Teatr zwany „Małym“ mieszczący się zaś w Filharmonji w sympatycznej salce, od szeregu lat wyrobił sobie dobrą i ściśle określoną opinię. Nie zamierzał nigdy współzawodniczyć z dużemi scenami, pragnął natomiast być terenem dla wyrabiania się sił młodych. I to nadaje specyficzny charakter temu teatrowi. W teatrach o szerszej pojmowanych obowiązkach wobec sztuki właściwie niema pola na eksperymenty dla początkujących sił aktorskich, w wyjątkowych też wypadkach debiuty sił nowych odbywają się w Teatrach Rozmaitości czy Polskim. Pewne wyjątki bywały i mają być czynione na pierwszej scenie polskiej dla szczególnie zdolnych adeptów ze szkoły dramatycznej, wiemy jednak, iż popisy tego rodzaju rzadko przynosiły korzyść i często po debiucie bardzo pochlebnie przyjętym przez krytykę i publiczność, doświadczenie dalsze stwierdzało, iż nowa siła posiada bardzo mało danych na scenę. Zdarzało się i odwrotnie i dzisiejsi koryfeusze dramatyczni bywali bardzo nieprzychylnie przyjmowani podczas debiutów.

W mieście wielkiem konieczną jest też— obok szkoły dramatycznej—szkoła praktyczna, teatr, w którym młody adept może rozwijać swe walory indywidualne, próbować sił, szukać najwłaściwszego rodzaju w odtwarzanych postaciach i nabywać doświadczenia.

Takiem właśnie polem do pracy dla młodych sił był Teatr Mały. Ztąd pod kierunkiem Kazimierza Zalewskiego wyszedł liczny zastęp sił dziś pierwszorzędnych, należących do Teatrów Rozmaitości i Polskiego. Publiczność, spotykając w Teatrze Małym repertuar ciekawy, dobrze dobierany i bardzo urozmaicony, często zaś zmieniany oraz siły świeże—zawsze darzyła ten teatr szczerą sympatją, która zresztą i podczas wojny nie osłabła.

W tym okresie przełomowym w Teatrze Małym zaszły pod względem ustroju wewnętrznego poważne zmiany. Kazimierz Zalewski ustąpił ze stanowiska kierownika. Artyści zawiązali wcześniej, niż w innych teatrach zrzeszenie. O pracy w tym okresie daje nam objaśnienia kierownik zarządu zrzeszenia i reżyser, p. Józef Świeściak. Oto jego głos o tym ciężkim dla teatrów okresie:

* * *

„Od początku wojny Teatr Mały istnieje jako Zrzeszenie Artystów (na zasadach działowego towarzystwa) i nawet w chwilach najniekorzystniejszych podwoi swoich nie zawierał, jak to uczyniły w swoim czasie, na krótko zresztą, teatry rządowe wraz z Polskim.

Od 1 sierpnia 1915 r. do dn. 1 stycznia 1917 r. personel artystyczny zasadniczo się nie zmienił. Oto jego lista: artystki

pp.: Broniczowa Antonina, Dobrzańska Aleksandra, Krystyńska Monika, Leska Zofja, Lewandowska Antonina, Rutkowska Salomea, Szylling Irena (ubyła p. Bończa Rafała). Artyści pp.: Ceremużyński Karol, Gorzkowski Jan, Hubert Aleksander, Kindler Władysław, Kiernicki Marjan, Łobodowski Bolesław, Neubelt Władysław, Ratowski Stanisław, Świeściak Józef, Sarnecki Jan, Szymański Edmund.

Pozatem w skład artystycznego personelu wchodzi: 2 artystów malarzy: pp. Kononowicz Wiesław i Galewski Józef; inspicjent p. Hubert Aleksander, charakteryzator p. Ceremużyński Karol. Personel techniczny składa się: 2 krawców, 4 maszynistów, 2 pomocników maszynistów, 2 okólników, 5 różnych, 1 garderobianej. Sekretarzem Zrzeszenia jest p. Szymański Edmund, kontrolerem p. Matusiak Władysław i kasjerką p. Piotrowska Janina. Na czele Zrzeszenia stoją: kierownik art.-dram. Świeściak Józef i reżyser art. dram. Kindler Władysław.

* * *

MONIKA KRYSTYŃSKA.



Utalentowana artystka „Teatru Małego“, panna Monika Krystyńska podczas wojny karierę sceniczną rozpoczęła. W czerwcu 1915 roku ukończyła Szkołę Aplikacyjną—na popisie do rocznym wyróżniła się zaszczytnie, jako przebrała „naiwna“ w obrazku Bogusławskiego „Na strychu“ i wkrótce pozyskaną została do teatru „Małego“.

Do najlepszych ról młodej artystki należą Wendla w „Przebudzeniu wiosny“; żona w „Panu dyrektorze“, Przyjaciółka w „Zalotnej“; Narzeczona w „Tej trzeciej“ i cały szereg mniejszych ról epizodycznych,

w których zawsze potrafi wykazać zalety swego talentu, mogącego stanowić wielce pożądany nabytek każdej sceny.

j. d.

* * *

WŁADYSŁAW KINDLER.

Utalentowany reżyser teatru „Małego“, p. Władysław Kindler wstąpił na scenę w roku 1900 po chlubnym ukończeniu szkoły dramatycznej przy Towarzystwie Muzycznym. Pierwsze kroki stawał w teatrze Ludowym pod kierunkiem Marcelego Trapszy, gdzie grywał role amantów lekkich i lirycznych. W kilka lat później widzimy już p. Kindlera, jako bardzo sumiennego reżysera trupy Wileńskiej, a następnie teatru w Poznaniu. Gdy w końcu roku 1913 powstał w Warszawie teatr „Nowoczesny“. Kindlera zaproszono na reżysera tego przedsięwzięcia artystycznego, które jednak po kilku miesiącach przestało istnieć. Pan Kindler występował kilkakrotnie, w charakterze gościa, na scenach Warszawskich grywając w „Rozmaitościach“ w „Bogatym wujaszku“, i w „Wielkiem Bractwie“ Fredry oraz w teatrze Nowym w „Dobrze skrojonym fraku“.



Fot. St. Brzozowski.
Władysław Kindler.

Od dwóch lat pan Kindler reżyseruje w teatrze Małym, gdzie też grywa role dramatyczne i poważne charakterystyczne.

jd.

* * *

STANISŁAW RATOWSKI.

Sympatyczny amant teatru „Małego“, pan Stanisław Ratowski w latach, niemal pacholących zawód artystyczny rozpoczął. W roku 1909, jako bardzo zdolny uczeń Szkoły aplikacyjnej—debiutował na scenie teatru śp. Gawalewicza w sztuce Zu-



Fot. St. Brzozowski.
Stanisław Ratowski.

kowskiej „Dzieci“. Debiut wypadł po nad miarę zwykłych tego rodzaju popisów i młody uczeń został stałym artystą teatru „Małego“ który wkrótce przeszedł pod dyktando Kazimierza Zalewskiego p. Ratowski stale pracuje na tej ruchliwej scenie, dźwigając na swych barkach niemal cała, a tak bardzo różnorodny repertuar. Przez lat 8 odtworzyło sto postaci—zawsze sumienny, zawsze pełen zapału, daleki od szarzy lub przesady.

n.

JÓZEF ŚWIEŚCIAK.

W roku 1909 Kazimierz Zalewski,—kierownik szkoły aplikacyjnej przy teatrach rządowych—obejmując dyktando teatru „Małego“ zaangażował pana Józefa Świeściaka, jako jednego z najzdolniejszych uczniów.

Grywając początkowo drobne, epizodyczne postacie z zakresu ról charakterystycznych—Józ. Świeściak wysunął się wkrótce na czoło personelu.

Pierwszą rolą, która stanowi przełom w jego karierze artystycznej jest postać Melchjora w „Przebudzeniu wiosny“.

Obecnie jest kierownikiem Zrzeszenia artystów tej sympatycznej scenki.

n. n.



Fot. St. Brzozowski.
Józef Świeściak.

Repertuar Zrzeszenia; za czas powyższy obejmował:

1. Konfederaci Barscy, A Mickiewicza.
2. Rozwiedzmy się, O Sardon.

3. Kościuszek pod Racławicami, W. Anczyca (grany 150 razy).
4. Na dnie, M. Gorkija.
5. Ekran, (z francuskiego).
6. Historia o 2 mężach, A. Makulskiego.
- 6a. Grajek, Z. Przybylskiego.
7. Urzędowa żona, Oldena.
8. Kraj, T. Orszy.
9. Przebudzenie wiosny (wznowienie) Wedekinda.
10. Zalotna, Caillaveta i Flersa.
11. Miłość na kartę (z francuskiego).
12. Śluby panięskie (wznowienie) A. Fredry.
13. Kontroler wagonów sypialnych (z francuskiego).
14. Panna służąca (z franc.).
15. Mąż „Ewakuowany“, Winawera; „Przezorny“ Caillaveta i Flersa; i „Z ekspresu“, K. Wroczyński.
16. Lewa ręka (z francuskiego).
17. Moje kochanie (z franc.).
18. Ładne polowanie (z franc.).
19. Caryca, Lengyela.
20. Brzydki Ferrante, Testoniego.
21. Ojciec, A. Strinberga.
22. Dramat jednej nocy, A. Urbańskiego.
- 22a. Murawjew, A. Millera.
23. Psia sprawa, N. Bahra.
24. Kobieta Balzakowska, Sil-Vaara.
25. Pan Dyrektor (z franc.).
26. Łódź podwodna (z francus.).
- 26a. Zdarzenie 7 kwietnia (z franc.).
27. Siostra Beatrix, Maeterlincka.
28. Ta trzecia, H. Sienkiewicza.
29. Ks. Józef, Maciejewskiego.
30. Taniec śmierci, Strindberga.
31. Papa eksellencja, Rovetty.
32. „Ojciec“ Strindberga.
33. „Georgeta i Gilberta“ Coolusa.
34. „Strażnik cnoty“ Guitry'ego.
35. „Noc poślubna“ H. Keroula i Al. Barré.
36. „Szczęśliwa“ Hennequina.
37. „Książętko“ R. Hischa i „Aszantka“ Wł. Perzyńskiego ze znakomitą Mery Mrozińską w roli głównej.

Gościnnie występowali w Zrzeszeniu:

1) p. Przybyłko-Potocka („Konfederaci Barscy“ i „Rozwiódźmy się“).

2) pp. M. Mrozińska i Ed. Gasiński: („Zalotna“, „Miłość na kartę“, „Kontroler wagonów sypialnych“, „Panna służąca“, „Mąż“, „Lewa ręka“, „Moje kochanie“, „Ładne polowanie“).

3) R. Adwentowicz i N. Siennicka („Ojciec“).

4) Kazimierz Kamiński („Psia sprawa“, „Pan Dyrektor“).

5) H. Łącka-Pawłowska („Siostra Beatryks“, „Ta trzecia“).

6) „ „ („Taniec śmierci“, „Papa eksellencja“).

Stan materialny Zrzeszenia nie przedstawia się pomyślnie. Stosunek do gaży jest taki, że artyści opłacając lokal, światło, służbę, wystawę sztuk, ponosząc wszelkie koszty i ciężary związane z rozwojem teatru, sami w sezonie zimowym, nie wyrabiają 70% i tak już niskich swoich gaż, a w lecie stosunek ten zmniejsza się do 50%. Nadto Zrzeszenie pozostaje dłużne za lokal, światło ogłoszenia i drukarnię przeszło 2000 rubli.

Zrzeszenie w stosunku do miasta w sprawie podatku jest między młotem a kowadłem, bo do Stycznia miało ono subwencję w wysokości 450 rb. miesięcznie, co równało się $\frac{1}{3}$ podatku, jaki magistrat w postaci 15% od wpływów brutto nałożył.

W styczniu Zrzeszenie przedstawiło w memorjale do komisji Podatkowej przy delegacji kultury swój stan krytyczny i pewna ogólna reforma podatkowa miała w tym przedmiocie nastąpić, ale na razie jeszcze zmian niema.

Jeżeli chodzi o sprawę podatku wogóle, to teatr jako kulturalna placówka, opłacać go nie powinien, a nawet nie jest w możności, gdyż teatr, jeżeli stoi na poziomie artystycznym, nigdy nie daje zysków, a przeciwnie zaś przynosi tylko deficyty, nie jest i nie będzie nigdy przedsiębiorstwem zyskowym.

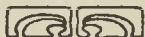
W odradzającym się państwie Polskiem ojcom miasta winno chodzić, o to, aby takie właśnie placówki kulturalne, jak teatr, rozwijały się pomyślnie, a przez nakładanie na nie podatków w niezrozumiałej wysokości tamuje się ich rozwój, co w końcu doprowadza do upadku. Oto najlepszy przykład: Jeżeli teatr wobec rocznego budżetu ma kosztów dziennych 200 rb., a kasa dzienna przynosi zaledwie po 80, 100, 120 lub 150 rb. brutto, czyli przynosi deficyt, to jakże ten teatr może płacić podatek od strat, które w ten sposób powiększają się jeszcze przez obciążanie podatkowe. Wiadoma nam wszystkim jest geneza podatku $\frac{1}{6}$ części z czasów rosyjskich, który całe społeczeństwo potępiało, a który obracany był przez rząd rosyjski z całą świadomością nie przeciw obcym przybyszom, a właśnie przeciw nam, przeciw rozwojowi polskiej sceny, przeciw językowi polskiemu.

Rosjanie od dnia wybuchu wojny zrozumieli doskonale, że teatr nie może wpłacać tak wysokiego haraczu i na skutek podania do generał-gubernatora warszawskiego i do ówczesnego magistratu Zrzeszenie Art. Teatru Małego, zostało zwolnione od podatku $\frac{1}{6}$ części na Teatry rządowe i 3% na miasto, do wysokości swoich kosztów, t. j. do sumy 200 rb. *na czas trwania wojny* (taka jest dezyzja).

Dopiero w razie wpływu dziennego, przewyższającego 200 rubli—Teatr opłacał podatek i w ten właśnie sposób, możnaby

wyjść z tego błędnego koła podatku. Niech każdy teatr, czy to Rozmaitości, czy Polski, Letni lub Nowości indywidualnie traktuje swoje potrzeby i niech każdy z nich będzie zwolniony od podatku do wysokości swoich kosztów, czy to w stosunku dziennym, czy miesięcznym swego budżetu a od zysków — nie zaś strat—chętnie zapłaci podatek. Wtedy każdy uzna za słuszne, gdy magistrat będzie chciał opodatkować tylko zyski tych kulturalnych placówek, nie zaś ich deficyty i chętnie się na to zgodzi.

J. Świeściak.



TEATR w DOLINIE.

W kotlinie Doliny Szwajcarskiej Zarząd Teatrow miejskich wznosił z wiosną r. 1916 budynek teatralny podług planów arch. Dygata na pomieszczenie sceny letniej z z miejscami dla widzów *sub Jove*. Projekt prowadzenia w Dolinie teatru podczas lata miał pierwotnie na celu danie pracy artystom opery i baletu. Zamierzano dawać w Dolinie opery komiczne pod kierunkiem artystów nieczynnej podczas lata opery w Teatrze Wielkim. Zanim jednak rozpoczęto widowiska, plan zmieniono: prowadzenie teatru w Dolinie powierzono p. Tadeuszowi Ulanowskiemu. Kierunek administracyjny objął p. Zygmunt Chamiec. W repertuarze postanowiono uwzględniać operetki i balet.

Zebrano zespół liczebnie obfity i artystycznie nadający się w zupełności do pracy z wiarą w powodzenie. Niestety—wszelkie rachuby zawiodły. Po pierwsze scenę wykończono zbyt późno—dopiero w połowie czerwca. Nie pomyślano przytem zgoła o zabezpieczeniu publiczności podczas deszczu. Fatum sprawiło, iż lato było niezwykle dżdżyste, nawet jak na nasz kapryśny klimat. Niepogoda nie pozwoliła na dawanie przedstawień codziennych.

Rozpoczęto sezon starą operetką „Perichola“, po niej dano „Księżnę Gerolstein“.

P. T. Ulanowski w połowie sezonu opuścił stanowisko kierownika. Wystawiono wówczas jeszcze jeden utwór—nieudaną „revuette“ Kaz. Pollacka „Warszawa po wojnie“ i na tem niefortunną imprezę zakończono ze stratą około 30,000 rb., wliczając w tę sumę koszty budowy sceny.

W personelu teatru w Dolinie byli pp. Dobosz Markowska, jedna z najlepszych artystek operetkowych wśród młodych śpiewaczek, Janota, Szpakowski, Morlacchi, Szepietowski, Willówna, i inni.

Po teatrze tym pozostała pamiątka w postaci gustownej scenki.

TEATR NOWOCZESNY.

Przy rogu ul. Jasnej i Sienkiewicza, w osobnym parterowym budynku teatralnym, wzniesionym przez zawiązane w tym celu Towarzystwo akcyjne, istnieje Teatr Nowoczesny, posiadający bardzo sympatyczną salę widzów i dobre urządzenia na scenie. Pierwszym kierownikiem Teatru Nowoczesnego, otwartego na krótko przed wojną, był ceniony pisarz sceniczny i satyryk Adolf Neuwert Nowaczyński.



Edmund Gasiński.

„Teatr Nowoczesny“ zmieniał często kierowników i dzierżawców i — nigdy nie miał trwalszego powodzenia materialnego. Kolejno wszyscy opuszczali ten teatr z mniejszą lub poważniejszą stratą. W chwili wybuchu wojny w Teatrze Nowoczesnym gościł kinematograf. Wyjazd cenzury rosyjskiej skłonił wówczas p. Cyryla Danielewskiego do rozpoczęcia przed-

stawień teatralnych, opartych na repertuarze zakazanym. Wówczas publiczność ujrzała poraz pierwszy w Warszawie bardzo starannie wystawiony obraz „Kościuszko w Petersburgu“. Chwilowe powodzenie rychło przeszło. Teatr objął p. Benedykt Reinberg Czystogórski, po którym z kapitałem dość poważnym objął imprezę w początku r. 1916 p. Kazimierz Kessel.

Nowy kierownik przy pomocy reżyserów pp. Jana Pawłowskiego, następnie zaś Lucjana Wiśniewskiego postawił teatr na stopie bardzo artystycznej. Wystawa była pierwszorzędną, budząc często gorące uznanie za gorliwą dbałość o stronę dekoracyjną i kostjomy. Personel, niezbyt liczny, lecz dobrze dobrany, z siłami tej miary, jak śpiewaczka Dobosz Markowska i tancerka Mia Mara, oraz z niedość docenianym, bardzo zaś uzdolnionym artystą L. Wiśniewskim, potrafił się zawsze należycie ze swych zadań wywiązać. Inauguracja teatru za kierownictwa K. Kessla z bardzo udatnym „przeglądem“ (revue) Jerzego Boczkowskiego p. t. „Jeszcze jeden“ zyskała powszechne uznanie krytyki i publiczności. *Auspicia* były dobre, ciąg dalszy — gorszy. I choć nie szczędzono wysiłków, szukając kasowych utworów i wystawiając je starannie — powodzenia nie było. Zwyższe zainteresowanie wzbudziła praca wy-

bitnego humorysty, p. A. Starkmana, p. t. „Warszawa po wojnie“, skreślona z dużą pomysłowością i humorem, ale powodzenie tego utworu nie uratowało sytuacji i p. Kessel musiał ze znacznymi stratami zwinąć imprezę.



Alina Grylcz Mielewska.

Po p. Kesslu próbował szczęścia w Teatrze Nowoczesnym świetny artysta, Edmund Gasiński, który wówczas, wystąpił z farsy warszawskiej. Personel teatru częściowo pozostał bez zmian, częściowo zaś uzupełnił go nowy kierownik nowymi siłami, wśród których naczelne miejsce zajmowała Mery Mrozińska po opuszczeniu farsy. Niestety, p. Gasiński zawiódł się najzupełniej. Znakomity ten artysta, który w farsie i w komedji zajmuje stanowisko pierwszorzędne, przeliczył się z warunkami mimo zapału, energii, doświadczenia i—kapitału. Wpłynęły na niepowodzenie warunki ogólne, które zmniejszyły frekwencję we wszystkich teatrach i brak repertuaru.

P. Gasiński ratował się przeważnie farsami ogranami, bądź nowemi płodami nieznanymi sił, pisanemi na tematy aktualne z szybkością *expressu* między kolacją a ranną kawą.

Słuszność nakazuje przyznać, że wykonanie naogół było bardzo dobre. Wśród sił wybitniejszych byli: Janina Zboińska, Janina Nosarzewska, Marja Dąbrowska, Jadwiga Żółkowska, Jadwiga Nowakowska, Katarzyna Żbikowska, Wacław Julicz, Czesław Skonieczny, L. Wiśniewski, Jan Grodecki, Wiesław Gawlikowski, Tadeusz Chmielewski i inni.

Po ustąpieniu z teatru p. Mery Mrozińskiej miejsce jej z powodzeniem zajęła młoda artystka krakowska, Alina Gryficz Mielewska, o szerokiej skali talentu i nader ujmujących warunkach zewnętrznych. W szeregu ról o skali tak rozległej, jak podlotek aż do „Damy od Maksyma“ p. Mielewska wykazała, iż posiada wybitne warunki na artystkę komedjową. W każdą rolę potrafiła wnieść piętno szczerzego talentu i niepospolitej intuicji artystycznej. Występy artystki w Teatrze Nowoczesnym można uważać jako etap w pracy, która musi doprowadzić p. Mielewską do podwojów jednego z większych teatrów — na stałe.

Publiczność jednak dziwnie obojętnie przyjęła teatr artysty, którego podziwiała przez 20 lat w farsie i któremu zawdzięczała tysiące miłych wieczorów.

Wysiłki dla pozyskania powodzenia przez p. Gasińskiego sprawiały wrazenie historii człowieka, który własną pracą doszedł do znacznego majątku i — następnie—poczyna go trwonić niebacznie...

Zniechęcony niepowodzeniem niezasłużonem p. Gasiński zwinął teatr w drugiej połowie kwietnia r. 1917.



Restauracja „ALKAZAR“

ul. Królewska Nr. 11.

WYDAJE ŚNIADANIA z 2 dań z WINEM po mr. 5.60. KOLACJE à la CARTE. GABINETY. KONCERT do godz. 12-jej w nocy.

Z poważaniem *Henryk Herbst.*

BALET WARSZAWSKI.

Po takich mistrzach baletu jak Grassi, jak Czéketti, jak Berger wreszcie, balet teatrów warszawskich rzucony był samopas i pozostał nagle bez energicznej ręki artysty, któryby mu nadawał: styl. Co prawda, każdy z trzech wymienionych baletmistrzów opierał swój kierunek na zasadach różnych szkół i każdy inne miał upodobania estetyczne, skutkiem czego zespół baletu warszawskiego w ostatnim ćwierćwieczu stanowią raczej zbiorowisko uzdolnionych sił, aniżeli ciało o zdecydowanej fizjognomji piękna i kultury estetycznej, bądź co bądź jednak, było to środowisko, ujęte w niejakie karby wymogów sztuki choreograficznej.

Gdy takich przeciw stróżów linii i klasycyzmu zabrakło, gdy nie stało kulturalnego kierownictwa, poezja i idealność sztuki w balecie warszawskim wypełzły wrychle, ustępując miejsca z gruba traktowanym tańcom, solowym i grupowym, bez znamion jakiegokolwiek uduchowienia i bez śladu polotu, jaki powinien i *musi* odrywać balet od desek scenicznych... jeżeli ma być wcieleniem *sztuki pięknej*...

Nie będziemy się tu zapuszczać w przyczyny takiej artystycznej dezorganizacji baletu, i tylko dla porządku rzeczy, zaznamy, że w chaosie niezdarnej gospodarki teatralnej b. dyrekcji b. teatrów rządowych musiał on paść i padł ofiarą jeneralnego systemu, jaki właśnie nigdy nie wspólnego z kulturą sztuki nie miał i mieć nie mógł...

Od kilku lat zwłaszcza, opuszczony przez najlepsze siły, które na szerokim świecie poszukują i wdzięczniejszego pola i lepszych zarobków, balet warszawski znajduje się w stadium zupełnego rozbicia. Trzyma się tylko jeszcze jako coś, co przestało już być całością o jakimś walorze a co rozpaść się nie może, a w tej degrengoladzie—rozkosz artystycznych nie dostarcza i jeżeli, jak to mówią, nie robi „kłapy“ materialnej, to tylko dzięki tej okoliczności, że może paść czy specjalnej kategorii widzów, zebranych licznie w stolicy miasta w następstwie toczącej się wojny...

Te wyjątkowo szczęśliwe obroty kasowe na przedstawieniach baletowych, pozwalają na dalsze utrzymanie licznych jeszcze, bądź co bądź, zespołu, który, kto wie, czy w przeciwnym wypadku, nie byłby zniewolony do smutnego bezrobocia.

* * *

W okresie od 1-go października 1915 r., do 1-go marca 1916 r., przy 15-tu widowiskach baletowych kasa teatralna osiągnęła 10,545 rb., czyli dochód przeciętny wyniósł 700 rb. Sam tylko „Pan Twardowski“, wystawiony 9 razy, wykazał

6,518 rb., wpływu. Materjalnie rzeczy biorąc, jest to więc rezultat wcale pomyślny. Cyfry te jednak, jak już powiedziano wyżej, dają się usprawiedliwić okolicznościami czasu wojennego, sprzyjającego wogóle widowiskom pantomimicznym.



Anna Gaszewska,
primaballerina Teatrów miejskich.

Nie należy ich zaś w żadnym razie tłumaczyć skłonnościami szerszej publiczności do forytowania baletu w tym rozwoju, w jakim znajduje się on nynie. Nie może bowiem zadawałać nawet skromnych wymagań: ani co do stylu, ani pod względem wysiłku estetycznego, barwy lub chociażby najkoniczniejszych efektów świetlno-dekoracyjnych. Trudno zresztą kogokolwiek o to winić, gdy będzie się pamiętało, że dział ten w warszawskich teatrach miejskich pozbawiony jest w tej chwili arsenału najlementarniejszych środków i akcesorjów, bez których balet będzie tylko beztreściwą, niuzmysłowioną ulewą popisów tancerskich, wykonanych gorzej lub lepiej i mniej albo więcej dokładnie. Z tych to także przyczyn nie mogło być mowy, oczywiście, i o wystawieniu jakiego nowego baletu: nie było komu podjąć się podobnej pracy, no i nie było za co. Poprzestano więc tylko na t. zw. „wznowieniach“ a raczej na powtórzeniach starych baletów, dziś już mało interesujących.

A w tym kierunku pp. Jan Walczak i Michał Kulesza uczynili wszystko—na co ich było stać. Łatali braki w zespole, jak mogli, a stare okaleczone dekoracje uzupełniali przy-

stawkami. A tej prowizorycznej, że tak powiemy, imprezie baletu pomocną była w roku sprawozdawczym w sposób wyjątkowo ofiarny pierwsza tancerka, pani Anna Gaszewska, której talent w ostatnim czasie rozwinął się pięknie i bujnie Nieustającą pracą, może nawet nieco za forsowną, (pani Gaszewska kreowała główne role w baletach i tańczyła niemal we wszystkich operach) podtrzymywała repertuar baletu przez cały sezon i bardzo starannem, bodaj przykładnem wykonaniem trudnego zadania, ratowała honor widowisk w tym dziale. Ona jedna przytem zachowała niepokalaną stylowość tańca, ona jedna utrzymywała rzetelną piękność linii i zabiegała o czystość estetyki ruchu. Była też bohaterką sezonu i zwróciła nasze wspomnienia w lepszą, artystyczniejszą epokę baletu.

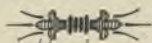
Nad wyraz pomyślnie zapowiada się na najbliższą przyszłość talent młodej tancerki, p. Marji Pawińskiej, który przy usilniejszej pracy niewątpliwie postawi artystkę w zbiorze „gwiadz“ pierwszorzędných.

Ważne znaczenie dla bytu naszego baletu ma rozwój szkoły baletowej i przyszłość jego leży właśnie w tej szkole, na rozwinięcie bowiem słabo ukultywowanych talentów wśród dzisiejszego zespołu liczyć już, niestety, byłoby rzeczą prózną. I o ile szkoła baletu warszawskiego nie przedstawia materiału obiecującego, to po upływie kilku lat balet, jako samoistny dział teatralny, zniknąć musi niewątpliwie. Bo trzeba przyjąć pod uwagę, że członkowie trupy baletowej, zarówno panie jak i panowie, mogą pracować na scenie nie dłużej niż do 35—40-go roku życia. Po tym okresie wieku zatrzymuje się prężność mięśni i zanika elastyka ruchów a tancerz czy tancerka pracują już tylko wysiłkami automatycznymi. Wdzięk lubej młodości jest równie ważnym atutem w życiu wogóle jak i pierwszorzędnym także walorem w takiej dziedzinie sztuki — gdzie przedewszystkiem urok i poezja lat wiosennych dominować muszą...



Marja Pawińska.

Adolf Starkman.



KOŁO DRAMATYCZNE

w Towarzystwie pracowników handlowych i przemysłowych,
m. stoł. Warszawy.

(Siedziba i scena — w gmachu własnym Tow. — ul. Sienna № 30).

Przez szereg lat widowiska amatorskie z wykonawcami z grona stowarzyszonych dawane były dorywczo, celem zasilenia funduszków humanitarnych korporacji. Przedstawienia te nie miały ani planu wytkniętego, ani stałego personelu miłośników.

Pierwszym, który rzucił myśl stworzenia stałego zespołu miłośniczego, był szczęśliwy i energiczny twórca wielu doniosłych poezynań na gruncie Towarzystwa, p. Józef Karasiński. Z jego to inicjatywy zaproszono do utworzenia zespołu artystycznego, na początku r. 1897, pp. M. Kotowskiego, J. Mikulskiego i K. Hoffmana, wszystkich zaś aspirantów scenicznych do udziału w zebraniu wstępnem. Zgłosiło się kilkadziesiąt osób płci obojej. Gdy p. J. Mikulski, wskutek braku czasu, nie mógł się podjąć trudów kierowniczych, wyrażając tylko żywą sympatię dla poczynań, a p. K. Hoffman poprzestał na roli wykonawcy, kierownictwo artystyczne widowisk handlowców objął Marjan Kotowski (zmarły w r. 1891). Widowiska, urządzane rzadko, zazwyczaj raz do roku, w salach wynajmowanych, spełniały główny swój cel — przysparzania funduszków Towarzystwu.

Wznowiony na scenie teatru Letniego „Sąd przysięgłych“ Korzeniowskiego przyniósł, niezwykle, sumę 600 rb. dochodu.

Repertuar przeważnie oryginalny, reżyserja bardzo sumienna i staranna.

Przy końcu r. 1903 grono miłośników sztuki, żądnych częstszego występowania na scenie, jęło grywać jednoaktówki parosobowe na wieczornicach, urządzanych w siedzibie Tow. Jednocześnie inny odłam stowarzyszonych wyrażał gorące pragnienie postawienia zespołu dramatycznego na trwałych podwalinach, oraz wprowadzenia na repertuar utworów głębszej wartości, spektaklowych, zarówno oryginalnych jak i tłumaczonych, a nieznanych Warszawie. Obie grupy porozumiały się z sobą, na zebraniu założycieli „kółka dramatycznego“ (które dziś jest — „kołem“), w marcu 1904 r. zatwierdzono regulamin tymczasowy i wybrano komitet z p. K. Hoffmanem, jako reżyserem, na czele. Z grona założycieli wyszedł też następny reżyser i utalentowany wykonawca, p. Tomasz Smardzewski.

Działalność, po dwudziestu zgórą próbach, rozpoczęto wystawieniem, na scenie teatru Nowego, na rzecz powodzian, 18 kwietnia 1904 r., nieznannej komedji 4-aktowej Ernsta „Sprawiedliwość“ w świetnym przekładzie M. Gawalewicza. I publiczność prasa przyjęły nowy zespół nader życzliwie.



KOMITET KOŁA DRAMATYCZNEGO HANDLOWCÓW.
(Z-gie półrocze 1916).

Od lewej ku prawej: Mieczysław Urban (biblioteka), Henryk Konrad (skarbnik), Wacław Wyczółkowski (sekretarz), Karol Hoffman (kierownik artystyczny i reżyser), Stanisław Kawczyński (jego zastępca), Mieczysław Wizor i Stefan Wiśniewski (gospodarze sceny).

Z wykonawców poszedł wkrótce na scenę i zdobył na niej laury ś. p. Wiktor Kamiński, utalentowany amant lekki, komik i monologista. Jeszcze większe uznanie zyskuje oryginalną 5-aktową sztuką poety i dramaturga Jana Kasprowicza „Świat się kończy!“ (w teatrze „Rozmaitości“ i na Karowej), poprzedzona krótką konferencją p. T. Smardzewskiego. Ś. p. Józef Łoziński obszerną swą recenzję, z portretem autora, zakończył entuzjastycznym: „Takich kół jak najwięcej!“ Ignacy Grabowski oddaje Kołu swoje; 5-aktowe, „Tabu“, przyjęte przychylnie.

Większą bodaj zasługą „Kółka“ było wyszukiwanie młodych sił pisarskich: St. Kiedrzyńskiego, znanego tylko z wystawienia przez „Miłośników sceny“ „Gniazdko“ — Kółko dram. przedstawia jednoaktówki: „Milczenie“, „Falszery“, „Rozkosz życia“ (obok „Gniazdko“), dając cały „Wieczór Kiedrzyńskiego“. „Żywioty“ (spektaklowe) i „Powrót“ (jednoaktówka) Z. Krügera tu oglądają po raz 1-szy bywalcy teatralni. „Przełom“

K. Krzyżanowskiego, zszedłszy ze sceny „Małego“, idzie do „Kółka“, przysparzając sporo grosza celom społecznym.

W widowisku na rzecz chorego literata ukazuje się „Miłosierdzie ludzkie“ Nowaczyńskiego. Przybyszewskiej 3-aktowy „Grzech“, z gościnnym występem p. Orwidowej, budzi sensację. Początek „czasów wolnościowych“, w r. 1905, pozwała na urządzenie wieczorów recytacyjnych 3 wieszczów: idą więc kolejno: scena więzienna z „Dziadów“, scena w podziemiach z „Kordjana“, 2 sceny z „Nieboskiej“. Mimo, że to tylko recytacja, słuchacze są porwani, niejeden po raz pierwszy usłyszał te „zakazane“ słowa... Tłumaczonym przodują: Bahra „Mistrz“, Brieux „Przyjaciółka“, Filippiego „Azra“.

Z dzieł repertuaru „klasycznego“, wystawione w r. 1910 „Horsztyński“ i fragment „Zawiszy“ Słowackiego. W r. 1912: „Mazepa“ Słowackiego i „Pan Geldhab“ Fredry utrwalają solidną opinię Koła.

Kierownikami—reżyserami, oprócz p. K. Hoffmana, i w r. b. piastującego tę godność, byli pp. T. Smardzewski, Wł. Sobczak-Sobczyński i Ad. Sierpiński (pierwszorzędna siła komiczna, świetny „Geldhab“).

R. 1915 dał największą liczbę sztuk, wystawionych w ciągu sezonu, na okres 11-letni: 16 w 38 aktach, z tych 11 oryginalnych w 28 aktach i 5 tłumaczonych w 10 aktach.

W liczbie nieznanymi wystawiono 3 aktowy „Głos krwi“ młodej autorki Z. Cieszkowskiej.

Rozluźnienie pęt cenzuralnych w sierpniu r. 1915 odbiło się, naturalnie—i na repertuarze „Koła“: sezon jesienno-zimowy rozpoczęto zakazaną poprzednio 4 aktową sztuką L. Rydla „Na zawsze“ z p. Wład. Karasińską w roli bohaterki—żony; grano ten dramat 2 razy przy pełnej sali. Potem poszły: Zapolskiej „W Dąbrowie Górniczej“ i „Tamten“ (jako czytanka; siostra autorki, obecna na obu sztukach, nie szczędziła słów pochwały), Słowackiego: scena kłótni carów z „Kordjana“ jako pointe'a wielkiego wieczoru na rzecz głodnych m. Warszawy); fragment ten odegrano przed wystawieniem całości przez „Teatr Polski“; Łady: „Jak liście z drzew stracone“, a w r. 1916 „Skazaniec“ Osterloff'a. W tymże 1916 r. upamiętniono 70-tą rocznicę urodzin Mistrza „Wieczorem Sienkiewiczowskim“, wypełnionym przez dramat „Na jedną kartę“. Przypomniano młodemu pokoleniu, niegrywane w „Rozmaitościach“ od lat kilkunastu: Harde dusze“ Orzeszkowej—Sarneckiego.

Z początkiem sezonu jesienno-zimowego w r. 1916 Komitet wprowadził bezpłatne, dla wszystkich członków: „wieczornice miesięczne“; zorganizował wycieczki do teatrów, celem zapoznania się z ich urządzeniami technicznymi.

Koło przysparza funduszy nie tylko różnym wydziałom Tow., jak: „Koło wpisów szkolnych“, „Komitetowi ratunkowe-

mu“, „Koło członków dożywotnich“, wdowom i sierotom, weteranom, lecz i różnym instytucjom społecznym w Warszawie i na prowincji, którą „Koło“ odwiedzało kilkanaście razy, przyjmowane tam gorąco i z aplauzem. Kilkanaście tysięcy rubli zyskały cele społeczne z pracy „Koła“.

O doborze i siłach personelu można wnosić po tem, że członkowie „Koła“ zasilają różne sceny miłośnicze i zawodowe: część ich grywa w „Teatrze popularnym“, część oddała się pracy w „Polskiem Tow. dramatycznym“, inni występują w „Teatrze powszechnym“ na Chtodnej, innych ewakuowano, a przecież „Koło“ istnieje, grywa i rozwija się.

Komitet (zarząd) Koła stanowili w r. 1916 p.p. K. Hoffman, St. Kawczyński, H. Konrad, W. Wyczółkowski, M. Urban, St. Wiśniewski i M. Wizor.

Jako praktyczna szkoła języka ojczystego, jako miejsce rozrywki szlacheckiej, jako źródło dochodów na cele humanitarne „Teatr handlowców“ zajmuje placówkę piękną i godnie spełnia swoje zadania.



SALA KAMERALNA „HERMAN I GROSSMAN“.

W r. 1913 z inicjatywy szefa zasłużonej w kraju firmy fortepianowej „Herman i Grossman“ p. Władysława Grossmana“ przy składach firmy na 1-szem piętrze powstała sala kameralna, mająca na celu popularyzację zaniedbanej u nas gałęzi muzyki kameralnej. Szerokie koła naszego miasta i prasa gorąco poparły usiłowania inicjatora; z roku na rok działalność sali ogarniała coraz szersze horyzonty i szeregiem wartościowych koncertów przy udziale wybitnych artystów miejscowych i zagra-

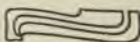


Władysław Grossman.



Jerzy Guranowski.

nicznych przyczyniła się wielce do kultury muzycznej naszego miasta. Na estradzie u „Hermana i Grossmana“ usłyszała publiczność warszawska małe lub całkiem nieznanie arcydzieła literatury europejskiej, poznała cały szereg sił młodych polskich talentów twórczych, którym kierownictwo okazywało zawsze jaknajżyczliwsze poparcie. Od r. 1914 dyрекcję koncertów prowadzi p. Jerzy Guranowski literat i poeta, wychowany w środowiskach artystyczno-muzycznych europejskich, którego działalność na polu organizacji koncertów wydała plony godne rzetelnego uznania.



Co się tyczy mnie, jako artysty, nikt nigdy nie słyszał, abym przykładał jakąkolwiek wagę do tego, co mogą o mnie napisać.

Boethoven (list do Schotta).

Kilka ukąszeń muchy nie może powstrzymać rumaka ognistego w biegu.

Wolter.



TEATR NA PRADZE.

Teatr Praski, mieszczący się w specjalnym budynku, należycym do b. kuratorjum trzeźwości, otwarto dzięki staraniu b. Komitetu Obywatelskiego Praskiego, który powołał do życia sekcję teatralną, złożoną z pp. Tadeusza Eytnera, jako przewodniczącego, Kazimierza Eytnera, J. Kruszewskiego, Wł. Kwasieberskiego i Wacława Węglowskiego (skarbnik i zastęp-



Helena Arkawinówna.



Jadwiga Gzylewska.

ca prezesa); sekcja teatralna po wielu wysiłkach i próbach otrzymała pozwolenie na otwarcie teatru i urządziła przedstawienie inauguracyjne w dn. 26 Lutego 1916 r.

Początkowo nie zdawano sobie dokładnie sprawy z tego, jaki kierunek nadać repertuarowi, w jaki sposób teatr prowadzić. Nawiązywano stosunki z rozmaitemi przedsiębiorcami ze sfer teatralnych. P. St. Ossorja Brochocki miał w teatrze praskim dawać widowiska o charakterze kabaretowo-kinematograficznym, następnie to się rozchwiało, a powstał natomiast projekt oddania teatru art. dram. p. Józefie Ossorji (Pagowskiej) w dzierżawę, gdy zaś i ten projekt nie doszedł do skutku sekcja teatralna powzięła zamiar prowadzenia na własne ryzyko przedsiębiorstwa teatralnego, przyczem miano powierzyć prowadzenie teatru p. Marji Przybyłko-Potockiej, z któ-

ra jednak układy nie doszły do skutku, gdyż p. Przybyłko-Potocka postawiła zbyt wygórowane warunki.

Ponieważ teatry miejskie nie życzyły sobie przejęcia sceny praskiej i rozciągnięcia nad nią opieki — sekcja teatralna uprosiła p. Adama Grzymałę-Siedleckiego, który za umówione honorarium zgodził się skompletować odpowiedni personel i polecił na dyrektora artystycznego p. Józefa Popławskiego.

Personel zorganizowany przez dyr. Popławskiego pod kierunkiem p. Siedleckiego stanowiły następujące osoby: pa-



Stanisława Kawińska.



Halina Julja Halnicka.

nie—Helena Arkawinówna, Romana Bartoszevska, Jadwiga Gzylewska. Halina Julja Halnicka, Stanisława Kawińska, Antonina Kłońska, Stanisława Kawińska, Gabryela Morska (Józefowa Popławska), Jadwiga Tomaszewska, panowie: Jan Bonecki, Stanisław Janowski, Juljusz Kalinowski, Jan Kęcki, Józef Popławski, Kazimierz Przysiański, Władysław Ryszkowski, Konstanty Tatariewicz, Józef Zejdowski. Jako suflerkę zaangażowano znaną artystkę scen prowincjonalnych p. Eugenję Bogusińską, na inspicjenta zaś p. Jerzego Stopińskiego; stroną dekoracyjną zajął się p. Kamiński, a orkiestrę prowadził p. A. Gorzkoś.

W ten sposób skompletowane towarzystwo dramatyczne pod dyrekcją p. Józefa Popławskiego rozpoczęło widowisko w odnowionym z gruntu i odświeżonym teatrzyku, dając na pierwszy ogień staroślachecką komedję Józefa Ignacego Kra-

szewskiego „Miód kasztelański“ z doskonałym wykonawcą roli Jacka Sołoduchy p. Popławskim. Przed przedstawieniem p. Helena Arkawinówna wypowiedziała prolog specjalnie na otwarcie teatru przez Or-Ota napisany.

Z początku szło opornie. Publiczność praska odzwyczajona od chodzenia do swego teatru i niechętnie do niego usposobiona prawie nie uczęszczała na widowiska. Winien temu był poczęści i repertuar, gdyż dawano rzeczy dobrze znane Pradze („Moralność pani Dulskiej — Zapolskiej), blahe („Wujaszek całego świata“) lub niezajmujące i zbyt przestarzałe („Cyganie“ — Korzeniowskiego); wchodziły tu w grę i inne czynniki; dość, że na pierwszych przedstawieniach bywało po kilka, kilkanaście osób, jedynie w soboty i niedziele oraz święta teatr się zapełniał publicznością, rekrutującą się z szerszych mas, z uboższej ludności, która powoli, powoli zaczynała smakować w taniej a milej rozrywce.

Pragnąc ściślejszy kontakt z temi właśnie sferami nawiązać, sekcja teatralna, odbywszy cały szereg narad w sprawie ustalenia zasad prowadzenia teatru, z inicjatywy pp. dr. Zygm. Zakrzewskiego, Tad. Eytnera, red. Leona Reinschmidta i Wacł. Węglowskiego postanowiła utworzyć przy teatrze Praskim t.zw. komisję literacko-artystyczną, któraby czuwała nad repertuarem i właściwy nadawała kierunek.

Do komisji tej, prócz przedstawicieli zarządu i artystów, weszli zaproszeni przez Zarząd teatru z grona literatów poeta i krytyk Tadeusz Kończyc, historyk teatru Mieczysław Rulikowski i redaktor czasopisma „Echo Pragi“ Leon Reinschmidt, sekretarjat zaś komisji objął sekretarz zarządu komedjopisarz i humorysta Mieczysław Trzebiński (Swoboda). Komisja ta, zbierając się co tydzień, debatowała nad sposobami prowadzenia teatru, opracowywała projekty wystawiania sztuk, baczna zwracając uwagę na stronę artystyczną przedstawień i na ich charakter. Z okazji obchodu rocznicy 3 maja i kwesty krajowej urządzono — *pro honore domus* oczywiście i w celu zaznajomienia szerokich warstw z twórczością gen-



Konstanty Tatarkiewicz.

jalnych wieszczów naszych—wieczór Słowackiego, Mickiewicza i Krasińskiego, podług projektu T. Kończyca (fragmenty z „Anhellego“ w inscenizacji Konstantego i Marjana Tatar-kiewiczów, urywek z „Dziadów“ i sceny z „Nieboskiej komedji) oraz wieczór Cyprjana Norwida („Tysiąc i jedna noc“) i Wyspiańskiego („Śmierć Otelji“) pod kierunkiem artystycznym M. Rulikowskiego.

Trzeba przyznać, że praca komisji repertuarowej, spotykając się z całkowitem poparciem Zarządu Teatru, znajdowa-



Jan Kęcki.



Zygmunt Stróżewski.

ła oddźwięk i wysoce intensywną współpracę oraz gorliwe współdziałanie ze strony personelu. Artyści teatru Praskiego spełniając wzorowo swoje obowiązki, ożywieni jaknajlepszymi chęciami, nie zrażali się tem, że co tydzień trzeba było wystawić nową sztukę i wyteżali swoje usiłowania w tym kierunku, jaki pragnął teatrowi nadać Zarząd wraz z komisją, powoli popularyzując scenę praską wśród ludności i czyniąc ją coraz bardziej zbliżoną do typu teatru t. zw. powszechnego, dostępnego dla wszystkich sfer społeczeństwa praskiego.

Z biegiem czasu zarówno w łonie Zarządu, komisji, jak i personelu zachodziły zmiany. P. Józef Popławski rzekł się stanowiska dyrektora artystycznego, pp. Kwasięborski i Kru-szewski przestali brać udział w Zarządzie teatru, a p. Mieczysław Rulikowski—dla braku czasu — zmuszony był wycofać się z komisji, w której jednak nie przestał być całkowicie czynny, dopomagając teatrowi od czasu do czasu swoją

radą i cennemi wskazówkami i biorąc udział w ważniejszych naradach. Z personelu artystycznego teatru ubyli pp. J. Bonecki, J. Zejdowski, A. Klońska i G. Morska-Popławska. Zangażowano natomiast pp. Jamińskiego, Rdzawicza i Stróżewskiego, a nadto — w miarę potrzeby — zapraszano na występy gościnne artystki i artystów scen innych. Godzi się wspomnieć tu o występach utalentowanej wodewilistki p. Mariji Orliczówny, która odrazu zdobyła sobie uznanie publiczności, o udziale w wieczorach artystycznych pp. Józefy Rogosz-Pieńkowskiej, znanej artystki scen krakowskiej i warszawskiej, Mariji Szcześnej, uzdolnionej śpiewaczki, o występach pp. Chomiczówny, Wandy Biernackiej, Wład. Zamorskiej, Ziemkiewiczowej, Larewicza, Bogusińskiej, Wyrzykowskiego i in.

Obok personelu stałego istniał personel pomocniczy, z którego pracy korzystano w miarę możliwości i potrzeby, główny kładąc nacisk na wyrabianie sił młodych, mogących w przyszłości stać się użytecznymi dla teatru. Tu trzeba wspomnieć o pp. Płonowskiej, Rożańskiej, Stopińskim, Józefowiczu — w pierwszym rzędzie, a dalej o pp. Artównie, Kołakównie, Kamińskiej, B. Kalinowskim, Kwiatkowskim i w. in.

Mając głównie na względzie repertuar szeroki, popularny nie zapomniano też o popieraniu twórczości oryginalnej. Cały szereg sztuk z dawnego repertuaru „Trójka hultajska“ Nestroya, „Dwaj malcy“ Decourcelle'a, „Dwie sieroty“ D'Ennery'ego, „Miljonowa Spadkobierczyni“ Horste'a i Steina, „Robert i Bertrand“, „Tajemnice Warszawy“ Pawła Kościńskiego, „Sprawa kobiet“ Bałuckiego przypomniano publiczności zapoznając ją z napisanymi oryginalnie sztukami, jak „Duch Paskiewicza“ i „Franusia“ J. Mściwoja, „W Okopach“ M. Swobody, „Zmartwychwstanie“ Lorentza, „W ogonku“ Andrzeja Rumszyca, „Wir“ Al. Powojczyka, „Genjalny plan“ Bol. Herbaczewskiego, „Rezerwistki“ H. Kromer-Halnickiej, „Za kratami“ A. Starkmana, które bądź już były grane, bądź wchodziły na repertuar sceny praskiej w chwili obecnej. Ze sztuk, które po raz pierwszy ujrzały światło kinkietów w teatrze Praskim największe powodzenie osiągnęła krotochwila „W ogonku“, z dawniejszych zaś lub wystawionych wpierw na innych scenach — farsa „W okopach“, melodramaty „Dwaj malcy“, „Dwie sieroty“, wodewile „Robert i Bertrand“ i „Miljonowa Spadkobierczyni“; ze sztuk patriotycznych podobały się najwięcej „Gwiazda Syberji“ Starzeńskiego, Faworyt carowy“ E. Bośniackiej i „W roku 63“ Rumszyca.

Teatr Praski wyrabia się z dnia na dzień i coraz większe zyskuje powodzenie. Od sierpnia r. b. zarząd teatru, pragnąc wytworzyć ścisły kontakt pomiędzy sobą a personelem, powierzył kierownictwo artystyczne sekretarzowi Zarządu p. M. Trzebińskiemu, który czuwa nad wykonywaniem uchwał

Polskie Towarzystwo Dramatyczne.

Zrzeszenie miłośników Sceny pod nazwą „Polskie Towarzystwo Dramatyczne”, powstało w końcu 1905-go roku.

Celem instytucji: szerzenie zamiłowania do sztuki scenicznej i ułatwianie dostępu do teatru młodym autorom dramatycznym... Nawiasem mówiąc, oba te cele prowadzą do wybijania drzwi otwartych: szerzyć zamiłowania do sztuki scenicznej przez zakładanie specjalnego Towarzystwa jest wysiłkiem zbędnym, jako że w tym kierunku podaż rażąco kryje popyt. Torowanie młodym autorom dramatycznym drogi do laurów scenicznych jest nie mniej robotą jałową, ponieważ talent prawdziwy z zupełną łatwością sam sobie otworzy drogę na deski sceniczne a popieranie grafomanów zgoła nie jest wskazanem.

Z tych względów dwa zasadnicze cele Polskiego Towarzystwa Dramatycznego chybiły najkompletniej a wysiłki instytucji, uderzające w pustą przestrzeń, nie mogły, oczywiście, przynieść żadnego rezultatu.

I tak jest aż do tej chwili.

Polskie Towarzystwo Dramatyczne założone zostało przez ś. p. Rajmunda Stanisława Kamińskiego przy poparciu pp. Zdzisława ks. Lubomirskiego, Karola Hoffmana i Ludomira Ożarowskiego,

Urządzało ono kolejno szereg przedstawień teatralnych, bądź to w budynku przy ul. Żórawiej, bądź przy ul. Kaliksta, i na jego dobro zapisać należy, wystawione, między innymi: dramat Szujskiego „Królowa Jadwiga“, Fredry „Zemsta za mur graniczny“, Bełcikowskiego „Pan Pasek“, Sienkiewicza „Na jedną kartę“, Przybyszewskiego „Śnieg“, Żuławskiego „Wianek mirtowy“, Wężyka „Wandę“ i wiele innych utworów, z literatury dramatycznej polskiej, wybór których świadczy w każdym razie o wysokim dżapazonie aspiracji, zarówno organizatorów tych przedstawień jak i ich wykonawców.

Podczas wojny dzisiejszej, Towarzystwo urządziło tylko jeden wieczór teatralny i wtedy odegrano dramat historyczny Słowackiego „Mindowe“.

„Polskie Towarzystwo Dramatyczne“ rozporządzało i rozporządza dochodami, jedynie ze swych widowisk, na które ceny biletów są minimalne oraz ze skromnych składek członków, których jest zaledwie kilkudziesięciu. W 1912-ym roku, kruchy fundament, na którym zbudowano Towarzystwo, skutkiem wewnętrznych nieporozumień, zaczął się chwiać w swoich podstawach i tak jest po obecnej chwili.

Towarzystwo—*de facto* istnieje ale cechuje je zanik nerwów żywotnych, ku czemu w niemałej również mierze przy-

czynia się nieobecność szeregu bardziej wpływowych członków Towarzystwa, rozsianych obecnie, skutkiem wojny, po szerokim świecie. Należy mieć nadzieję, że Polskie Towarzystwo Dramatyczne nie rozpadnie się ostatecznie; gdy — po skończeniu wojny — nakreśli sobie ona inne wytyczne, a takich przecież w dziedzinie sztuki dramatycznej nie zbraknie, będzie mogło na tem polu artystycznym działać niewątpliwie z pożytkiem i korzyścią.

Dla tego celu zejść przedewszystkiem należy ze ścieżek utartych i szukać dla swej działalności dróg nowych.

Dla ścisłości dodajemy, że obecny Zarząd Polskiego Towarzystwa Dramatycznego stanowią: pp. Ludomir Ożarowski (prezes), Maxymilian Luxenburg (wiceprezes), Kazimierz Pomian, Edmund Niedzielski, Stanisław Rapacki, Henryk Mojkowski, Józef Paprocki, Stanisław Werner i Feliks Wilski.

S.



TEATR ARTYSTYCZNY.

Na początku września 1915 roku, gdy prawie wszystkie teatry Warszawskie wystawiały sztuki z repertuaru „Zakazanego” powstał w mieście naszym nowy przybytek sztuki p. n. Teatru Artystycznego, dzięki inicjatywie artystki dramatycznej pani Zofji Leńskiej.

Inauguracyjne przedstawienie odbyło się w Teatrze Nowym przy ul. Królewskiej wieczorem poświęconym pamięci ś.p. Jerzego Żuławskiego. Odegrano tryptyk sceniczny przedwcześnie zgasłego, w walce o niepodległość, poety p. t. „Gra”, (Nawiasowo zaznaczyć wypada, że dyr. Gawalewicz otwierając w małej sali Filharmonji w listopadzie 1906 r. własny teatr, również wybrał „Grę” Żuławskiego na wieczór inauguracyjny). Przedstawienie poprzedziła prelekcja literacka o Żuławskim wypowiedziana przez Konrada Olchowicza (syna).



Zofja Leńska,

Teatr Artystyczny niedługo jednak gościł w siedzibie przy ul. Królewskiej—zdażono tam wystawić zaledwie sztukę patryjotyczną Wisniewskiego „Leci liście z drzewa“, oraz dwa utwory Mieczysława Guranowskiego (autora popularnej, w świecie aktorskim powieści „Za kulisami“) „Pazik“ obrazek poetyczny w 1 akcie, (który zamierza wystawić reżyserja opery, zilustrowany muzyką Singera), oraz „Zaręczyny aktorki“, utwór rodzajowy w 1 akcie, z życia kabotynów prowincjonalnych, gdzie sama pani Leńska z powodzeniem główną rolę wykonała.

Chłody jesienne, oraz brak odpowiedniego oświetlenia, zmusiły dyrekcję do zawieszania przedstawień.

Nie rozwiązano jednak dość licznej trupy i wkrótce afisze doniosły że teatr Artystyczny wznawia przedstawienia w sali teatralnej na ulicy Nowy Świat 43.

Duszną salą restauracyjną z prowizoryczną scenką, a właściwie estradą, na której do niedawna jeszcze odbywały się przedstawienia muzy mocno podkasanej, zdawała się nie nadawać zupełnie dla teatru Artystycznego...

A jednak wystawiono tam poetyczną bajkę Dickensa p. n. „Świerszcz za kominem“ zdobywając sukces zupełny i pochwałę gorącą prasy.

Niemniej ciekawie wypadło następne przedstawienie głośnej sztuki Oskara Wild'ea „Salome“.

Rolę tytułową wykonała młoda artystka pani Marja Strońska. Po kikunastu przedstawieniach obu nieznanych w Warszawie utworów, wystawiono sztukę Arcybaszewa „Zazdrość“ i... teatr Artystyczny z powodu braku poparcia zamknął swoje podwoje...

J. D-n.



Kawiarnia — Restauracja

CRISTAL

Jerozolimńska 60 róg Brackiej.

Małe Teatry.

Ilość teatrów we wszelkich środowiskach kulturalnych bywa ustosunkowaną do istotnych potrzeb tych środowisk; w Warszawie stosunek ten jest anormalny: istnieje więcej teatrów, aniżeli ich potrzeba a ponieważ ta zbędna cyfra przybytków Thalji jakościowo również nie odpowiada celom sztuki oraz wymaganiom, nawet elementarnym, publiczności przeto ów nadmiar ich może tylko smutnie dziwić i przygnębiać.

Bo i w jakim celu i dla kogo organizuje się teatr, nie mogący rozporządzać ani repertuarem planowym ani aktorami z kwalifikacjami ani jakim takim choćby nawałem złudzeń optycznych, które nazywamy „dekoracją“ czyli częścią techniczną sceny?

Kto będzie klientem takiego „teatru“ i zkądże się weźmie taka naiwna publiczność, która będzie kładła fundament pod istnienie przybytku sztuki, niczem nieusprawiedliwiającego swoje powstanie i nie mogącego niczem zasłużyć sobie na względy i opiekę?

Teatr nie jest instytucją miłosierną, a na bramie jego nie da się położyć napisu „Res sacra miser“. To też nie podobna liczyć na to, że publiczność, zdjęta współczuciem dla dobrych chęci przedsiębiorców teatralnych, będzie im znosić do okienka kasowego grosz ofiarny, li tylko dla tego, aby ci mogli sobie wegetować! W Kozienicach, w Łukowiu, w Mysikiszkach, można jeszcze z pewnym sukcesem udawać teatr, skoro mieszkańcy tych stron nie mogą widzieć prawdziwego w Warszawie. Zdawałoby się, że taki teatr z najgłębszej prowincji, jest nie do pomyślenia a jednak, nie brak nawet dzielnic pierwszorzędnych, gdzie imprezy tego rodzaju rozkładają swoje namioty a chociaż wegetacje ich bywają krótkie, jednak co raz na gruzach jednego powstaje wnet drugi, by znowu prędko podzielić los poprzednika...

Kto i w jakim celu to robi? Ano, utarło się już zdanie, że w Warszawie na nic pieniędzy dostać się nie da, ale na teatr—zawsze. Oto ktoś posiada parę tysięcy rubli, zetknie się wypadkowo z aktorem — no i wkrótce powstaje „teatr“. Albo jakiś zapomniany aktorzyzna zbiera „trupę“, wynajmuje wolną scenkę i tworzy teatr „na dział“.

Łatwo domyśleć się, że afery podobne kończą się zawsze oplakanie: przedsiębiorca traci rychle swój kapitalik i zostaje ośmieszony, a aktor-twórca „trupy udziałowej“, po paru dniach lub w najlepszym razie tygodniach, po nieudanym eksperymencie ustępuje „z placu“, by w jakiś czas znowu próbować szczęścia z tym samym skutkiem oczywiście.

* * *

Przy ul. Mokotowskiej prosperuje mała scenka pod nazwą „Teatru Współczesnego“. Budynek to teatralny brzydki, niepokazny i niepociągający; grywają w nim trupy skleczone doraźnie i przez różnych przedsiębiorców prowadzone. Czasu wojennego miały tam

duże powodzenie: „Gwiazda Syberji“ Starzeńskiego, „Sybir“ Zapolskiej i niektóre inne jeszcze utwory patriotyczne czy też „aktualne“. Ze sztuk oryginalnych grano tam także krotoczwilę trzyaktową A. Starkmana „Kontrakt ślubny“. Teatrzyk ten przechodzi zmienne koleje losów: raz się powodzi lepiej, raz—gorzej i tak już tam będzie chyba *usque ad finem*. Rządzili w nim kolejno pp. Leśniewski, Jaroszyński, Danielewski, a na scenie uprawiano wszelkie rodzaje: od swawolnej operetki — aż do poważnego dramatu włącznie.

Wspomniany powyżej p. Jaroszyński prowadził też przez czas jakiś scenkę ludową w teatrzyku przy ul. Karowej ale i tam nie działało mu się najlepiej, skoro impreza skończyła się po kilku miesiącach.

KABARETY.

Są w Warszawie miniaturowe scenki, na których popisują się w oddzielnych numerach śpiewacy, monologści, paradyści, tancerze, tancerki i t. d. Publiczność lubi te dość krótkie



Konrad Tom,

piosenkarz o zacięciu francuskim, autor mnóstwa popularnych utworów śpiewanych w kabaretach i szeregu teatrzyków z dużym powodzeniem. Występował w teatrze w Bagateli, w „Mirage'u i w „Czarnym kocie“.



Jan Stanisław Mar,

utalentowany poeta i nowelista zorganizował w r. 1918 i prowadził jako kierownik literacko artystyczny kabaret „Czarny kot“.

przedstawienia, trwające 1½ do 2 godzin i powtarzane 3 — 4 razy codziennie. Ogromnem powodzeniem cieszyła się pierwsza tego rodzaju scenka, założona p.



Romuald Gierasłowski,

komik charakterystyczny występował z nadzwyczajnem powodzeniem w kabarecie „Mirage“, następnie zaś w „Czarnym kocie“.

Kozłowski mający dość smaku, by utrzymać ją w ramach przyzwoitego kabaretu. Drugą taką scenką jest niedawno otwarty „Czarny Kot“ przy ul. Marszałkowskiej. Tutaj rządzi zdolny literat p. Jan Stanisław Mar, który swemu teatrykowi nadał z miejsca charakter artystyczno-literacki, zyskawszy pióra pp. Gorczyńskiego, Perzyńskiego, Nawrockiego, Starkmana, Wroczyńskiego, Hertza i innych. Przy posilkowaniu się co najlepszymi siłami z zakresu deklamacji, śpiewu i choreografji, urozmaicając swoje programy oryginalnie a dowcipnie pomysłanymi „szkicami“ scenicznymi, będzie niewątpliwie „Czarny Kot“ przynętą dla tej wybredniejszej publiczności, która po utrapieniach męczących dni dzisiejszych, szukać będzie w porze wieczornej kulturalnej i humorem kraszzonej rozrywki.

n. „Mirage“ przez p. Godfryda przy ul. Nowy Świat na rogu Św. Krzyskiej w sympatycznym lokalu na 1 piętrze.

„Mirażu“ właściciel „w czepku się rodził“, widocznie, ma bowiem przeważnie dobrze skompletowaną trupej wirtuozów, którzy mu stale „robią kasę“.

Tańczą tam i śpiewają ku ucieście tych, co tam „wpadają“ z ulicy by rozrywką „mola“ wypędzić...

Scenka „Mirażu“ ma w Warszawie wcale dobre powodzenie; przewodzą jej po p. Brochockim, B. Hertz oraz p. Stanisław Jerzy

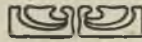


St. Ossorya-Brochocki,

prowadził przez dłuższy czas z wybitnem powodzeniem kabaret „Mirage“. Wydał kilka tomików swych własnych utworów wierszowanych.

Wyciągamy wniosek: Warszawie potrzebny jest *teatr ludowy* dla jaknajszerszych warstw ludności a taki teatr ludowy, z odpowiednim zespołem wykonawczym, z odpowiednią wystawą starannie dobieganych sztuk, nie tylko zapewni jego fundatorom zadowolenie moralne ale z wszelką pewnością okaże się instytucją dochodową, mogącą zapewnić wysoki procent od wyłożonego kapitału...

M. B.



Polski Klub Artystyczny.

Zawiązany przez grono artystów oraz miłośników sztuki, po odnośnem zalegalizowaniu w październiku 1916 roku, zaczął funkcjonować od dnia 26 listopada.

Cel zasadniczy — przez współzycie przedstawicieli różnych gałęzi sztuk wraz z wybitniejszymi miłośnikami wytworzyć w stolicy kraju *organ opinii artystycznej*, szerzyć kult muzyki, (koncerty), sztuk plastycznych, (wystawy i konferencje), poezji i literatury, wydawać własne pismo artystyczne, dawać stypendja i subsydja artystom znanym, zarówno, jak początkującym.

Klub Artystyczny, podzielony na trzy sekcje (Plastyków Muzyków, Literatów — przewidziane jest stworzenie w najbliższym czasie jeszcze 2-ch następnych: Architektury i Sceny) liczy członków rzeczywistych 220, oraz 4 dożywotnich. Od daty inauguracji dano jeden większy koncert, cztery audycje muzyczne, pięć podwieczorków artystycznych oraz otwarto wystawę obrazów i rzeźb. Nadto udzielono zapomóg 10 nauczycielkom muzyki z funduszu ofiarowanego przez członka dożywotniego p. Różę Benzefową.

Zarząd składają pp. Henryk Melcer (prezes), Stefan Benzef (wiceprezes), Edw. Wittig (wiceprezes), inż. L. Stodolski (gospodarz), P. Rytel, L. Chrzanowski, J. Rosenzweig, A. Zelwerowicz, Z. Wóycicki, L. Binental (bibliotekarz), Z. Święcicki (skarbnik). Sekretarzem klubu jest p. Bolesław Gorczyński.

Opracowany jest również projekt wydawania czasopisma artystycznego. Ponadto raz w tygodniu odbywają się w lokalu klubu konferencje z dziedziny zagadnień twórczości i sztuki.

Opłata członkowska: od artystów 6 rb. wpisowego 1 rb. składki miesięcznej, od miłośników 12 rb. wpis. i 2 rb. składki mies. Każdy nowy członek musi być wprowadzony przez 2-ch członków rzeczywistych i podlega balotowaniu. Członek dożywotni opłaca jednorazowo rb. 250 (artysta — 125 rb.).



Teatr prowadzi komisja z ramienia Koła Prażan. Zarząd komisji stanowią pp. Leon Reinschmidt (przewodniczący), Wacław Węglowski (zastępca przewodniczącego i kurator teatru), Marjan Łaguna (zastępca kuratora), Tadeusz Kończyc, Mieczysław Trzebiński i K. Tatariewicz.

TEATR POPULARNY.

Przy ul. Kaliksta (obecnie Śniadeckich) pod № 5 w domu Stow. robotników chrześcijan w Król. Pol. mieści się teatr zwany Popularno-ludowym.

Teatr ten posiada salę na 600 przeszło widzów, a grywają w nim zwykle w soboty, niedziele i święta różne zespoły, najczęściej amatorskie. Dawniej istniała tutaj drużyna amatorska stała, która popisywała się stale na tej scenie pod kierunkiem różnych, kolejno zmieniających się kierowników, obecnie grywa w tym teatrze trupa, rekrutująca się z amatorów, pod dyrekcją p. Jana Łapickiego, b. reżysera koła dram. w Stow. Handlowców i b. kierownika różnych imprez teatralnych, który potrafił skupić niezłe siły, pragnąc dać szerszym masom, gromadzącym się w niedziele i święto w teatrzyku popularnym rozrywką godziwą, tanią, a w lepszym gatunku.

Teatr popularny powstał w roku 1909.

Gorliwy i zbiegławy działacz społeczny ks. Marcelego Godlewskiego, zapragnął stworzyć w siedzibie Stow. Robotników Chrześcijańskich scenkę, któraby, mając za zadanie kształcenie szerszych mas i urabianie ich smaku, szerzyła żywym słowem kulturę i przeprowadzała te szlachetne zasady dobra i piękna, które wpajać się winno we wszystkich, a przedewszystkiem w szare tłumy.

Z inicjatywy ks. Godlewskiego wybudowano teatr, nadano mu miano Popularnego, wyraźnie określające jego charakter, zorganizowano drużynę amatorską i rozpoczęto pracę, która uwieńczyła się rychło rezultatem arcydotadnym. Sala teatru w niedziele i święta oraz w soboty i dni przedświąteczne wypełniała się po brzegi publicznością, złożoną z ludzi pracy, którzy, spragnieni odpoczynku i wytchnienia, właśnie w teatrze to znajdowali. Do powodzenia teatru przyczyniało się i to, że miejsca w nim były bardzo tanie – od dwu złotych począwszy do niecałego rubla.

Pierwszymi kierownikami teatru Popularnego, którzy podłożyli podwaliny pod jego przyszły rozwój, byli pp. Antoni Thiel, ś. p. Marjan Kotowski, wybitny miłośnik sceny i dobry reżyser; następnie Józef Popławski, b. dyrektor sceny wileńskiej, później teatru Praskiego, ostatnio zaś p. Jan Łapicki, który objął dyrekcję i reżyserję teatru, kierownictwo literackie zaś spoczywało w rękach A. Sierpińskiego.

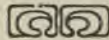
Wystawiano przeważnie sztuki o charakterze popularnym, tendencji wybitnej, mogącej dobrze wpływać na urabianie charakterów zwłaszcza młodzieży ze sfery robotniczej, która popierała teatr.

Obecny kierownik sceny, p. Łapicki główny nacisk kładł na utwory patryotyczne, których też wystawił cały szereg, jako to: „Maciek bohater“ Domnika, „Pod kolumną Zygmunta“ Aurelego Urbańskiego, „Matka-Polka i in.

W zespole dramatycznym, który udało się obecnemu dyrektorowi zgromadzić, wysunęli się na plan pierwszy, prócz samego dyrektora, pp. Marja Nałęcz-Kamińska, Orretti, Thielowa, Brecz, Daszewski, Zygm. Pobóg i Urban.

Biorąc zwłaszcza pod uwagę skromne środki techniczne jakimi teatr popularny rozporządza, należy przyznać, że wystawienie tego rodzaju sztuk kosztowało niemało pracy, która jednak plon obfity, jeśli nie materialny, to moralny przyniosła,

K.c.



Teatr Powszechny.

Zbliżony repertuarem i sposobem prowadzenia do teatru praskiego coraz bardziej wyrabia się i dąży do tego, aby stać się potrzebnym szerokim warstwowi ludności dzielnicy wolskiej — teatr Powszechny przy ul. Chłodnej № 29.

Założony przez energicznego i ruchliwego przedsiębiorcę p. W. Potrzebińskiego teatr ten przetrwał już najcięższe czasy i zdaje się być na dobrej drodze. Wystawiane w nim sztuki „Pan Twardowski na Krzemionku“, „Gwałtu, co się dzieje“, „Zemsta“, „W okopach“ Swobody, „Na zawsze“ Rydla“, „Ksiądz Mackiewicz“ Frydberga i in.), kształcąc upodobania estetyczne najuboższych warstw dają jej miłą, godziwą i taną rozrywkę. P. Potrzebiński czuwa bacznie nad repertuarem, pilnie trzymając się raz obranego kierunku i jedynając sobie szerokie masy, rozwija w nich zamiłowanie do teatru.

Personel teatru składa się z sił użytecznych, nie mając jednak charakteru stałej trupy, gdyż teatr powszechny gra tylko w soboty, niedziele (dwukrotnie: po południu i wieczorem) i w poniedziałki; zaznaczyć jednak trzeba, że biorą udział w przedstawieniach przeważnie jedni i ci sami artyści.

Teatr Powszechny zdobył sobie w dzielnicy wolskiej wielką popularność i może stać się w przyszłości teatrem ludowym na większą skalę.

Brak placówki kulturalnej, mającej wywrzeć wpływ na szersze masy, oddawna się dawał odczuwać, to też bezwzględnie poczytać należy za zasługę p. Potrzebińskiemu, że teatr Powszechny uruchomił po wielu wysiłkach, nie zrażając się trud-

Skład win
 zagranicznych
 WARSZAWA,
 TRÉBACKA Nr. 15. TELEFON 23-53.
 Wina stare odleżałe.
 ZAŁOŻONY W 1829 ROKU.
 DYPLOM UZNANIA ZA WINA.

nościami. Teatr Powszechny powinien w przyszłości rozwinąć się odpowiednio przy poparciu władz miejskich. Gdyż potrzeba stworzenia instytucji tego typu zwłaszcza w dzielnicy wolskiej — jest dla wszystkich widoczną. Dom ludowy z czytelnią, sala teatralna, taneczna i t. d. niewątpliwie prędzej, czy później w tych krańcach miasta stanąć powinien. Praca około budowy potrwa dłużej, tymczasem zaś mieszkańcy dzielnicy wolskiej mogą znaleźć rozrywkę godziwą w Teatrze Powszechnym. Z biegiem czasu teatr Powszechny, w innych warunkach, gdy życie w spokojniejsze wejdzie tory, stanie na mocnych podstawach i przeistoczy się teatr Ludowy, nie taki, jaki przed laty na ul. Ciepłej kuratorjum policyjne stworzyło, lecz świadomy swoich celów i zadań, szerzący kult piękna w masach, rozwijający poczucie artystyczne, kształcący umysł i serce za pomocą szeregu sztuk dobranych odpowiednio i działających bezpośrednio na wrażliwość widza i słuchacza.

Wdzięczne to pole do pracy — i niewątpliwie najbliższa przyszłość wykaże, że stworzony w skromnych ramach teatrzyk Powszechny był potrzebny, że stał się zawiązkiem instytucji poważnej, szerzącej oświatę i kulturę, zawiązkiem Domu i Teatru dla ludu, dla mas szerokich łaknących światła i spragnionych szlachetnych rozrywek.

K.c.

Obrona własności literackiej.

Oddział na Królestwo Polskie (poprzednio na całe Państwo Rosyjskie) Biura Międzynarodowego dla obrony własności literackiej i artystycznej. Wyłączne przedstawicielstwo wszystkich poważniejszych Związków zagranicznych literackich, muzycznych i artystycznych, między innymi: Związku Autorów Dramatycznych i Kompozytorów Francuskich, Związku Literatów Francuskich, Związku Wydawców Francuskich, Syndykatu własności Artystycznej, Generalnego Związku Literatów Niemieckich etc. etc., przedstawicielstwo firm wydawniczych. Biuro Międzynarodowe udziela pozwoleń na tłumaczenie i przedruk dzieł literackich, wystawianie utworów dramatycznych, wykonywanie w teatrach, salach koncertowych, lub też zakładach publicznych wszelkich dzieł i utworów muzycznych, odtwarzanie produkcji plastycznych, rysunków etc. etc., jako przedstawiciele 21354 adherentów. Specjalny wydział prawny i statystyczny. — Wynajem materiału muzycznego. — Kontrola i pobór tantjem autorskich, oraz obrona własności wydawniczej. — Agenci i przedstawiciele we wszystkich większych miastach.

Biuro Warszawskie: ul. Foksal № 16. Tel. 31-06. Dyrektor: Konsul Skalski.

Świat Teatralny.*)

Wincenty Rapacki.

Jeden z najpotężniejszych filarów sceny przez długie lata. Z górą pół wieku (od r. 1860) pracuje w teatrze, któremu całe swe życie poświęcił. Repertuar ma tak obszerny, iż należałoby oddzielne studjum Rapackiemu poświęcić. Znakiomity artysta z powodzeniem próbował również sił swych na polu pisarskiem, stwarzając szereg cennych powieści, nowel, oraz utworów scenicznych. Napisał 10 utworów na scenę, mianowicie: „Wit Stwosz“, „Kopernik“, „Maćko Borkowic“, „Czart“, „Odsiecz Wiednia“, „Odbijanego“, „Histrijoni“, „Chłopcy pana cześnika“, „Starosta Wilczek“, „Pro honore domus“. W roku przełomowym wytrwale i dzielnie stał na stanowisku, budząc gorący zachwyt mistrzowską grą zarówno w repertuarze dawniejszym, jak nowym. Ostatni utwór z zakresu naszego wydawnictwa „Piosnki ułańskie“ poety Witolda Bunikiewicza (wystawione w lutym r. 1917) dał pole nestorowi artystów do stworzenia przepysznej kreacji dziadunia Przygockiego, w której ujawnił te wszystkie walory wielkiego i szczerego artysty, jakim przez pół wieku nieskalanej pracy dla sztuki zdobył sobie gorący podziw, niekłamane uznanie i prawdziwą wdzięczność za daninę tylu wzruszeń artystycznych, które imię Rapackiego postawiły wśród najgodniejszych przedstawicieli pierwszej sceny polskiej.



Wincenty Rapacki.

C.

*) Zaledwie cząstkę materiału ilustracyjnego pomieściliśmy w poprzedniej części wydawnictwa. Uzupełniamy ten dział przez podanie oddzielnie podobizn i sylwetek wybitniejszych sił teatrów warszawskich.

Aleksandra Lüde Żmurkowa.

Artystka w wielkim stylu, dla której nie ma ról drobnych lub gorszych: z każdej, której się



Aleksandra Lüde Żmurkowa.

której nie ma ról drobnych podejmie, potrafi wykrzesać wszystko, co leży tylko w mocy talentów silnych i świadomych swej potęgi. Nazwisko Lüdowej na afiszu przez długi okres jej pracy na scenie zawsze dawało rękojmię powodzenia sztuki. Wytworna w każdym słowie i ruchu Lüdowa czaruje słuchaczy misterną grą i subtelnym wniknięciem intuicji wielkiej artystki w każdą odtwarzaną postać. Okres przełomowy dał znakomitej artystce sposobność do rozwinięcia mistrzowskiej gry w takiej kreacji, jak królowa Bona w „Ostatnim z Jagiellonów“ L. Rydla, w której Lüdowa nie znalazła by równej sobie odtwórczyni. Przez pietyzm dla utworu objęła rolę Li-

chockiej w „Kościuszcze“ Anczyca, grała nadto w „Powrocie posła“ Niemcewicza, wznowionym na dzień 3-go maja oraz w dowcipnej komedji S. Krzywoszewskiego „Zmartwienie pana Hamelbeina“. Lüdowa należy do tych pierwszorzędných sił, które godnie podtrzymują sztandar sztuki na pierwszej scenie polskiej i przynależają jej splendoru. C.

Józef Kotarbiński.

Świetny krytyk literacki, autor wielu cennych studjów, Józef Kotarbiński jako artysta sceniczny stanowi dość rzadkie połączenie dużej wiedzy i talentu szczerego, wspieranego sumienną pracą. Jako kierownik teatrów — Rozmaitości za czasów Palicyna oraz następnie Miejskiego w Krakowie umiał postawić te sceny na stopie pierwszorzędnej. Posiada wybitne zasługi, jako pedagog, umiając wpajać w swych uczniów gorące umiłowanie zawodu i przekonanie, że teatr powinien być świętynią sztuki. W teatrze Rozmaitości, obecnie Kotarbiński pełni trudną i odpowiedzialną rolę kierownika repertuaru w zarządzie zrzeczenia. Niestrudzony w pracy dla dobra kultury ojczyzny Kotarbiński bierze żywy

udział w życiu publicznym, ilekroć chodzi o pracę w zakresie poważniejszym. W okresie przełomowym kreował szereg pięknych postaci, wśród których przypomnieć się godzi tytułową rolę w dramacie J. Słowackiego „Horsztyński“, księdza biskupa Filipa Padniewskiego w „Ostatnim z Jagiellonów“



Józef Kotarbiński.



Helena Marcello-Palińska.

L. Rydla, Piotra w „Judaszu z Karjotu“ K. Roztworowskiego, Jana Iirnika w „Kościuszcze pod Raclawicami“, profesora francuskiego języka w sztuce J. A. Hertza „Młody las“, filozofa Grasseta w grotesce Schnitzlera „Pod zieloną papugą“ — nadto po wielekroć powtarzał swe dawniejsze przepyszne kreacje w wielu sztukach. C.

Helena Marcello-Palińska.

Znakomita bohaterka pierwszej sceny polskiej kreowała z wielkiem powodzeniem cały szereg postaci.

Któż nie zachwycał się podniosłą grą Marcello-Palińskiej w takich rolach jak: Amelja w „Mazepie“; Amelja w „Zbójcach“; Roksana w „Cyrano de Bergerac“; Ada w „Końcu Sodomy“; Marja w „Bawidelku“; lub Matka w „Tamtym“ i wiele, wiele innych. Uczenica mistrza tej miary, co Jan Królikowski, Marcello-Palińska umiała godnie podtrzymać świetne tradycje wielkiej gry, w której nie miała godnej siebie rywalki. Łałować należy, że znakomita artystka w ostatnich czasach zbyt rzadko daje się widzieć na scenie. jd.

Mieczysław Frenkiel.

Niesłusznie twierdzą o Frenkle, iż jest następcą Aloizego Żółkowskiego. Talent to zbyt indywidualny i mocny, aby mu nie przyznać stanowiska odrębnego i potężnego w bogactwie materiału, jakim Frenkiel rozporządza. Rozległa



Mieczysław Frenkiel.



Stanisław Knake-Zawadzki.

skala talentu pozwala mu podejmować się ról w bardzo różnorodnym zakresie: w każdej jest sobą i z każdej potrafi wykrzesać postać drgającą życiem plastycznym. Artysty tej miary może Teatrowi Rozmaitości pozazdrościć każda poważna scena europejska. Grywa dużo i zawsze jest przedmiotem najszczerzego uznania. W okresie przełomowym stworzył szereg przepysznych kreacji w sztukach takich jak: „Edukacja Bronki“, „Grube Ryby“, „Panna Ziuta — moja żona“, „Wesele“, „Klub kawalerów“, „Tamten“, „Rewizor z Petersburga“, „Mezaljans“, „Sprzymierzone mocarstwa“, „Rozbitki“, „Kościuszko“, „Chwast“, „Jastrząb“, „Wilki w nocy“ i „Zmarłwienie pana Hamelbeina“. Świetny narrator, pełen głębokiego, swoistego humoru w najlepszym znaczeniu, bywa Frenkiel wielce cenionym gościem na zebraniach publicznych, o ile da się do nich nakłonić. A nie zdarza się to często, chyba, gdy chodzi o poparcie bardzo poważnej instytucji lub o złożenie przez wielkiego artystę czci ludziom wielce zasłużonym. Nie miejsce tu i pora na analizę tego mocnego talentu o wartości szczerze złota; wystarczy złożyć mu hołd za świetność, którą pierwszą scenę polską opromienia. C.

Władysława Ordon Sosnowska.

Pierwsze kroki stawiała na scenie Łódzkiej za dyrekcji ś. p. Michała Wołowskiego. W Warszawie po raz pierwszy wystąpiła w teatrze Letnim w Bagateli w roli „Ligji“, a następnie w sztuce Jaroszyńskiego „Ścigana“.



Władysława Ordon-Sosnowska.

Po krótkim pobycie w Krakowie, gdzie grywała pierwszorzędne role, przyjechała w r. 1908 do Warszawy, gdzie objęła dział ról liryczno-dramatycznych i bohatererek. Z artyzmem niepospolitym kreowała cały szereg postaci jak: „Lila Weneda“, „Warszawianka“, „Candida“, „Panna Maliczewska“, w ostatnim zaś roku Korę w „Nocy listopadowej“, Julię w sztuce Rittnera „Wilki w nocy“. Wybitny talent, na wskroś indywidualny i silny, przy doskonałych warunkach scenicznych czynią z artystki pierwszorzędną siłę Teatru Rozmaitości. *d.*

Stanisław Knake-Zawadzki.

Stanisław Knake-Zawadzki urodził się w Gostyninie pod Warszawą i bardzo wczesnie rozpoczął zawód aktorski. Uczył się w sławnej szkole Derynga, w r. 1879 po raz pierwszy wystąpił na scenie w „Żydach“ Korzeniowskiego. Odbył chrzest aktorski na prowincji. W r. 1881 wziął go Koźmian do Krakowa, potem kolejno grał w Poznaniu, w Łodzi, w Lublinie, a potem pozyskał go Barącz dla Lwowa, gdzie Knake-Zawadzki upamiętnił się, jako „Otello“, „Uriel Akosta“; mąż w „Heddzie Gabler“ Ibsena. Przeszedłszy do Krakowa, dokąd zaangażował go Pawlikowski, przewał publiczność szeregiem kreacji, jednakże szczyt świetności osiągnął genialnym odtworzeniem nowożytnych bohaterów w dramatach realistycznych, z których „Woźnicę Henszla“ i Hjalmar w „Dzikiem kaczce“ można zaliczyć do kreacji zupełnie mistrzowskich. Wszędzie cechuje Knake-Zawadzkiego smak wytworny, niesłychane wzięcie się w duszę ludzką, nadzwyczajna staranność i szczególność w grze, wielka inteligencja, oto przymioty, które z niego zrobiły pierwszorzędny w Polsce artystę.

Knake-Zawadzki posiada twarz niesłychanie sceniczną. Patrząc na nią — ma się wrażenie, że ten człowiek urodził się na aktora. Jest to twarz piękna, o dużych zadumanych oczach, o rysach męskich i harmonijnych, twarz trochę pa-

trycjuszowska i trochę filozoficzna. A głos! Publiczność kocha się w nim. Brzmień bardziej metalicznych niepodobna sobie wyobrazić na scenie. Posiadają one głębię, miękkość, energję i śpiewność czarującą. Na scenie warszawskiej przebywa Knake-Zawadzki od lat 8-miu, przez ten czas dał cały szereg ról, które wysunęły go na czoło personelu teatralnego, dość wymienić: „Zbójców“, „Sędziów“, „Aspazję“, „Tamtego“, „Wesele“ i wiele innych. W bieżącym sezonie kilkakrotnie wyjeżdżał na gościnne występy do Łodzi, gdzie był entuzjastycznie przyjmowany zarówno przez publiczność, jak i prasę. Zwłaszcza prasa niemiecka w całym szeregu artykułów, poświęconych grze Knake-Zawadzkiego — porównywała go do znakomitych odtwórców, jak: Matkowsky, Rossi, Aldryge i Maggi. Ponadto Knake-Zawadzki położył zasługi przed kilkunastu laty jako pierwszy założyciel teatru Ludowego w Krakowie, który prowadził z powodzeniem przez dwa lata.



Józef Śliwicki.

Józef Śliwicki.

Po ukończeniu gimnazjum w Warszawie i po krótkich studjach u Anastazego Trapszy w roku 1885, wstąpił Śliwicki do teatru Krakowskiego. Wkrótce wysunął się na czoło personelu trafnie pojętą rolą Księdza Baryczki w „Esterce“, a następnie grywał Romea, Birbanczkiego („Dożywocie“), Fantazego, Zbigniewa, Albina, i t. d.

W roku 1896 debiutował w teatrze Rozmaitości a w 1898 pozostał już na stałe w Warszawie. Nie podobna wymienić wszystkich ról jakie grywał Śliwicki — pamiętamy je wszyscy zbyt dobrze.

W roku 1905 mianowano Śliwickiego głównym reżyserem naszego dramatu i wystawił wówczas: „Lillę Wenedę“, „Balladyne“, „Powrót posła“, „Braci Lerche“, „Obronę Częstochowy“, „Odsiecz Wiednia“, „Edukację Bronki“, „Ewę Frank“ i wiele, wiele innych.

Sam Śliwicki odtworzył przeszło 650 postaci. Jako artystę cechuje go zawsze szczerzy i gorący, a nigdy nieustający zapał dla sztuki.

I wdzięczni mu za to jesteśmy.

d.

Teodor Roland.

30 lat pracy scenicznej, pracy wytrwałej i owocnej... Dziesiątki kreacji, z których wiele czyni go niezastąpionym.

Karjerę sceniczną rozpoczynał w Krakowie pod kierunkiem Koźmiana, następnie wyjechał do Petersburga, poczem debiutował na scenie Warszawskiej w komedji Zygmunta Przybylskiego, „Wejście w świat“ i zaproszonym został do składu Teatru Rozmaitości.

Wszyscy pamiętamy Rolanda jako bohaterskiego Janka w „Lenie“, świetnego „Figara“, doskonałego „Mazepę“, niezrównanego „Wacka“ (Wicek i Wacek“); „Jurka“ („w Sieci“);



Teodor Roland jako „Kościuszko“.

„Niunka“ („Dramat Kaliny“); „Koteckiego“ („Inteligent“) i wdzięczni jesteśmy za te uczty duchowe, które z królewską hojnością nam rozdawał. Do ostatnich mistrzowskich kreacji Rolanda należy Strelkow w „Tamtym“ Maskofa oraz „Kościuszko“ w nieśmiertelnym utworze Anczyca. W roku 1910 Roland obchodził jubileusz swej dwudziestopięcioletniej pracy scenicznej i przypomniał się publiczności jako niezrównany Maciuś w „Zaczarowanym Kole“ Rydla.

J. D.

Felicja Pichorówna.

Nie jeden z naszych teatromanów nie wie zapewne, że panna Felicja Piechorówna już od roku 1898 jest artystką teatru „Rozmaitości“. Karjerę sceniczną rozpoczęła bardzo wcześnie, lecz przez dłuższy czas uważaną była za coś w rodzaju kopciuszka — jak dowcipnie wyraził się kiedyś jeden z sympatycznych krytyków warszawskich.

Od czasu do czasu jednak w maleńkich epizodycznych rolach, budzić się zaczynało życie, temperament sceniczny przebiegał się coraz wyraźniej, jakby zapowiedź, że lekceważony Kopciuszek, to niepospolity talent komedjowy, który corychlej wyzyskać należy...

Aż nareszcie po dziesięciu latach pracy, kilka ról trafnie pojętych i granych doskonale, odrazu wysunęło pannę Pichorównę na czoło naszego żeńskiego personelu dramatycznego, jako wybitną aktorkę charakterystyczną w całym znaczeniu tego słowa.

Dokonały tego trzy role: Studentki w „Łodzi kwiatowej“ Sudermanna, Kokotki w „Edukacji Bronki“ Krzywoszewskiego i może najlepsza w tej galerii Szwaczka z komedji Zapolskiej „Ich czworo“. Pichorówna stworzyła cały szereg postaci udatnych, indywidualnych zawsze z umiarem artystycznym i wielką powściągliwością. To już nie użyteczność teatralna, nie jakaś pojedyncza rólka, szczęśliwie trafiająca do usposobienia, lub tonu, czy też warunków zewnętrznych, ale szereg postaci jak w sztukach: „Pan Dyrektor“, „Djabel“, „Śpiew łabędzi“, „Wesele Figara“, „Dobra dziewczyna“, „Kobieta bez skazy“, „Samson i Dalila“, „Szpieg“, „Tajfun“, „Eskapada“, „Tamten“, a każda inna odmiennego typu z różnych światów, a jednak żyjąca, efektowna bez szarży, wypułka bez zbytejnej jaskrawości lub przesady...

Jul. D-n.



Felicja Pichorówna.

Antoni Bednarczyk.

Zdolny i sumienny artysta, obdarzony sympatją kolegów, poświęca wiele trudu pracy reżyserskiej. W okresie

przełomowym przypadła mu chlubna rola reżyserowania utworów takich, jak „Ostatni z Jagiellonów“ i „Złote więzy“ L. Rydla, „Upiory“ Ibsena, „Noc lipcową“ B. Górczyńskiego, „Mezaljans“ B. Shaw'a, „Powrót posła“ Niemcewicz, „Młody las“ Hertz, „Dziką różyczkę“ Blizińskiego, „W Dąbrowie Górniczej“ G. Zapolskiej, „Zmartwienie pana Hamelbeina“ S. Krzywoszewskiego, „Pod zieloną papugą“ Schnitzlera. Uciążliwa i odpowiedzialna praca reżyserska, z której wywiązał się A. Bednarczyk z godną uznania pieczołowitością i pietyzmem dla sztuki nie pomniejszyła jego pracy jako artysty. Kreował w tym okresie Sworzenia w „Nocy lipcowej“, Dziada w „Weselu“, Chodkiewicza w „Ostatnim z Jagiellonów“, Gendre'a w „Nocy listopadowej“, Engstranda w „Upiorach“, Ciaputkiewicza w „Grubych rybach“, Leazara w „Judaszu z Kariothu“, Abrahama Działoszyckiego w „Kościuszcze pod Raławicami“, Sirotkina w „Młodym lesie“

i Górnika w „Dąbrowie Górniczej“. A. Bednarczyk obdarzony jest świetnym darem intuicji artystycznej, dzięki czemu potrafi znakomicie wczuć się w każdą odtwarzaną postać, jako artysta oraz nadać właściwy charakter utworom, które reżyseruje.



Antoni Bednarczyk.

Paweł Owerłło.

Sympatyczny i utalentowany artysta naszego dramatu, członek zarządu zrzeszenia artystów Teatru Rozmaitości, Paweł Owerłło ma już po za sobą 30 lat pracy scenicznej.

Karjerę teatralną rozpoczął w balecie w r. 1884, lecz już w 5 lat później wstąpił do szkoły dramatycznej Warsz. Tow. Muzycznego i na popisie publicznym

w roku 1892 zwrócił ogólną uwagę, jako jeden z najwybitniejszych uczniów. Tego samego roku odbył się bardzo udatny debiut Owerłły w teatrze Rozmaitości i dyrekcja zaangażowała na stałe tego wielce obiecującego artystę.

W rolach o zakroju komiczno-charakterystycznym, Owerłło był zawsze staranny i sumienny tudzież wnosił na scenę werwę, humor i umiejętność charakterystyki figur.

Ze sztuk grywanych ostatnio przez Owerłłę przypomnieć należy: „We czworo“ Zapolskiej, „Wicek i Wacek“ Przybył-

skiego, „Oj mężczyźni“ Zalewskiego, „Grube ryby“ Bałuckiego, „Moralność pani Dulskiej“ Zapolskiej, „Rusałka“ Krzywoszewskiego, „Kupiec Wenecki“, „Sen nocy letniej“, „Uczeń szatana“, „Tamten“ i wiele innych.

Owerłto potrafi najmniejsze nawet rólki wysuwać na poziom prawdziwie artystyczny, za co też szczerze uznanie słusznie mu się należy.

j. d.



Jan Janusz.



Paweł Owerłto.

Jan Janusz.

Artysta i reżyser teatru „Rozmaitości“, p. Janusz, młodo bardzo, gdyż jeszcze jako uczeń gimnazjum rozpoczął występy sceniczne. Początkowo, jako bardzo zdolny amator, grywał na cele społeczne, a po ukończeniu szkół i pobycie na uniwersytecie Krakowskim zawód aktorski rozpoczął.

Na scenie Warszawskiej grywa od roku 1908. Głównym rodzajem ról Janusza jest dział bohaterских amantów jako: „Urjel Akosta“, „Zawisza Czarny“, „Karol Moor“.

Grywa dość dużo. Na scenie jest bardzo lubiany, jako artysta sumienny, zdolny i wytworny.

X.

Helena Rolandowa.

Małżonka wielce zasłużonego artysty teatrów Rozmaitości, pani Helena Rolandowa, bardzo wczesnie wstąpiła na deski sceniczne.

Grywała początkowo w trupie ojca swego, ś. p. Jana Szymborskiego — znanego i cenionego dyrektora prowincjo-

nalnych teatrów, a następnie po nader udatnym debjucie w teatrze Rozmaitości, gdzie grała Klarcię w „Końcu Sodowy“, pozostała na stałe w Warszawie.

Pani Rolandowa grywała zawsze z powodzeniem role naiwne i salonowe, a obdarzona wyjątkową słodczą głosu, obok wrodzonych zdolności potrafiła zawsze, choćby najmniejszej rólce, nadać piętno prawdziwie artystyczne. *j.*



Tekla Trapszowa Krywultowa.



Antoni Różycki.

Tekla Trapszo Krywultowa.

Świetna przedstawicielka ról liryczno-dramatycznych, córka ś. p. Anastazego Trapszy, pierwsze wskazówki sztuki dramatycznej otrzymała od ojca. Po debjucie w 1890 roku w roli Anieli w „Ślubach“ Fredrowskich, pozyskaną zostaje do teatru Łódzkiego, będącego wówczas pod dyr. Kopczeńskiego. W rok później przenosi się do teatru Krakowskiego, aż w roku 1898 zjeżdża do teatru „Rozmaitości“. Dobra szkoła ojca, a tradycje poprawności w grze i strzeżenia się od naleciałości i łatwego efekciarstwa cechują zawsze niepospolity talent artystki. *j. n.*

Antoni Różycki.

Wychowaniec Warszawskiej szkoły dramatycznej, po krótkim pobycie na scenach prowincjonalnych, grywał role amantów w teatrze dyr. Zalewskiego, lecz wkrótce pozyskany został do farsy warszawskiej, a od roku jest członkiem zrzeszenia artystów teatru „Rozmaitości“ gdzie z powodzeniem grywa amantów lirycznych. *X.*

Kazimierz Biernacki.

Jeden z młodszych artystów zrzeszenia, w którym pełni obowiązki buchaltera, dopomagając w ten sposób w „samorządzie” Teatru Rozmaitości z pożytkiem dla zrzeszenia. W ostatnim okresie występował z powodzeniem w „Weselu” (Kuba), w „Horsztyńskim” (karzeł), w „Nocy listopadowej” (satyr), w „Mezaljansie” (Bentley), w „Młodym lesie” (Franio Pszczółkowski), „Pod zieloną papugą” (Albin) i w innych utworach. Artysta zdolny, sumienny i pracowity, rokujący dobre nadzieje.



Kazimierz Biernacki.

Witold Skarzyński.

Witold Skarzyński, jeden z najmłodszych artystów Teatru Rozmaitości, laureat Szkoły aplikacyjnej. Wstąpił na scenę Teatru Rozmaitości w 1910 roku. Grywa z powodzeniem role charakterystyczne i charakterystycznych amantów. W ostatnim roku poza paroma większymi rolami dał szereg epizodów charakterystycznych dobrze obmyślanych. Dobra i trafna charakteryzacja, zdolność zmieniania głosu, oraz odrębne i nieszablonowe traktowanie każdej roli—oto znamienne cechy talentu młodego artysty.



Witold Skarzyński.

Z większych ról, w jakich w ostatnim roku ukazał się artysta, należy zaznaczyć: Nieśmiałowski, („Klub kawalerów”), Maurycego („Rozbitki”), Piwnickiego („Noc lipcowa”), a przede wszystkim Katkow („Kościuszek pod Racławicami”) i Pan młody („Wesele”) a z mniejszych: Żewajtys („Młody las”), Agafonoff

(„Tamten“), Satyr („Noc listopadowa“) i wiele innych. Doskonałe warunki zewnętrzne, szczerzy zapał do sztuki i pracowitość pozwalają wróżyć, iż Skarzyński zajmie w teatrze stanowisko pierwszorzędne.

C.

Mieczysław Myszkiewicz.

Mieczysław Myszkiewicz, laureat szkoły Aplikacyjnej z roku 1912. W tym roku wstąpił na scenę teatru Rozmaitości. Ładne warunki sceniczne, dobra wymowa i ekspresja dramatyczna wróżą młodemu artyście dużą przyszłość. Szereg ról w ostatnim roku, świadczy o postępach, jakie czyni artysta. Większe role: Jasiek i Dziennikarz w „Weselu“; Szytgar w „Dąbrowie Górniczej“ Boratyński w „Złotych Więzach“.



Mieczysław Myszkiewicz.

Aniela Łomska.

Po ukończeniu w Warszawie szkoły dykcji i deklamacji przy Towarzystwie Muzycznym, p. Łomska udała się do Krakowa, gdzie pod kierunkiem dyrektora Solskiego grywała role liryczne i salonowe. Do Warszawy przybyła w r. 1913 i po krótkim pobycie w teatrze „Polskim“ przeniosła się na pierwszą scenę stołeczną.

Z powodzeniem grała główne role jak: „Królewski jedynak“; „Noc Listopadowa“; „Moralność pani Dulskiej“; „Pomysł panny Franciszki“ i t. d.



Aniela Łomska.

Zofja Trapszowa.

Pani Zofja Trapszowa — małżonka utalentowanego artysty i reżysera Marceliego Trapszy przed pięciu laty zaan-

gazowaną została do teatru „Rozmaitości“, gdzie jednak dość rzadko ukazuje się na scenie.

Grę pani Trapszowej cechują zawsze: intuicja, prawi-
wie artystyczna, szczegółowe opracowanie, najdrobniejszej
nawet rólki tudzież gorące umiłowanie sztuki.

n.

Alojza Żółkowska.

Znakomita artystka dramatyczna, niezrównana w rolach
charakterystycznych — pracuje na scenie Warszawskiej od lat
kilkudziesięciu i pamięta wielkie tradycje pierwszej sceny
polskiej.



Alojza Żółkowska.

Pani Żółkowska jest
córką niezapomnianego
artysty Alojzego Żółkow-
skiego. Odziedziczyła też
w spuściźnie po genjal-
nym ojcu szczerzy talent
i wielkie poszanowanie
sztuki.

Kilka ról w ostat-
nich czasach, (p. Żół-
kowska grała, niestety,
rzadko) zaliczyć trzeba
do rzędu prawdziwie ar-
tystycznych kreacji.

Tworzy je wielki ta-
lent i wielka miłość czystej,
szlachetnej sztuki.

n. n.

Janina Szylinzanka.

Zjawiała się na sce-
nie wtedy, gdy szczerzy
miłośnicy sztuki z tę-
sknotą wspominali dawne lata, w których pierwsza scena
nasza rozbrzmiewała sławą talentów szczerych, zdolnych
porywać tłumy i rozgrzewać dusze.

Lata te przeszły — talenty schodziły ze sceny. Nastaly
lata posuchy, w których jeno fałszywe ambicje lub mierne
talenciki zajmowały miejsce, świetną tradycją pamiętne.
Daremnie wśród nowych artystek szukano świętego ognia
zapału dla sztuki.

Gdy pierwsze stawiała kroki na scenie teatru „Małego“
za dyrekcji Kazimierza Zalewskiego, po krótkich studjach
w szkole aplikacyjnej, czy to jako Aniela w „Ślubach“ Fre-

drowskich, czy jako Lena w dramacie Jasieńczyka, czy jako niešťczęśliwa Niuta w komedji Lewandowskiego, publiczność i krytyka czuła, że ma przed sobą siłę niepoślednią, talent do którego już dawno tęskniła.

Po tryumfach w teatrze Zalewskiego zaangażowano artystkę na pierwszą scenę polską. I odtąd datuje się jej zwycięski pochód.

Janina Szylinźanka posiada dla sceny warunki rzadkie: jej wdzięk młodociany, gra estetyczna i uczuciowa, słodycz pięknego głosu odrazu przykuwają uwagę widza. Na scenie teatru „Rozmaitości“ laury zbierała w sztukach: „W Gołębniku“, „Grze serc“, „Jej córka“, „Byle świat zadziwić“, „Prawdziwa miłość“, „Edukacja Bronki“, „Pomysł panny Franciszki“, „Królewski jedynak“, „Judasz“ i ostatnio jako Szekspirowska Desdemona w „Otellu“. A każda jej rola to iście koronkowa praca, pojęta subtelnie i z ogromną dozą inteligencji kobiety-artystki.



Janina Szylinźanka.

Gra Szylinźanki posiada tę rzadką cechę, że zmusza widza do zapomnienia, iż patrzy na scenę... Zda mu się, że widzi przed sobą życie prawdziwe. Ztąd płynie to wielkie uznanie dla jej talentu...

J. Dawis.



Władysław Paliński,

Władysław Paliński.

Artysta dramatyczny i reżyser; literat i dziennikarz. W październiku r. b. święci srebrne ze sceną gody, rozpoczął bowiem pracę aktorską w r. 1892. Ciągnęły go równocześnie scena i pióro. Niekiedy też w różnych okresach życia nierówno się między te dwie dziedziny pracy dzielił. Pracował w „Kurjerze Codziennym“ za redaktora Antoniego Mieszkowskiego, w szeregu tygo-

dników — już podczas wojny w „Kurjerze Warszawskim“ gdzie często umieszczał barwne, aktualne feljetony. Porzucił dziennikarstwo, aby stanąć do samodzielnej pracy zrzeszenia artystów Teatru Rozmaitości. Pracuje gorliwie dla dobra sceny. Uciążliwa i odpowiedzialna praca w zarządzie zrzeszenia nie przeszkadza Palińskiemu w występach i w pracy reżyserskiej. Wykazał dużo pomysłowości reżyserskiej w wystawieniu „Kościuszki pod Racławicami“, „Wilkach w nocy“, „Piosnkach ułańskich“ i „Zasadzki“.

Nie obca jest też Palińskiemu niwa dramatopisarska. Konkurs „Kurjera Warszawskiego“ wyróżnił sztukę Palińskiego „Wątpliwe szczęście“. Nagrodzona na Łódzkim konkursie im. Sienkiewicza sztuka p. Palińskiego „W odmęcie“ z powodzeniem była grana na scenie warszawskiej.

Napisał dalej komedję: „Kandydat do dumy“ i przetłumażył wiele utworów z francuzkiego. Przed 20 laty poślubił znakomitą bohaterkę pierwszej sceny polskiej, p. Helenę Marcello.

Stanisława Lubicz-Sarnowska.

Istota najbardziej urocza w Europie. Mówię: w Europie, gdyż, podobno, w którymś ze Stanów Ameryki Północnej żyje kobieta, która czarem Sarnowskiej dorównywa. Tak twierdzą niektórzy. Ja nie wiem, ale wątpię. Myślę, że tak mówią zazdrośni. A może tylko zazdrosne?

Sarnowska urodziła się... Nie wiem, kiedy się urodziła; w każdym razie bardzo niedawno. W „Ślubach Panieńskich“ ma lat 17, w „Na sprzedaż“ 15, a w „Małych bohaterach“ 12. A naprawdę? Czasami myślę, że i naprawdę nie ma więcej — choć z pewnością żyła już w starożytnym Rzymie i za czasów Petrarki. Znalazłem kiedyś jej portret w Prado malowany przez jakiegoś nieznanego włocha z 15 wieku. Nazywała się wtedy „Primavera“. A już z pewnością czytałem o niej w pamiętnikach pewnego gentillhomméa na dworze Ludwika XIV. Jednym słowem żyje wiecznie, jak wieczną jest młodość, piękno i słodki czar prawdziwej świeżości.

Co robi? Jest śliczna. Czy tego nie dosyć? Prócz



Stanisława Lubicz-Sarnowska.

tego ma próby (w teatrze i u krawcowej) gra (w teatrze i na fortepianie) pozwala się zdala podziwiać (w teatrze i w życiu) i zawsze jest czarująca. Mieszka ze swoją szanowną i miłą matką, którą bardzo kocha, ma poważny mahoniowy gabinet i szafę biblioteczną pełną książek, sympatyczną pannę służącą Staszkę, zadarty nosek i małego pieska. Prócz tego zawsze dużo kwiatów i jeszcze więcej słodkiej uprzejmości.

G. B.



Eugenia Weryho.

Eugenia Weryho.

Od lat dziesięciu pracuje na pierwszej scenie polskiej. W rolach lirycznych i salonowych znajduje wdzięczne pole do popisu.



Kazimierz Junosza-Stępowski.

Kazimierz Junosza-Stępowski.

Talent to o skali szerokiej. Potrafi czarować pieściwym głosem i wytworną postawą, jako kochanek salonowy, lew, któremu żadne arkana podboju serc obce nie są. Potrafi też zdumiewać głębią w zrozumieniu postaci charakterystycznych. Nieznam roli, która w interpretacji Junoszy-Stępowskiego była by banalna czy szara. Raczej: potrafi z postaci zbyt szarej w wyobraźni autora wykrzesać coś, co nadaje postaci duszę. Potrafi z utworu nawet mdłego grą swą uczynić coś nowego, subtelnie odczutego. Bo Stępowski tworzy postać, biorąc od autora tylko tło i kontury. W sztuce swej jest wirtuozem. Daje kreację skończoną —

nie znać w nim, gdy gra, zmagają jakie przechodzi, nim ma postać gotową. W charakteryzacji jest niedościgniony: nieraz w roli nowej (choćby profesora — filologa

w „Młodym lesie“) — publiczność zdumiona, patrząc w afisz, nie wierzy, że to ten Stępowski, co jako wykwintny światowiec niedawno czarował w sztuce salonowej.

Laur uznania zdobywał w Teatrze Polskim (świetny minister Szelaż w „Nowych Atenach“, Cedec w „Miodowym miesiącu“, Benneta, Anatol w komedji Schnitzlera pod tymże tytułem, kasztelanie Wóycicki w „Wąsach i peruce“, Indra w „Gwieździe“ H. Bahra — wreszcie znakomity Juljusz Cezar). Z teatru przy ul. Karasia przeniósł się na Marywil.



**Antonina Junosza
Gostomska.**

Od lat kilkunastu grywa na pierwszej scenie polskiej role salonowe i charakterystyczne.

„Pan“ („Lilje“ Morstina“), czy Krzysztof Mahon („Kresowy rycerz wesołek“ J. Synge'a), czy Wiljam Falder („Sprawiedliwość“ — Johna Galsworthy) — czy wreszcie w szeregu innych ról budził zawsze szczery podziw i... nieraz sprzeczne o sobie sądy. A to zawsze na korzyść artysty zapisać trzeba. Inaczej wszak może pojmować świadomy siebie artysta choćby Marka Brutusa („Juljusz Cezar“) czy Irydjona, aniżeli krytyk. I obaj mogą mieć słuszność.

Podczas wojny Józef Węgrzyn porzucił Teatr Polski i wszedł do składu artystów „Rozmaitości“. W nowym gronie, obfitem w talenty/mocne, nie zszarzał: przeciwnie, po-

Junosza Stępowski nie poniży sztandaru pierwszej sceny polskiej. Należy mu się już dziś miejsce godne wśród najdostojniejszych tej sceny pracowników.

Cz.

Józef Węgrzyn.

Gości w Warszawie od niedawna. Gdy dyr. A. Szyffman założył Teatr Polski (r. 1913) Józef Węgrzyn wspólnie z bratem swym, Maksymiljanem (zmarłym podczas wojny) wszedł do składu artystów tej sceny i wszedł z opinią talentu niepośledniego. Oczekiwań nie zawiódł: od pierwszej kreacji, jako „Irydjon“ w szeregu różnorodnych postaci stanowiąc zjawisko sceniczne ciekawe, tchnące piętnem rysów zawsze nowych, świeżych i oryginalnych. Czy jako Bryndus („Krakowiaci i Górale“), czy

został sobą, artystą, który szuka duszy odtwarzanej postaci i oddaje je w pryzmacie własnej osobowości. W pracy swej dał już szereg kreacji potężnych, ale jeszcze nie spoczął na laurach: szuka dalej i kroczy tą drogą, która często daje uznanie i pełne zapału hołdy, rzadziej — zadowolenie zupełne własne.

Ma Węgrzyn w oczach wieczną zadumę, żar nieukończonych tęsknot i pragnień górnych. Ma młodość i głos wspaniały, którym porywa. Ma postać młodzieńczą jakby ułana czy może pazika, za którym oglądają się dziesiątki oczu i płyną westchnienia, zaś który marzy o tronach... sztuki.

Cz.

Jerzy Leszczyński.

Pochodząc z nawskroś artystycznej rodziny, boć dziadek, ojciec i matka służą do dziś niewdzięcznej sztuce, czyż mógł poświęcić się innemu zawodowi? To też pociągnęła go scena, odezwał się atawizm, który nie tylko wszczepił w krew jego pociąg do sceny ale i prawdziwą bożą iskrę talentu, która rozpalając się coraz silniej stawia go w rzędzie ozdób i filarów sceny polskiej. Podtrzymuje tradycje Leszczyńskich, kocha scenę i kocha sztukę, dla której już spory kawał czasu pracuje.

Po skończeniu szkół średnich w rodzinnej Warszawie wstępuje do szkoły dramatycznej. Ale światło kinkietów nęci i kusi, to też nie czekając jej ukończenia występuje kilkakrotnie wbrew przepisom na scenie, za co szkołę opuścić musiał. Nie złamało to, ani nie spaczyło młodego talentu: po roku pracy w Łodzi u Grubińskiego w r. 1905 angażuje go Kotarbiński do Krakowa.

Pierwszorzędna scena, inne warunki, a przede wszystkim umiejętny kierunek sprawiają iż, artysta szybko wybija się, zajmuje pierwszorzędne stanowisko, a kiedy teatr krakowski obejmuje Solski, najmłodszy z Leszczyńskich jest tu aktorem par excellence i jako taki wraca do Warszawy na scenę Teatru Polskiego, pierwszym występem w małej roli Aleksandra Severusa w „Irydjonie“ zwracając uwagę znawców sztuki scenicznej i prasy. Od tego czasu już nie



Józef Węgrzyn.

opuszcza Warszawy, o ile nie liczyć paromiesięcznych przerw dla odpoczynku. W ostatnich czasach wchodzi w skład teatru Rozmaitości. Po ojcu i matce odziedziczył talent i służy mu wiernie. Genre jego to dobra komedia swojska, czy obca. Weźmy np. „Śluby panięskie“, „Ładną historję“, „Mój przyjaciel Tazio“, „Wąsy i peruka“, „Kuszenie Józefa“ i w. in. W repertuarze lekko salonowym Leszczyński żyje. Werwa, prostota, humor, nadzwyczajna mimika i gra twarzy, a przedewszystkiem prostota—oto siła fundamentu, na jakim buduje gmach swego dorobku scenicznego. I ta właśnie prostota pozwala iść mu coraz wyżej, wie że jest młody, że wiele jeszcze lat ma przed sobą, i że artyście nie wolno wywcześnie zażywać, więc pracuje.

Nie upiły go dymy pochwalne, nie odurzyło i nie zaślepiło powodzenie, jak upiło a tem samem powstrzymało w rozwoju szeregi równych mu. Koturny odrzucił, maskę wielkiego i cenionego zostawił w rupieciach rekwizytorni, a sam, idąc za głosem powołania, szanując i kochając muzę której służy, pracuje i pracuje. Społeczeństwo pracę tę ocenia, oceni ją również i historia. *J. Wroc.*



Jerzy Leszczyński.

Władysław Staszkowski.

Artysta i reżyser teatru „Rozmaitości“ p. Władysław Staszkowski, dość wczesnie rozpoczął karierę teatralną, wlewając w nią cały zasób swego pięknego talentu, poszanowanie zawodu i obowiązku. Artysta wie tylko o tem, że służy sztuce i niejednokrotnie dla dobra sztuki poświęca swą indywidualność, bez żalu grywając nawet role mniejsze, często nieodpowiadające jego usposobieniu, ale grywa je chętnie, aby całości zapewnić powodzenie. Ma jednak w swym repertuarze kreacje dużej miary artystycznej, które odtwarza zawsze z poszanowaniem autora i sztuki. Na scenie warszawskiej pracuje od roku 1910 otoczony sympatją i szacunkiem kolegów i publiczności. *D.*



Władysław Staszkowski.

Józef Mikulski.

Ceniony i sumienny artysta, p. Józef Mikulski, w przełomowym okresie prócz przeora Kordeckiego w „Obronie Częstochowy“ wybitnie wyróżnionego przez prasę, grywał epizodyczne role z powodzeniem dla całości sztuki, jak Stefana Czarneckiego w „Obronie Częstochowy“, Profesora Sikorskiego w „Młodym Lesie“, Dożę w „Otellu“, Ks. Adama Czartoryskiego w „Nocy Listopadowej“, Lenartowicza w „Kościszce“, Ojca księdza w „Weselu“ i t. p.

Od czasu zawiązania Zrzeszenia Rozmaitości należy do Zarządu jako członek komisji rewizyjnej—również wybierany do komisji finansowej i regulaminowej, dla której przygotował projekt obszerny ustawy. Praca artystyczna p. Mikulskiego głównie rozwija się w kierunku teoretycznym i dobrze się założyła sztuce scenicznej.

Z dzieł drukowanych wymienić należy: „Sztuka aktorska“ oryginalne z r. 1898. „Sztuka aktora“ tł. z francuskiego C. Coquelin'a z r. 1913. „Sztuka głośnego czytania, wymowy i deklamacji“ wykład popularny z r. 1916.

P. Mikulski jest viceprezesem Stow. Artystów Teatrów Warszawskich i inicjatorem budowy Schronienia dla weteranów artystów w Skolimowie; dla tej myśli pracuje przy niestrudzonej pomocy kolegi A. Bednarczyka i prezesa Stow. L. Śliwińskiego.

P. Mikulski często występował z odczytami publicznymi o sztuce aktorskiej, zyskując sobie poważne uznanie, jako wytrawny znawca sprawy.

Niebawem, bo za kilka miesięcy p. Mikulski obchodzić będzie jubileusz 50 letniej pracy na scenie. C.



Józef Mikulski.

Amelja Rotterowa.

Jedna z najlepszych współczesnych artystek, ozdoba teatru „Polskiego“ — pełna wdzięku, humoru i dy-

stynkcji p. Amelja Rotterowa, nie waha się odsłonić najdrażliwszej dla artystki tajemnicy i przyznaje się, że od lat już kilkunastu pracuje na scenie.

Debjutowała w Warszawie, w roli „Małki Szwarcenkopf“, jako śliczne osiemnastoletnie dziewczę, pełne wdzięku i szlachetności, wykazując niepospolite warunki sceniczne: szczerą temperament, porywający zapał, piękną wymowę i pogłębienie roli.



Amelja Rotterowa.

Od tego udatnego debjutu służyła artystka sztuce i scenie Warszawskiej, Lwowskiej, Łódzkiej, aż do roku 1915, w którym pozyskał ją dyr. Szyffman do teatru „Polskiego“. Artystka pracuje wytrwale, na stanowisku zjawia się zawsze pierwsza, ostatnia z niego schodzi. Role bada, studjuje, obchodzi ją każdy drobiazg tak zewnętrznej, jak wewnętrznej charakterystyki, w wątpliwościach nie wstydzi się pytać, a że pracowała na scenach pierwszorzędnym, więc często pytać nie ma potrzeby.

Długi szereg kreacji, odznaczających się wyrazistością postaci, subtelnnością w opracowaniu szczegółów, przesunął się przed oczyma bywalców teatru „Polskiego“, zdobywając uznanie dla pani Rotterowej.

Role w sztukach: „Rej w Babinie“, „Fałszywy krok“, „Michasia i jej matka“, „Katarzyna wielka“, „Dziewica Orleańska“, „Strach na wróble“, „Paweł I“, „Dom otwarty“, „Biały kaptur“ i t. d. zapisały się trwałym wspomnieniem, jako wytyczne linje talentu niepospolitej naszej artystki.

Kilkanaście lat pracy ma za sobą, ale długo jeszcze będzie nie tylko siłą wybitną, lecz i ozdobą sceny polskiej.

J. D-n.

Marja Przybyłko-Potocka.

Artystka, która na wszystkich bodaj poważniejszych scenach polskich zajmowała stanowisko pierwszorządne. Mogła by je również zajmować na scenach nie polskich, gdyby — wzorem Modrzejewskiej — zechciała obcym talent swój poświęcać.

Talent to rzadki, składają się nań: przedziwna szczerłość,

wysubtelniona intuicja i praca, która wtedy dopiero pozwala artystce wyjść przed publiczność, gdy rolę opanuje doskonale.

Te zalety cechowały artystkę od zarania karjery, gdy wkrótce po ukończeniu Warszawskiej Szkoły Dramatycznej, zwróciła na siebie uwagę w ówczesnym „Wodewilu“ na Nowym Świecie w „Popychadle“ Szukiewicza. Krytyka i publiczność odczuli, iż mają przed sobą talent świeży, indywidualny i mocny. Wkrótce też nastąpił szereg tryumfów w Teatrze Miejskim w Krakowie. W Podwawelskim grodzie artystka, wstąpiwszy w związku małżeńskie, zmieniła swe nazwisko panieńskie: Przybylko na podwójne: Przybyłko-Potocka.



Marja Przybylko-Potocka.

Gdy Ludwik Śliwiński objął rządy w Teatrze Rozmaitości i chciał odświeżyć personel — przedewszystkiem nawiązał rokowania z pełną już wówczas sławy artystką i zaangażował p. Przybyłko-Potocką na stałe.

Szła dalej droga artystki po różach... i cierniach. Starano się bowiem gorliwie, aby dać poznać nowej i zbyt wybitnej sile, iż droga do sławy po cierniach prowadzić musi. Nie osłabiło to jednak w znakomitej artystce zapału do sztuki i mocą szczerego niepospolitego talentu przekonała wszystkich.

Kilkakrotnie urządziła p. Przybyłko-Potocka tournée artystyczne z własnym towarzystwem po miastach Polski i Rosji. Poprzedzał ją zawsze urok zasłużonej dobrze sławy.

W Teatrze Polskim, gdzie ostatnio Przybyłko-Potocka weszła do składu stałych sił towarzystwa, rozpoczęła pracę już z opinią gotową i urobioną. Każda jej rola — to misterne arcydzieło sztuki scenicznej. Posiada przytem ważny w życiu każdej kobiety, nietylko artystki, atut doniosły w postaci doskonałych warunków zewnętrznych. Pociągająca, niepospolita uroda, o rysach scenicznych, przepysznej grze twarzy, oczach wyrazistych, zwiększa czar, jaki artystka wywiera. Kreowała na tej scenie role takie, jak Leny w „Gwieździe“ H. Bahra, Pani w „Liljach“ L. H. Morstina, Andzi w „Anatolu“ A. Schnitzlera, Flory Lloyd w „Miodowym miesiącu“ A. Bennetta i w innych. Nawet w tak ryzykownej dla niej roli, jak Zuzanna (w sztuce Beylina pod tymże tytułem) Przybyłko-Potocka wyszła zwycięsko.

W szlachetnym, dostojnym zapale do sztuki doszła artystka do szczytów. Ten zapal zapewnia jeszcze na długie lata pracy świetnej artystki wiele wrażeń tym, którzy umieją cenić sztukę prawdziwą.

Cz.

Michał Szobert.

Rodowity lwowianin i tam też rozpoczął karierę sceniczną. Po ukończeniu gimnazjum wstąpił na politechnikę, której jednak nie ukończył, gdyż pociągnął go teatr. Zaczyna grywać na scenie lwowskiej za dyrekcji Dobrzańskiego. Od pierwszych występów czuje pociąg do repertuaru charakterystyczno-dramatycznego z podkładem silnie bohaterskim i daje dwie z najlepszych swoich kreacji: Jagona w „Otellu“ i „Intrygę i miłość“. Ze Lwowa przenosi się na scenę krakowską za czasów Tadeusza Pawlikowskiego, grywając swoje ulubione, poważne role. Poczem przez kilka lat gra u Wołowskiego w Łodzi, skąd przenosi się do „Rozmaitości“.



Michał Szobert.

Na pierwszej naszej scenie pracuje przez lat ośm, zaliczając do najlepszych swoich ról Blaksa w „Erosie i Psyche“ oraz „Opowieść zimową“ nadto szereg innych. Tęsknota za miastem rodzinnem sprawia jednak, że mimo sprzyjających warunków opuszcza Warszawę i powraca do ukochanego Lwowa i powróciwszy na scenę, na której zaczynał swą karierę, pracuje na niej aż do końca roku 1912.

W roku tym dyrektor Szyffman sprowadza go wespół z szeregiem innych artystów do Warszawy, której już nie opuszcza, będąc jednym z poważnych filarów Teatru Polskiego.

J. Wroczyński.

Laura Dunin.

Należy do ostatnich pokoleń artystycznych, a mimo to nazwisko jej w rocznikach sztuki zapisało się już bardzo poważnie, zaliczając się do sił pierwszorzędnych i cennych.

Pochodzi z rodziny obywatelskiej z ciechanowskiego. Młodo jednak porzuciła strzechę rodzinną, zamieniając spo-

kojne wiejskie zacisze na życie pełne uroku, lecz nieraz zawodne i smutne, poświęcając się umiłowanej scenie. Odbywszy zasadnicze studja, uzyskuje debiut w teatrze Rozmaitości, wybierając na pierwszy ogień sztukę Tetmajera „Sfinks”. Już pierwszy ten debiut pozwolił żywić nadzieję, że talent Duninówny nie jest tym szablonowym małym talencikiem, jaki setki już ofiar pochłonił, lecz jest materiałem, który przy odpowiednim ujęciu i pokierowaniu da scenie polskiej siłę wielką i prawdziwą. Nadzieje związane z pierwszym występem uzasadnił jeszcze drugi występ na tejże samej scenie w Barkaroli Gawalewicza, poczem młoda artystka dostaje się do teatru łódzkiego, stając się przez szereg miesięcy prawdziwą ozdobą tej sceny.

Z Łodzi powraca do Warszawy, gdzie czas jakiś grywa w Filharmonji, poczem opuszcza Królestwo, angażując się już na zupełnie poważne stanowisko do teatru Lwowskiego.

Kiedy dyr. Szyfman otwierał podwoje teatru Polskiego, sprowadził Laurę Dunin wespół z szeregiem pierwszorzędnych sił do naszej stolicy, a już pierwszy występ artystki w Irydionie, w roli Elsinoe potwierdził, że będzie nie tylko filarem ale i prawdziwą ozdobą tej sceny. Od czterech lat utalentowana artystka nie opuszcza

Warszawy, grywając niewiele coprawda, ale za to każda jej nowa kreacja jest owocem ustawicznego rozwoju, dowodem kulturalnej pracy nad sobą, noszącym cechy prawdziwego artysty i umiłowania sztuki.

Talent Duninówny należy do talentów na wskroś lirycznych o głębokiem podłożu dramatycznym. Dziwna wrażliwość, nadzwyczajna prostota i głos o brzmieniach miękkich, ciepłych, łatwość wzywania się w nastrój granego utworu, nadaje grze artystki wysokich walorów, wolnych od powszedności i taniego szablonu, w większości wypadków zastępujących u nas wraz z rutyną talent.

Z bogatego repertuaru artystki wyliczyć należy: „Eros i Psyche” — Żuławskiego, „Bajka” — Schnitzlera, „Zmartwychwstanie” — Tołstoja, „Warszawianka” i „Wyzwolenie” — Wyspiańskiego, „Beatrix Cenci” i „Marja Stuart” — Słowackiego, „W małym domku” — Rittnera, „Dzika kaczką” i „Nora” — Ibsena i wiele innych.

<http://rcin.org.pl>

J. W.



Laura Dunin.

Iza Kozłowska.

Iza Kozłowska stanowi typ artystki, która umiała znaleźć linię rozwoju swego talentu i z niej nie zbacza. Czy to w wielkim repertuarze, czy w nowoczesnych utworach salonowych Iza Kozłowska zawsze ujmuje piękną linią swej gry, wytwornością ruchów i urokiem postaci o przepysznych warunkach scenicznych. Jej gra posiada zawsze pewną czystość stylu, zniewala szczególną precyzją ujęcia postaci odtwarzanej i czarem prawdziwej kobiecości z temi miękkimi tonami, które są darem wrodzonym.



Iza Kozłowska.

W Teatrze Polskim posiada w krótkim okresie swej pracy szereg ról pierwszoplanowych, jak d-rowsa Stokmanowa w „Wrogu ludu“, Bianka, w „Anatolu“, Miranda w „Burzy“, Starościna Niepołomska w „Wąsach i peruce“, Porcja w „Juljuszu Cezarze“, Goplana w „Balladynie“, hrabina d'Equiror w „Ładnej historii“, Marja Waligórska w „Dzikich polach“, królowa Marysieńka w „Panu Pasku“, Emilja Rhead w „Trzech pokoleniach“, hrabina de Saint Serrant w „Czaplem piórze“, Adrjanna w „Komedji omyłek“, Ewcia Palczowska w „Reju w Babinie“, Regina w „Krewniakach“, Panna w „Dziadach“, carowa Elżbieta w „Pawle I“, Dusza światła w „Niebieskim ptaku“, Violetta w „Kordjanie“, Nina w „Ahaswerze“, Starościna Kaniowska w „Wojewodźcu Podlaskim“, Marja w „Dyktatorze“, hr. Czartoryska w „Stanisławie Augustcie“, żona w „Komedji słów“, Anna Karenina w „Żywym trupie“, Agnieszka w „Dziewicy Orleańskiej“, pani Grehardt w „Mankinie“, Hero w „Wiele hałasu o nic“ i t. d.

Cz.

Seweryna Broniszówna.

Na scenę wstąpiła w roku 1910 po chlubnem ukończeniu Szkoły Aplikacyjnej za dyrekcji Kazimierza Zalewskiego. Debjutowała w teatrze „Letnim“, jako Jewdocha w „Sędziach“ i Matka w „Klątwie“ Wyspiańskiego, poczem artystkę zaangażowano do teatru Krakowskiego.

W roku 1913 przeniosła się do Warszawy i wstąpiła do teatru „Polskiego“.

Do najudolniejszych kreacji panny Broniszówny należą postacie w sztukach: „Irydjon“, „Ks. Marek“, „Dziewica Orleańska“, „Guwernantki“, „Nerwowa awantura“ i „Ływy trup“. Gorące uznanie zdobyła jako pełna wulkanicznego temperamentu Salome w „Uczcie Herodiady“ Kasprowicza.
d.

Regina Bachnerówna.

Po ukończeniu studjów w Warszawskiej Szkole Dramatycznej, Regina Bachnerówna dała się poznać szerszej publiczności, jako wytworna i utalentowana deklamatorka, obdarzona ślicznym lirycznym głosem i wzorową dykcją. Wkrótce zdolności jej wystąpiły w nowym świetle na scenie teatru „Małego“, a następnie „Polskiego“, gdzie grywa od roku 1915.
ln.



Seweryna Broniszówna.

Witold Kuncewicz.

Karjerę swoją sceniczną zaczął Witold Kuncewicz, pod kierunkiem Dobrzańskiego w teatrze „Wodewil“ rolą „Azji Tuhajbejowicza“ w sztuce „Pani Wołodziejowska“, i od razu, siłą indywidualnego talentu, zyskał niebawem powodzenie. Wkrótce też wezwał go do Lwowa Pawlikowski, gdzie zwrócił na siebie uwagę kilkunastu kreacjami np.: w sztuce „Msza majowa“, rolą „Mazepy“, „Rizia“, „Kochana“, „Winicjusza“ i wielu innych.

Później zaangażowany do Łodzi przez Marjana Gawalewicza, już go nie opuścił, lecz z nim razem przybył do Teatru Małego w Filharmonji Warszawskiej, gdzie pozostał również za dyrekcji K. Zalewskiego, grając tam stale role



Regina Bachnerówna.

wybitne, jak: w „Parjasach“ Zapolskiej—rolę hrabiego; „Margrabia Keith“ — w „Pannie Julji“ Strindberga“; „Gustawa-Konrada“ — w „Dziadach“; „Przyjaciela Tadzia“; „Fircyka w zalotach“; „Gustawa“ — w „Ślubach“ Fredry i w. in. wybranych specjalnie dla niego przez Zalewskiego.

Od 2 lat Kuncewicz pracuje w Teatrze Polskim, gdzie z ważniejszych ról należy wymienić: Dziady „Gustaw-Konrad“; Kordjan—„Cesarz Mikołaj I“; Car Paweł—„Książę Konstanty“; Książd Marek — „Kossakowski“; Portret Dorjana Grey—„Lord Walton“; Rey w Babinie—„Kaszowski“; Wesole kumoszki—„Wood“; Marsz weselny — „Hrabia“; Wiele hałasu o nic Szekspira — „Benedykt“; Biały kaptur Kozłowskiego — Robespierre. Prócz tego występował z powodzeniem, jako król „Stanisław August“ na inauguracyjnym przedstawieniu Teatru Królewskiego w Łazienkach.

Kuncewicz — to talent szczerzy i wyrażaie zarysowany. Znalazł swą linię wytyczną, po której kroczy śmiało bez wań i załamania.



Marja Dułębianka.



Witold Kuncewicz.

Marja Dułębianka.

Marja Dułębianka, utalentowana artystka teatru Polskiego, wstąpiła na scenę przed dziesięciu laty. Gdy pierwsze stawiała kroki na scenie krakowskiej za dykcji Kotarbińskiego, zaczęła się budzić nadzieja, że Dułębianka będzie jedną z tych, co chlubnie podtrzymać blask sceny naszej zdołają.

I nie zawiedziono się. Trzy role, zaraz na początku kariery, w sztukach: „Sen srebrny Salomei“, „Romantyczni“ i „Burza“ sprawiły, że Dułębianka zajęła pierwszorzędnę stanowisko na scenie Krakowskiej.

Pozyskana przez ś. p. Gawalewicza, do teatru Małego w Warszawie, była chlubą i ozdobą tej jedynej, wówczas, prywatnej sceny, aż do roku 1909, w którym przeszła do teatrów rządowych, grywając role pierwszorzędne w teatrze Rozmaitości i Letnim.

W roku 1913 dyr. Szyffman pozyskał Marię Dulębiankę do teatru „Polskiego“, w którym artystka grywa od początku istnienia tego przedsiębiorstwa artystycznego. Do najlepszych kreacji ostatniego czasu należą role w sztukach: „Ahaswer“: „Guwernantki“, „Trzy pokolenia“ i. t. d. j.

Gustaw Buszyński.

Wychowaniec Szkoły Aplikacyjnej przy Teatrach Warszawskich — od lat kilku grywa w teatrze „Polskim“ role charakterystyczne i bohaterskie. Artysta sumienny i utalentowany.



Gustaw Buszyński.



Jerzy Bukowski.

Jerzy Bukowski.

Od lat dwóch pracuje w zawodzie artystycznym. Z powodzeniem grywa role lekkich amantów i epizody komiczne.

Józef Popławski.

Wychowaniec świetnej szkoły Derynga debiutował przed 30 laty w „Chacie za wsią“, grał rolę Kajtusia i w niej zasygnął talent debiutanta, wykazując szczerą, prostotę, rzewny ton i umiejętne zastosowanie warunków do roli.

Po kilku latach wędrowki po Królestwie i Cesarstwie—

zjeżdża do Krakowa, gdzie zwraca uwagę krytyki świetnie odtworzoną postacią Napoleona w „Madame sans gêne“.

W roku 1908 obejmuje Popławski kierownictwo sceny Wileńskiej, a w kilka lat później zjeżdża do Warszawy i pracuje w teatrze Małym, jako jeden z najlepszych aktorów tej sympatycznej scenki.

W roku 1913 obejmuje kierownictwo teatryku robotników chrześcijańskich, a przed rokiem powierzają Popławskiemu dyrekcję teatru „Ludowego“ na Pradze i na tej scenie, wśród dobranego grona artystów, Popławski zawsze jest zaszczytnie wyróżniany przez krytykę i publiczność. *J. D.*



Helena Sulima.

Helena Sulima.

Helena Sulima dość rzadko daje się widzieć na scenie teatru Rozmaitości, w którym od szeregu lat pracuje po przyjeździe z Poznania. Czyja w tem winna — trudno o tem sądzić, sądząc jednak z niektórych ról, zdawało by się, iż jest to talent, który można by intensywniej użytkować. Nawet w rolach dublowanych z artystkami o pierwszorzędnej mierze, Sulima wychodzi zwycięzko, że wymienię choćby trudną rolę Joanny Grudzińskiej w „Nocy listopadowej“, granej przez Sulimę naprzemian z Szyllinżanką. Ma też Sulima w swym repertuarze role takie, jak Helena w „Lekkomyślnej siostrze“

(po Lüdowej), Racheli w „Weselu“, Żanetty w „Wilkach w nocy“ i wiele pomniejszych. W zespole Teatru Rozmaitości jest to siła bardzo użyteczna i zbyt... zapomniana.

Halina Bruczówna.

Na scenie lekkiej komedji i farsy króluje Bruczówna wdziękiem, swobodą, szczerością i bardzo oryginalną urodą, posiadającą w sobie coś z egzotycznych kwiatów. Grywa role duże i mniejsze i żadną nie gardzi, bo potrafi nawet najmniejszej nadać pewien wdzięk swoisty.



Halina Bruczówna.

Króluje też Bruczówna na ekranie. W szeregu obrazów, wykonanych oryginalnie przez tutejszą wytwórnię A. Hertza. Halina Bruczówna wykonała wiele ról pierwszorzędnych, w czem dopomaga artystce temperament i bardzo wyrazista gra twarzy.

Rufin Morozowicz.

Czterdzieści pięć lat upływa, jak pierwszy komik teatru „Nowości“ Rufin Morozowicz — zawód sceniczny rozpoczął. Początkowo grywał na scenach prowincjonalnych — wkrótce jednak utworzył własną trupe, a niebawem wstąpił

na scenę Krakowską, lecz gościł tam niedługo, gdyż dyrekcja b. Teatrów Rządowych zaangażowała go do Warszawy, gdzie świetną grą i szczerym przepysznym humorem niecił iskry wesołości na scenie rodzinnego miasta. Przez lat dziesięć był reżyserem — i jako również zdolny malarz, sam wykonywał artystyczne dekoracje i obrazy. We wszystkich operetkach gra pierwsze skrzypce, a tak jak dawniej gra z werwą, humorem i pod każdym względem świetnie. *d.*



Marja Hryniewiczówna.

Marja Hryniewiczówna.

W teatrze „Małym“ zwróciła uwagę krytyki i publiczności młoda debjutantka, p. Marja Hryniewiczówna — uczennica Honoraty Leszczyńskiej — która w sztukach „Caryca“ i „Kobieta Balzakovska“ wykazała wszystkie zalety swego świeżego, owianego urokiem wiosny talentu. Nie olśniona pierwszymi tryumfami, młoda adeptka kończy, tak pomyślnie rozpoczęte studja, w warszawskiej szkole dramatycznej.

Marja Hryniewiczówna jest, po kądzieli, wnuczką zasłużonego artysty dramatycznego p. Władysława Krogulskiego — autora cennych „Notatek starego aktora“.

D-n.

Marja Szczęsna.

Od niedawnego stosunkowo czasu, w szeregu koncertów dobroczynnych, zwróciła uwagę publiczności i krytyki młoda deklamatorka, obdarzona ślicznym lirycznym głosem, doskonałą dykcją i ujmującymi warunkami zewnętrznymi, zapowiadającymi nie szablonowy talent sceniczny.

Wkrótce też pociągnęły ją kinkiety i w roku zeszłym pod sam koniec dyrekcji p. Kazimierza Kessla w teatrze Nowoczesnym znalazła się na tej scenie, doznając od razu przychylnego przyjęcia. Po ustąpieniu p. Kessla, wyjeżdża młoda artystka na prowincję, lecz wkrótce powraca do stolicy. Z chwilą, gdy artystyczny teatrzyk „Mirage“ pod dyrekcją



Marja Szczęsna.



Stefania Górską.

J. St. Kozłowskiemu zaczął wchodzić na tory artystyczne, p. Szczęsna znalazła się w jego zespole—zdobывая z miejsca sympatję publiczności.

Cenne zalety młodej artystki, z chwilą powrotu stosunków normalnych niewątpliwie otworzą jej drogę na poważne sceny, a przy odpowiedniej pracy zdobędzie sukces najzupełniejszy.

ski.

Stefania Górską.

Wielce uzdolniona artystka „Teatru Polskiego“ — nieporównana w rolach charakterystycznych. www.teatrpolski.org.pl

Józef Grodnicki.

Bardzo urozmaicony i bardzo różnorodny repertuar Teatru w ogrodzie Saskim dał szerokie pole do wykazania swych zdolności młodemu artyście, p. Józefowi Grodnickiemu. Od ról komicznych i — dość płaskich — jak atleta „Jenni Jeffersen“ (w „Fruwającej dziewczycy“), do silnie dramatycznej i bardzo skoncentrowanej postaci Gregorio w „Mandarynie Wu“ jest przeskok tak wielki, iż jedynie szeroka skala talentu może podołać zadaniu. Grał p. Grodnicki w ostatnich sezonach wiele ról pierwszoplanowych i wyszedł



Józef Grodnicki.

z nich bardzo korzystnie. Wystarczy tu wymienić choćby żandarma Gryzuna (w „Medalu 3-go maja“), Makara brodiage (w „Sybirze“ Zapolskiej), Bałukina (w „Tańcu czynowników“), Jenerała Blizorukija — prócz wielu innych.

P. Grodnicki stanowi ciekawą indywidualność sceniczną. Pracuje sumiennie i w różnorodności odtwarzanych postaci szuka drogi dla siebie najwłaściwszej. Ponieważ ma talent niezaprzeczone i warunki nader korzystne — sam odczuje jaki rodzaj może mu dać maximum zadowolenia artystycznego. Bodaj że przy wymianie sił przez Teatry Rozmaitości i lekkiej komedji — ten pierwszy bardziej się do usposobienia artysty nada.

Irena Renardówna.

Artystka teatru „Letniego“, Irena Renardówna posiada niepospolicie cenne warunki, pozwalające jej występować w pierwszorzędnym rolach, na dużej scenie i wobec rozległej widowni, a mianowicie: postać wyniosłą i zgrabną, głos mocny i dźwięczny o pięknych tonach, temperament, dający swobodę na scenie i pewność siebie, a wreszcie rysy wyraziste i pociągające.

Po ukończeniu szkoły w Warszawie, Renardówna debiutowała w teatrze Małym i niebawem wyjechała do Kra-



Irena Renardówna.

kowa, gdzie w teatrze Solskiego, pod głębszym, niż szkolny, kierunkiem, zajęła wkrótce pierwszorzędne stanowisko.

W roku 1912 powróciła artystka do Warszawy i od tego czasu grywa w teatrze Letnim we wszystkich prawie sztukach, a każda jej rola to iście koronkowa praca, podjęta subtelnie i z ogromną dozą inteligencji. D.

Janina Janiczówna.

W sierpniu 1914 roku, a więc w miesiącu wypowiedzenia wojny, panna Janiczówna powiększyła ówczesny personel teatru „Polskiego“. Pracę sceniczną rozpoczęła kilka

lat przed tem, grywając w Krakowie role liryczne i naiwne. Na scenę wniosła wszystkie te zalety, które miały uczynić z niej wkrótce artystkę pierwszorzędą: ujmujący wdzięk, szczerę i głęboką uczucie, pozwalające artystce odtwarzać postacie żywe, przemawiające do wyobraźni widza naturalnością i prostotą bez sztucznych łez lub śmiechu, bez zmanierowania i efekciarstwa...

Repertuar teatru „Polskiego“ nie daje podczas wojny szerszego pola do popisu młodym artystom, tem niemniej panna Janiczówna odegrała kilka ról, które wyróżniają ją zaszczytnie. Wymienić należy sztuki: „Michasia i jej matka“, „Opieka wojskowa“, „Oj, mężczyźni, mężczyźni“, „Pan Pasek“, „Białe kaptur“ i t. d.

A gdy zważymy, że młoda artystka nie ustaje w pracy — można być pewnym, że nazwisko jej wśród zasłużonych kapłanek sztuki trwałemi zgłoskami się zapisze.

id.



Janina Janiczówna.



Janina Ordeżanka

Janina Ordeżanka.

Młoda artystka o nader ujmujących warunkach zewnętrznych, od sierpnia roku 1915 z powodzeniem grywa w trupie artystów teatru Polskiego drobne rólkki liryczne i naiwne.

Karol Borowski.

Po ukończeniu szkoły dramatycznej w Warszawie, p. Karol Borowski udał się do Krakowa, gdzie pod kierunkiem dyr. Solskiego szybko w karierze artystycznej postępował —

w dwa lata później widzimy go w teatrze Łódzkim, a następnie artysta grywał w Poznaniu i Wilnie, gdzie pełnił obowiązki reżysera. Na scenie teatru „Polskiego“ pracuje od roku.

Edward Żytecki.

W Teatrze „Polskim“ na wydatne stanowisko począł się wysuwać w ostatnich czasach młody artysta, p. E. Żytecki. Gra jego, dobrze obmyślana i sumiennie opracowana zwraca na siebie coraz częściej uwagę widzów i krytyki. Po rolach takich, jak Archanioł („Dziady“ Mickiewicza), ksiądz („Kordjan“ Słowackiego), Beniowski („Król Stanisław August“ J. Grabowskiego), Nieznajomy („Dyktator“ Żuławskiego), Adolf („Krewniacy“ M. Bałuckiego), Lionel („Dziwica Orleańska“ Szyllera), Don Pedro („Wiele hałasu o nic“ Szekspira) — i wiele innych p. Żytecki objął trudną i dużą



Karol Borowski.



Edward Żytecki

rolę Joachima męża, „Zuzanny“ w sztuce Beylina. Wyszedł z niej zwycięsko.

Artysta nie ustaje w pracy. Pragnie dojść w karierze artystycznej wysoko i usiłowania te niewątpliwie uwieńczy się dobrym skutkiem.

Aldona Herburtówna.

Na scenę wstąpiła w 1912 roku grywając początkowo w teatrze „Małym“ role naiwne i liryczne — w dwa lata później pozyskał artystkę dyr. Szyfman od teatru „Polskiego“,

gdzie z powodzeniem odtwarza ten sam rodzaj ról, zwracając na siebie uwagę inteligentnem ujęciem postaci.

Stanisław Orlik.

Przedstawiciel ról bohaterskich i serjo charakterystycznych. W teatrze „Polskim“ pracuje od roku 1914.



Stanisław Orlik



Idona Herburtówna.



Aleksander Węgiecko.



Józefa Winiarska.

Aleksander Węgiecko.

Bohater Teatru „Polskiego“ p. Aleksander Węgiecko — jest wychowawcą Szkoły Aplikacyjnej, którą porzucił

w roku 1911 i rozpoczął występy w Teatrze Wileńskim, pod kierunkiem Jana Pawłowskiego. Trafnie zrozumiana i znakomicie odegrana postać tytułowa w dramacie Rostand'a „Orle“ stanowi przełom w artystycznej karierze p. Węgierki. Do teatru „Polskiego“ wstąpił przed czterema laty i grywa z powodzeniem dział ról liryczno-charakterystycznych.

Józefa Winiarska.

Jedna z nazdolniejszych artystek charakterystycznych. W Teatrze „Polskim“ pracuje od samego początku powstania tej placówki artystycznej. Stworzyła całą galerję typów nieporównanych.



Faustyna Krysińska.



Wanda Tatarkiewiczówna.

Faustyna Krysińska.

Pozyskaną została przez dyrekcję teatru „Polskiego“ w dniu otwarcia tej nowej placówki artystycznej. Grywa role salonowe i charakterystyczne.

Wanda Tatarkiewiczówna.

Spadkobierczyni wielce zasłużonego scenie polskiej nazwiska, utalentowana artystka pełna wdzięku i finezji—grywa role naiwne i liryczne.

**Stanisław
Jerzy Kozłowski.**

Świetny karykaturzysta rysownik, autor szeregu dobrze pochwyconych karykatur osób ze świata artystycznego, traktowanych bardzo indywidualnie, brał udział w prowadzeniu szeregu teatrzyków, dla których pisał mnóstwo drobiazgów satyrycznych. Z początkiem r. 1917 objął kierunek artystyczno literacki teatrzyku „Mirage“.



Stanisław Jerzy Kozłowski.



Jadwiga Nowakowska.

Artystka teatru Nowoczesnego — po ukończeniu szkoły dramatycznej w Warszawie, grywała w teatrze „Małym“. Sposób traktowania ról świadczy o zamiłowaniu i powadze z jaką Nowakowska swój zawód artystyczny traktuje.

Wdzięk i ujmująca prostota cechują grę młodej artystki. n.

Honorata Leszczyńska.

Córka znakomitego artysty Wincentego Rapackiego z krwią odziedziczyła talent bujny i szczerzy. Występy Leszczyńskiej (rozpoczęła zawód w „Ślubach panieńskich“) od razu postawiły ją w szeregu sił pierwszorzędnych. W setkach ról zjednała sobie najgorętsze uznanie świetnym ujęciem postaci, żywym temperamentem, plastyką gry i pierwszorzędnymi walorami talentu. Znakomita artystka w pracy nie ustaje: gra dużo i każda jej nowa rola jest świeżym liściem wawrzynu, w wieńcu istotnie dużych zasług dla sceny polskiej. Na scenie warszawskiej H. Leszczyńska pracuje od r. 1896. Syn p. Leszczyńskiej (artystka jest małżonką znakomitego artysty, Bolesława Leszczyńskiego) — p. Jerzy Leszczyński po rodzicach odziedziczył wszelkie znamiona szczerzego talentu. M.



Honorata Leszczyńska.



Feliks Norski

Feliks Norski.

Od niedawna, w wrzeszeniu lekkiej komedji pracuje młody artysta Feliks Norski po uprzedniej pracy w kilku teatrach, między innymi w Teatrze Nowoczesnym i Wileńskim. Artysta sumienny i z zapałem szczerym dla sztuki wybitnie wyróżnił się w wielu utworach sceny w ogrodzie Saskim jak „Panna sklepowa“ (Antoni) „Nocne knotki“ (Kubuś), „Złoty interes“ (Sam Roycer), „Sybir“ (Proskurow), „Jenerał Blizorukij“ (Izydor Grünzweig) i w. i. Z usposobienia rodzaj uzdolnienia wskazuje artyście raczej drogę w sztukach bardziej serjo, gdzie mógłby szerzej ujawnić swe niezaprzeczone zdolności. C.

Lucjan Wiśniewski.

Wybitny artysta dramatyczny, był kierownikiem Teatru Nowoczesnego za dykcji Kazimierza Kessla w roku 1916.



Lucjan Wiśniewski.



Jan Pawłowski.

Dwadzieścia lat pracy scenicznej ma za sobą artysta i reżyser Jan Pawłowski. Rozpoczął zawód sceniczny w r. 1892 w Dąbrowie Górniczej w trupie Janowskiego, poczem przeszedł do Teatru M. Wołowskiego w Łodzi. Grał następnie przez dwa lata u E. Rygiera w Poznaniu i 2 lata pod kierunkiem J. Kotarbińskiego w Krakowie. Gdy w Warszawie dr. A. Sziffman założył pierwszy kabaret literacki p. n. „Momus“ J. Pawłowski objął reżyserję i prowadził ją sam przez 1 i pół roku. Gdy impreza momusowa chwiał się

Jan Pawłowski

poczęła, J. Pawłowski wyjechał do Wilna, gdzie przez 2 lata prowadził teatr Zrzeszony. Po powrocie do Warszawy był reżyserem Teatru Małego, który prowadził już w pierwszym roku wojny. Dalej przez pewien czas prowadził Teatr Nowoczesny za dyrekcji Kessla, pracował w zrzeszeniu artystów Teatru Rozmaitości—ostatnio przeszedł do Teatru Letniego, gdzie pracuje, jako aktor i reżyser.

Najlepszej swej roli — jak sam twierdzi — jeszcze nie grał. A grał dużo i z powodzeniem nie miałem. Zresztą zdradza największe zamiłowanie w kierunku reżyserji i organizacji.

Artur Zawadzki.

Po ukończeniu szkoły dramatycznej Emila Derynga został angażowany w r. 1889 na scenę lwowską za dyrekcji Dobrzańskiego, po kilkuletniej pracy przeszedł na scenę Krakowską pod doskonałą szkołę St. Koźmiana. Nabrawszy rutyny w samodzielnej pracy umiłował szczególnie solowe występy t. j. nie w zespole, lecz sam jeden zapełniając cały wieczór przeważnie swego układu monologami, scenami i typami charakterystyczno-komicznymi branymi z życia i pogłębionymi siłą swego talentu, tak że każdy typ nabierał prawdy i siły życiowej. Jego typy są mocne, zdrowe, jowialne i w miarę komiczne oparte na prawdzie życiowej i dla tego na długie czasy utrwalają się w pamięci każdego słuchacza. Ostatniemi czasami p. Zawadzki wystąpił gościnnie trzydzieści kilka razy w teatrze „Wielkim“ kreując doskonałą postać prezydenta Lichońskiego w „Kościuszcze pod Raławicami“.

Monologista A, Zawadzki zbierał zasłużone uznanie w Wiedniu, Berlinie, Pradze Czeskiej, Lwowie, Krakowie, obu stolicach rosyjskich, w Kijowie w Wilnie, w Poznaniu w i szeregu miast mniejszych.



C.

Artur Zawadzki.



Teodozja Bohdanska.

Teodozja Bohdańska.

Od sierpnia 1914 roku grywa w Teatrze „Polskim“ role salonowe o podkładzie charakterystycznym.



Włodzimierz Szczerbiec-Macherski.

Włodzimierz Szczerbiec-Macherski.

Artysta młody, rokujący nadzieje jaknajlepsze. Po krótkiej próbie w operetce, kierownik tej sceny, L. Śliwiński, doszedł do słusznego wniosku, iż najwłaściwszem polem rozwoju młodego talentu będzie zakres ról w komedji i dramacie. W tym rodzaju p. Szczerbiec-Macherski dał się już poznać bardzo korzystnie w rolach takich jak Czesława Burskiego („Medal 3-go Maja“), Staś Wilgocki („Sybir“ Zapolskiej), Frycek (w farsie „Kobieta, która nie kłamie“), oficer Osietryn (w farsie „Jenerał Blizorukij“), Bazyli („Mandaryn Wu“) i w wielu innych. Doskonałe warunki zewnętrzne, dobry głos, szczery zapał do sztuki i stała widoczna praca nad sobą zawsze cechują grę p. Macherskiego. Nadziei w nim pokładanych z pewnością nie zawiedzie.

W. GOLIŃSKA

POD FILARAMI

PERFUMY

LORNETKI PARYSKIE, BIŻUTERJA, WACHLARZE, STYLOWE BRONZY, MARMURY, PORCELANA, WYROBY SKÓRZANE WIEDŃSKIE I T.P.

Romana Bandrowska.

Laureatka król. Konserw. w Brukselli. Występowała na scenach zagranicznych w repertuarze klasycznym (Corneille, Racine, Molière) następnie na scenie teatru polskiego w Wiedniu; w teatrze miejskim w Krakowie. Obecnie występuje na estradzie warszawskiej, odtwarzając arcydzieła poezji ze zrozumieniem epoki i nastroju.



Romana Bandrowska.

Kazimierz Kessel.

Kazimierz Kessel prowadził przez jeden sezon w roku 1916 Teatr Nowoczesny, wkładając w tę pracę wiele szczerego zapału.



Kazimierz Kessel.

Janina Nosarzewska.

Szkołę dramatyczną ukończyła w Warszawie, jako młode urocze dziewczę i prawie jednocześnie wstąpiła do Teatru „Nowoczesnego“ za pierwszej dyirekcji Gałczyńskich. Pożyczona przez panią Leńską do teatru „Artystycznego“, grała



Janina Nosarzewska.

tam role liryczne i naiwne. Ostatnio grała w teatrze dyr. Gasińskiego; do najlepszych ról młodej artystki należy postać „Żonki“ w krotchwili K. Olchowicza „Awantura pasportowa“.

d.

Warszawskie

Ziemiańskie T-wo Mleczarskie

Kooperatywa wytwórcza. Obrót 1913 roku 1.800.000 rubli. Dostawa wszelkich maszyn i urządzeń mleczarskich. Sprzedaż komisowa masła stowarzyszeń mleczarskich. Zarząd w Warszawie:
ul. Leszczyńska Nr. 6 Oddziały: w Łodzi, Lublinie i Sosnowcu.

<http://rcin.org.pl>

**Joanna
Wertheimówna.**

Bardzo muzykalna i utalentowana śpiewaczka. Nom de guerre: Devera. Od lat kilku zbiera laury zarówno w Warszawie, jak zagranicą. Na scenie opery warszawskiej śpiewała między innymi z wybitnym powodzeniem partję Zerliny. Artystka jest siostrą Juljusza Wertheima, świetnego artysty i kompozytora, który ze złotym medalem ukończył konserwatorium warszawskie, gdzie kompozycję studjował pod kierunkiem Zygmunta Noskowskiego i należał do najbardziej uzdolnionych uczniów tego niezapomnianego pedagoga. Z licznych utworów Juljusza Wertheima na szczególniejsze wyróżnienie zasługują jego pieśni, z których największą popularność zdobyły piękne, nastrojowe „Czarne motyle“.



Joanna Devera.



Juliusz Wertheim.

Michalina Makowiecka.

Kompozytorka, śpiewaczka i poetka. Jednocząc w sobie wybitne uzdolnienie we wszystkich tych kierunkach stanowi M. Makowiecka zjawisko—rzadkie i wyjątkowo ciekawe. Pracuje na polu artystycznym bardzo niedawno—jest bowiem przedewszystkiem w zaraniu wiosny życia. Pracując jednak intensywnie już zdobyła sobie popularność, na jaką inni muszą czekać długie lata. Poezje M. Makowieckiej posiadają



Michalina Makowiecka. (Fot. St. Brzozowski).

dużo swoistego wdzięku i prostoty, kompozycje muzyczne są bardzo miłe w formie i melodyjne. Jest w pieśniach i piosenkach młodej kompozytorki coś z zapachu zbóż z powiewu płynącego od ukwieconych łąk wiosennych, jest: swojskość, dużo szczerzego uczucia i—ten niewolący czar, jaki daje jedynie bujny, młody talent w rozkwicie.

Koncerty M. Makowieckiej miały wyróżniające się powodzenie, dawane zaś były przeważnie na cele dobroczynne. M. Makowiecka należy bowiem do tych nielicznych artystek, które chętnie niosą bezinteresownie swój talent na ofiarę cierpiącym.

Cz.

Adam Elertowicz.

Jeden z młodszych a popularnych kompozytorów, którego prace zyskują sobie coraz większe i trwalsze powodzenie i szersze uznanie. Wiele z pośród nich mają już stale

w swym repertuarze orkiestry, choć publiczność oklaskując melodyjne, swojskie utwory — często nie wie, iż są one płodem natchnienia Elertowicza. Jest to kompozytor z krwi i powołania. Pierwszym kierownikiem w zakresie kompozycji był mu ojciec, ś. p. Antoni Elertowicz, po nim zaś był mu mistrzem Zygmunt Noskowski. Zwolennik klasycznej indywidualnej twórczości napisał już Elertowicz przeszło 100. kompozycji (wiele z nich niewydanych). Wśród nich — szereg utworów symfonicznych i orkiestrowych, o szczerem, swojskiem indywidualnem pięknie. Napisał nadto około 50 większych i mniejszych pieśni oraz kantat i innych.



Adam Elertowicz

Jana Kazimierza. Pochodzi zatem z rodu pieśniarzy królewskich i posiada tę szlachetną ambicję, która jest tylko bardzo szczerych i dumnych z mocy władania swą lutnią artystów udziałem. Cz.

Wiktor Krupiński.

Jeden z najpopularniejszych kompozytorów polskich, uczeń Zygmunta Noskowskiego. Setki jego utworów stanowią poważną część wielu koncertów i wchodzi do stałego programu szeregu teatrzyków. Wśród nich nie mała popularność zdobyły sobie utwory takie, jak „Za parawanem“, „Madame Tristesse“, „Noc szalona“, „Laleczka“ oraz pieśni „Na zgliszczach“, „Już idzie maj“ i inne.

Przez 4 lata Krupiński był dyrektorem Tow. Muzycznego w Radomiu i podczas swej pracy doprowadził chóry i orkiestrę bardz



Wiktor Krupiński.

wysoko. W dorobku kompozytorskim posiada Krupiński również utwory poważne, wyróżnione przez fachową krytykę, jak ilustrację muzyczną do „Chmur“ Arystofanesa, „Hymn Konfederatów“ z „Księdza Marka“ J. Słowackiego. Jest też kompozytorem wielu operetek, jak „Płeć piękna“, „Zwarjowane podwórko“. W r. 1916 koncert kompozytorski W. Krupińskiego w salach reductowych miał duże powodzenie artystyczne.

Margot Kaftalówna.

Sopran dramatyczny. W operze warszawskiej w sezonie 1916—17 śpiewała partje: Aidy, Walentyny w „Hugonotach“, Amelji w „Balu maskowym“, Toski, Santuzy w „Cavalerii“, Nelly w „Pajacach“, Mimi w „Cygankach“ Pani w „Il il ach“, Hrabiny, Brunhilldy w „Walkirjach“ i Giocondy. Margot Kaftalówna, znakomita odtwórczyni dramatów Wagnerowskich, artystka sławy europejskiej należy do najwybitniejszych sił opery warszawskiej.



Margot Kaftalówna.



Marja Kamińska-Latoszyńska.

Marja Kamińska Latoszyńska.

Ceniona śpiewaczka, sopranistka dramatyczna, znana z występów estradowych śpiewała w operze warszawskiej rolę tytułową w „Halce“, „Madame Butterfly“ i w „Żydówce“ nadto rolę Tamary w „Demonie“, Santuzy w „Rycerskości wieśniaczej“ i w. innych.

Matylda Polińska-Lewicka.

Sopran liryczny. Jej partje: Maugorzata (Faust) w Cyganerji, i in. Cieszyła się wybitnem powodzeniem i zyskała ogólne uznanie publiczności.



Matylda Polińska-Lewicka.

Julja Mechówna.

Sopran koloraturowy. Zdobyła okłaski w Cyryliku Sewilskim i Opowieściach Hoffmana.



Michalina Frenklówna.

Michalina Frenklówna.

Wybitna mezosopranistka kreowała z powodzeniem rolę: Ortrudy w „Lohengrinie“, Fryki, w „Walkirjach“, Ulryki, w „Balu maskowym“, Amneris w „Aidzie“, w. i.



Janina Gołkowska.

Janina Gołkowska.

Mezzo-sopranistka. Jej wybitna kreacja „Carmeny“ stawia ją w rzędzie pierwszorzędnych śpiewaczek.

Zofja Zabieliówna.

Sopran liryczny. Śpiewała między innymi, Antoninę w „Opowieściach Hoffmana“ i Tatjanę w „Eugenjuszu Oneginie“.

Helena Jaroszówna.

Mezzo-sopran. Odznaczyła się w partji Stryjenki w „Strasznym Dworze“.

Ewa Bandrowska.

Sopran liryczny. Stawiała w sezonie ubiegłym pierwsze kroki na scenie naszej Opery. Śpiewała Małgorzatę w „Fauście“ i Mimi w „Cyganerii“.

Henryk Kawalski.

Basista. Reżyser, wystawił Lilje Szopskiego i wznowił Halkę, dając jej nową pomysłową inscenizację. Reżyser to sumienny i pracowity.



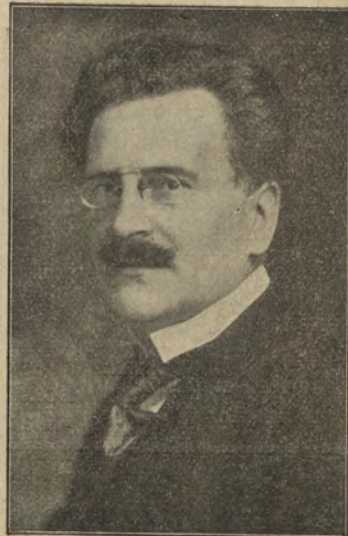
Zofja Zabiellówna.



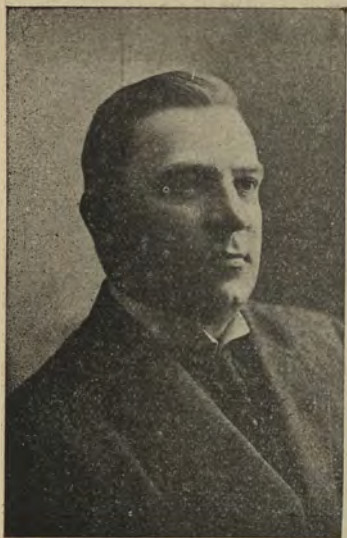
Helena Jaroszówna.



Ewa Bandrowska.



<http://rcin.org.pl> Henryk Kawalski.



Adam Ostrowski.

Adam Ostrowski.

Basista. Partją Mefista w Faucście w zespole naszej opery zdobył sobie stanowisko czołowe.

Tadeusz Wierzbicki.

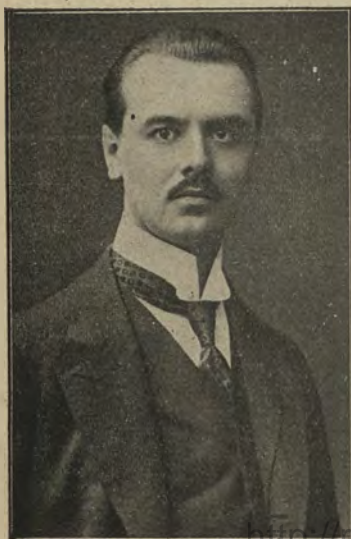
Bas-baryton. Śpiewał w „Latającym Holendrze”. Odegrał poważną rolę w organizowaniu opery w r. 1915.



Wacław Brzeziński.

Wacław Brzeziński.

Baryton. Śpiewak obdarzony bardzo pięknym głosem i władający nim po wirtuozowsku. Cieszy się ogólnem, utrwalonem powodzeniem, gdyż jest artystą wysokiej miary.



Tadeusz Wierzbicki.

Adam Dobosz.

Tenor liryczny. Jego główna partja w „Strasznym Dworze“.



Adam Dobosz.

Wiktor Grąbczewski.

Baryton. Były reżyser Opery. Jego najwybitniejsza kreacja: Torreador, w Carmenie



Wiktor Grąbczewski.

Stanisław Gruszczyński.

Tenor bohaterski. Śpiewak o niepospolitym materiale głosowym i znacznych wartościach artystycznych. Śpiewał w Aidzie, Walkirjach i Pajacach. Zdobył tryumf pierwszorzędny.



<http://rcin.org.pl> Stanisław Gruszczyński.



Jan Popowski.

Jan Popowski.

Tenor. Śpiewał w „Latającym Holendrze“ i kreował partję Janka w „Halce“.

Teodor Śledziński.

Kapelmistrz. Prowadzi sprawnie i z rutyną opery Moniuszki.



Henryk Lasocki.



Teodor Śledziński.

Henryk Lasocki.

Ceniony dyrektor orkiestry Teatru „Nowości“, prowadzi pospołu z Wacławem Elszykiem na zmianę muzyczną część tej sceny. Dobry i wytrawny kierownik orkiestry cieszy się zasłużoną sympatją w świecie artystycznym.

**Tadeusz
Mazurkiewicz.**

Kapelmistrz. Prowadził Walkirję i Latającego Holendra.



Tadeusz Mazurkiewicz.



Jakób Hirschfeld.

Jakób Hirschfeld.

Kapelmistrz. Dyrygował Balem maskowym, Giocondą i Oneginem. Jest bardzo użyteczny dla niewątpliwych zdolności.

Zygmunt Singer.

Kapelmistrz. Dyryguje baletami.



Zygmunt Singer.

Jan Walczak.

Reżyser baletu, ongi świetny solista teatrów warszawskiej trupy baletowej. Jako nauczyciel w teatralnej szkole choreograficznej zaznaczył się pierwszorzędnymi zaletami.



Jan Walczak.



Michał Kulesza.

Michał Kulesza.

Baletmistrz i solista Teatrów miejskich w Warszawie. Jako taki w ciągu wieloletniej pracy zdobył sobie dużo popularności.

Mia Mara.

Uroczą tancerkę Mia Mara stara się o odnalezienie podstawowych ruchów ciała ludzkiego, z których rozwiną się po rozmaitych, nieskończonych i naturalnych łańcuchach przyczyn i skutków nowe tańce. Artystka pragnie również wskrzesić dawne klasyczne tradycje tańca i na nich zbudować podwaliny tańca współczesnego. Ponieważ w stroju prostym, nie krępującym swobody ruchów i układającym się w bogate, a przepyszne fałdy, tancerka może się ruszać swobodnie i przybierać pozy klasyczne, p. Mara uważa za najodpowiedniejszy dla siebie kostium tunikę grecką, w której najchętniej ukazuje się na scenie...

Mia Mara dopiero od roku popisuje się publicznie: rozpoczęła występy w teatrze „Nowoczesnym“ za dyrekcji K. Kessla i od razu podbiła publiczność nieporównanym wdziękiem, naturalną prostotą i urodą niezwykłą. Zna też publiczność tancerkę z ekranów w kinoteatrach. Że w rolach tych osiągnęła sukces — świadczy fakt, iż artystkę zaangażowała jedna z większych firm zagranicznych do szeregu ról w kinodramach.

Urok wczesnej, budzącej się wiosny wiotkość łodygi lilii i wdzięk nieporównany — oto wrażenie, jakie artystka po sobie pozostawia. *d-n.*



Mia Mara. (Fot. St. Brzozowski).

Halina Jakszówna.

Jedna z najbardziej urodziwych, pełna wdzięku i świeżości tancerka. Występowała z dużym powodzeniem w b. teatrach rządowych, następnie w szeregu innych teatrów. Obecnie stanowi jedną z lepszych sił w zakresie choreograficznym w „Mirage'u“.





Cecylja Łapicka.

Lili Organowska.

W Teatrze „Nowoczesnym” zwróciła na siebie uwagę młodzianka, pełna temperamentu i wdzięku, obdarzona miłym głosem — p. Lili Organowska. Przy dalszej pracy p. Organowska może dojść do dobrych wyników.



Lili Organowska

Józefa Borowska.

Borowska doprowadziła kult polskiego pieśniarstwa do zdumiewającego poziomu finezji i subtelności. Przy ujmujących warunkach zewnętrznych, posiadając piękny i wyskokolony głos, o szerokiej skali, łączy ona w sobie w wysokim stopniu inteligencję, wycucie pieśni, wykwint interpretacji i tę niezrównaną finezję w podaniu nawet jaknajpikantniejszej rzeczy z subtelną dyskrecją, wielkim smakiem i ele-

gancją. — Obdarzona od natury szczerym humorem i prawdziwym „warszawskim“ temperamentem, przy wybornej dykcji, okraszona śliczną minoderją, wykwitnym ruchem, Borowska jest dziś nieporównaną i jedyną polską pieśniarką, którą krytyka nazwała: polską „Yvette Guilbert“.



Józefa Borowska.

Janina Zielińska.

Ostatni rok w szeregach młodych kandydatek do zawodu scenicznego bardzo korzystnie pozwolił wyróżnić p. Janinę Zielińską. Młoda artystka ukończyła szkołę aplikacyjną pod kierunkiem Kaz. Zalewskiego. Próbne występy p. Zielińska przeszła w Teatrze Rozmaitości oraz w Polskim. Artystka ma bardzo korzystne warunki artystyczne: wzrost dobry, piękne oczy, głos wdzięczny, wybitną inteligencję i pewne tragiczne zamyślenie w wyrazie pełnego melancholji oblicza. Próbowwała ról trudnych: Anny w „Tamtym“ G. Zapolskiej, Marji w „Warszawiance“ Wyspiańskiego, Julci w „Chwaście“ Pani de Ferrieres w „Eskapadzie“ oraz w szeregu pierwszoplanowych postaci w innych sztukach w różnych zespołach. Debiuty jak najpochlebniej wróżą o przyszłości artystki.



Janina Zielińska.

Janina Niemiryczówna.

W gronie młodych artystek Teatru Nowoczesnego za dyrekcji K. Kessla korzystnie wyróżniła się p. Janina Niemiryczówna dzięki ujmującej powierzchowności, wyrazistej twarzy, temperamentowi i naturalności. Miły głos artystki pozwolił jej brać udział w kilku rolach śpiewnych. Po zmianie dyrekcji p. Niemiryczówna debiutowała z powodzeniem w Teatrze w ogrodzie Saskim, dublując rolę z p. Bruczówną.



Janina Niemiryczówna.



Zofja Karlińska.

Zofja Karlińska.

Śpiewaczka o miłym głosie korzystnie dała się poznać w ostatnim okresie w licznym szeregu operetek w Teatrze Nowości: z powodzeniem występowała p. Karlińska w „Polskiej krwi“ (Halina Żarembianka), w „Księżciu Hektorze“ (margrabina), w „Hr. Luźenburgu“ (Angeli Didier), w „Orfeuszu w piekle“ (Diana, w op. „Nareszcie sami“ (Delly), w „Zemście nietoperza“ (Rozalinda) w „Czarze miłosnym“ (Angela) i wielu innych.



Marja Mokrzycka.

Marja Mokrzycka.

Debiutowała w końcu sezonu 1916—17 w Operze Warszawskiej z niepospolitem powodzeniem i wielkiem uznaniem krytyki.

Podsekcja pomocy dla muzyków zawodowych przy sekcji pom. dla inteligencji.

W celu przyścia z pomocą jednostkom z pośród sfer artystów muzyków, pozbawionych przez wojnę pracy i środków utrzymania Sekcja pomocy dla inteligencji powołała do życia w Sierpniu 1916 r. „Podsekcję pomocy dla

muzyków zawodowych“, zapraszając do Zarządu pp. prof. Feliksa Konopaska, jako przewodniczącego, prof. Michała Biernackiego — zastępcę, Tadeusza Barczewskiego, sekretarza oraz profesorów: Jana Łysakowskiego i Henryka Makowskiego.

Regulamin podsekcji przewiduje, jako cel główny: niesienie pomocy wykształconym muzykom zawodowym drogą udzielania pracy zarobkowej, po dokładnem zbadaniu stanu zamożności i opinii kandydata; jako cel dodatkowy: szerzenie kultury muzycznej pośród różnych warstw naszego społeczeństwa, ze szczególnem uwzględnieniem warstw najuboższych.

Podsekcja, w celu ujednostajnienia nauki śpiewu chórowego w szkołach ludowych i ochronach, otworzyła pod kierunkiem prof. J. Łysakowskiego kursy przygotowawcze dla nauczycielek i nauczycieli śpiewu chórowego i umieszcza



Feliks Konopasek.

słuchaczy, po złożeniu egzaminu, na posadach w szkołkach ochronach i schroniskach, wynagradzając pracę z własnych funduszy.

Oprócz nauki śpiewu chórowego, podsekcja urządza prawie w każdą niedzielę tak zwane zmierzchnice na przedmieściach i krańcach Warszawy, posiłkując się kadrami muzyków orkiestrowiczów i solistów, którzy korzystają z pomocy podsekcji. Niektóre z tych koncertów przyniosły nawet pewne dochody.



Tadeusz Barszczewski.

Praca w bibliotekach muzycznych, jako to: katalogowanie lub przepisywanie dzieł muzycznych, korekta i transpozycja również zatrudnia i daje byt kilkunastu ludziom, utrzymującym siebie i rodziny.

W zakres działalności podsekcji wchodzi jeszcze odczyty z dziedziny muzyki, wygłaszane przez petentów podsekcji; Ostatnim dziełem podsekcji jest Turniej Muzyczny który odbył się w Salach Redutowych w dniach od 22 Marca do 1 Kwietnia 1917 r. Komitet organizacyjny stanowili pp. T. Barszczewski (sekretarz),

S. Benzef, J. Biernacki, M. Biernacki, W. Grossman, J. Herman, C. Jellenta, F. Konopasek (zastępca przewodniczącego) E. Łempicka, K. Łempicki (skarbnik) J. Łopieński, J. Łysakowski, H. Makowski, A. Mann, K. Olchowicz, K. Paschalski, L. Płosajkiewicz, S. Przybora, (prezes Sekcji pomocy dla inteligencji), J. Rosenzweig, J. Wertheim (przewodniczący), i H. Życka.

Turniej obejmował następujące działy muzyczne: a) śpiew solowy b) zespoły śpiewacze solistów, c) chóry d) solistów instrumentalnych, z wyjątkiem fortepianu, oraz e) muzykę kameralną.

Lista uczestników Turnieju, pragnących walczyć o palmę pierwszeństwa, zawierała 65 nazwisk, licząc chóry i szkoły śpiewu, t. j. ciała zbiorowe, jako jednostki.

Na sędziów zaproszono profesorów: S. Barcewicz M. Biernackiego, Z. Birnbauma, F. Brzezińskiego W. Brzezińskiego, A. Comte-Wilgocką, Z. Drzewieckiego, J. Hermana, C. Jellentę, T. Joteykę, F. Kaszowską, H. Kawalskiego S. Kazurę, W. Keniga, F. Konopaska, J. Łysakowskiego, J. Mahr-

burgową, H. Makowskiego, L. Marczewskiego, J. Marso, P. Maszyńskiego, H. Melcera, M. Michałowicza, A. Michałowskiego, A. Ostrowskiego, K. Paschalskiego, I. Pileckiego, L. Płosajkiewicza, J. Rosencweiga, T. Rydera, P. Rytla, W. Rzepkę, F. Szopskiego, J. Szlezygierównę, L. Tisseranta, J. Wertheima.

W dniu 1 Kwietnia odbył się wielki koncert laureatów Turnieju, w którym udział wzięli: 1) chór dziecięcy schroniska im. Kościuszki pod dykcją p. Tadeusza Majznera (żeton złoty), 2) p. Edmund Wojakowski, flecista (żeton złoty), 3) p. Leo Brahms, tenor (żeton złoty), 4) p. Bronisław Mitman, skrzypek (żeton złoty), 5) p. Bernard Nudelman, wiolonczelista (żeton złoty), 6) p. Stefan Salamon, wiolonczelista (żeton złoty), 7) p. Aleksandra Welkówna, sopran (żeton srebrny), 8) Kwartet solowy „drużyny śpiewaczej“ pp. Stefan Kwiatkowski, Henryk Kaliński, Wiktor Cukier, i Antoni Grabiński (żetony srebrne), 9) p. Józef Birnbaum, tenor (żeton srebrny), 10) p. Marja Chabalewska, sopran (żeton brązowy) 11) p. Lilly Hakowska, skrzypaczka (żeton brązowy), 12) Chór męzki „Dzwon“ pod kierunkiem p. Piotra Tarnawy (żeton brązowy), 13) p. Karol Krauze, baryton, (odznaczenie).

Akompaniatorem turnieju był prof. Feliks Starczewski. Zainteresowanie, jakie wywołał Turniej w sferach muzycznych i muzykalnych Warszawy, zachęciło organizatorów do urządzania podobnych konkursów corocznie. Przyczyni się to niewątpliwie do rozwoju sztuki muzycznej w kraju oraz zachęci młodzież naszą do racjonalnych studjów muzycznych.

T. B.



Walerja Dobosz-Markowska.

Sylwetki.

Walerja Dobosz-Markowska.

Utalentowana artystka, obdarzona ślicznym głosem, pełna czarującej finezji — wystąpiła w Warszawie po raz pierwszy na scenie teatru letniego w Bagateli w roku 1915 i wkrótce stała się ulubienicą bywalców tego sezonowego teatryku,

Pozyskana następnie przez dyr. Śliwińskiego do teatru „Nowości“, a następnie przez p. Kęsła do „Nowoczesnego“ grała w całym szeregu operetek zdobywając sukces najzupełniejszy.

n.

Józef Redo.

Pierwszy amant teatru „Nowości“, przerzucił się na role charakterystyczne, które wykonywa z zasobem energii i talentem, wzbudzając ogólny poklask dla swych kreacji i zręcznego tańca.

Józef Sendeki.

Obdarzony dźwięcznym głosem tencrowym, znany ze szczerego komizmu i wesołości jaką wnosi na scenę teatru Nowości, gra przytem biegle na skrzypcach, co niewątpliwie przyczyniło się do powodzenia w „Orfeuszu w piekle“ Offenbacha w ujęciu roli tytułowej.

Walerja Gnatowska.

Tancerka teatrów warszawskich, posiada niezwykłą lekkość i temperament, oraz ujmujące warunki sceniczne i wdzięk wrodzony, którym zniewala i przykuwa oko widza.

Antonina Willówna.

Tancerka teatrów warszawskich, obdarzona pięknym sopranem koloraturowym, występowała niejednokrotnie na scenie teatru „Nowości“, w „Bagateli“ i Dolinie Szwajcarskiej, jako śpiewaczka, ciesząc się sympatją publiczności. Wspaniałe warunki i temperament przyczyniają się do powodzenia jej występów.



Józef Redo,



Józef Sendecki,



Walerja Gnatowska,



Antonina Willówna,

Wacław Borzysławski.

Znany z uprzejmości, wieloletni kasjer kasy zamawiań Teatrów miejskich. Na stanowisku swem zdobył sobie uznanie zwierzchności i szczerą sympatię wśród artystów oraz publiczności.



Wacław Borzysławski.

K T O T O ?

Stęka, sapie, jak maszyna,
Kolos baba — mówią o niej
Dwa ją znają pokolenia,
Bo ją szósty krzyżyk goni.
Grzmi z kawiarni do teatru,
A z teatru do kawiarni,
Spędza resztki swego życia
Tak, jak może już, najmarniej.

Choć jej nie chcą, wszędzie wtyka
Spasionego ogrom ciała,
Opowiada w prawo, w lewo
Jak to ona kiedyś grała!
Inne były wtedy czasy
Pełne chwały i bez troski
Lecz mimo to — mówią ludzie:
„Kudy jej tam do Manowskiej!”

* * *

Chodzą po Warszawie słuchy,
Że aktorzy lubią duchy.
Wszystkie wolne swe kwadranse
Poświęcają na seanse.
Zajmująca to rozrywka
Dużo śliny, kufel piwka
I emocje i skandale...
Nie masz tam ambicji wcale.
Roztrzęsają wojny dzieje...
Nawet guzik z nich się śmieje!..

M.



Adolf Starkman. Autor „Warszawy po wojnie”

Stan finansowy Teatrów Miejskich.

Dla pełności obrazu dodać należy, iż sprawa stosunku zarządu miasta stoł. Warszawy do Teatrów miejskich wskutek wzrastających systematycznie niedoborów stała się w początkach r. 1917 bardzo naprężoną. Zarząd miejski, który do teatrów dokładał krociowe sumy, starał się rozwiązać zadanie, jak wybrnąć z tego położenia, aby doprowadzić niedobór do minimum, względnie uniknąć go zupełnie.

Opłakany stan kasy miejskiej doprowadził jak wiemy, do postanowienia *zamknięcia* Opery. W chwili *zamknięcia* druku niniejszego wydawnictwa usiłowano w różnoraki sposób znaleźć drogę wyjścia taką, aby utrzymać operę i cały konglomerat Teatrów Miejskich oraz nie obarczać kasy miejskiej.



Maciej Kriwoszejew.

Bardzo ciekawy projekt w tej mierze złożył zarządowi miasta p. Maciej Kriwoszejew. Gdy teatry przynosiły ostatnio znaczne niedobory, sięgające pół miliona rubli w stosunku rocznym, p. Kriwoszejew w obszernym memorjale udowadnia, iż teatry nie powinny przynosić strat, przeciwnie zaś mogą przynosić przy prawidłowej ich organizacji i racjonalnej gospodarce około 100,000 rb. czystego zysku rocznie.

P. Maciej Kriwoszejew, dobrze zna teatry warszawskie, był bowiem przez długi czas dyrektorem finansowo-handlowym teatrów rządowych. O r. 1905 był członkiem specjalnej

komisji teatralnej przy generał-gubernatorstwie warszawskiem wraz z L. bar. Kronenbergiem i Z. hr. Rzyszczewskim. W roku 1907 był delegowany do Petersburga, w charakterze członka specjalnej komisji teatralnej międzywydziałowej, powołanej do życia w Petersburgu przez ministerjum spraw wewnętrznych, mającej za zadanie usunięcie b. teatrów rządowych z pod zarządu skarbowego. Wówczas p. Kriwoszejew wypowiedział w komisji zdanie, iż należy umiastowić teatry w Warszawie, co powinno nastąpić jednocześnie z wprowadzeniem samorządu miejskiego w Królestwie Polskiem. W roku 1908 na mocy umowy rejentalnej objął kierownictwo finansowo-handlowe b. teatrów rządowych w charakterze nie urzędnika, lecz jako kontrahent na warunkach tantjemowych, czyli z udziałem w czystych zyskach z eksploatacji teatrów. Gospodarka p. Kriwoszejewa pchnęła finanse teatrów na nowe tory: w pierwszym półroczu r. 1908 czysty zysk wynosił rb. 17,000 następne lata operacyjne (od r. 1908—1913) przynosiły czystego zysku przeciętnie 98,159 rb. rocznie.

P. Kriwoszejew przełożył na język rosyjski dzieła Henryka Sienkiewicza, jak „Rodzina Połanieckich“, „Quo Vadis“ oraz niektóre dzieła Prusa. Utwory te pomieszczał w miesięczniku „Siewiern. Wiestnik“. Był również korespondentem gazety „Nowosti“ (od r. 1894—1898).

Memorjał p. Kriwoszejewa jest zbyt obszerny, abyśmy go bodaj w streszczeniu podać mogli na łamach niniejszego wydawnictwa. Natomiast z poniższego listu, dołączonego do memorjału, poznać można ogólne wytyczne, któremi się autor w pracy swej kierował.

List ten brzmi jak następuje:

Kopja listu załączonego do „Memorjału
w sprawie Teatrów Warszawskich“, złożonego
Zarządowi stoł. m. Warszawy 19 Marca 1916 r.

Maciej Kriwoszejew.

Do Zarządu Stołecznego Miasta Warszawy.

Stosownie do życzenia, wyrażonego mi w grudniu roku zeszłego, przez Jaśnie Oświeconego Księcia Prezydenta, p. Wice-Prezydenta oraz członka Zarządu, będącego zarazem Przewodniczącym w Sekcji Teatralnej — opracowałem „Memorjał w sprawie teatrów warszawskich“, który przy niniejszem mam zaszczyt załączyć.

Memorjał ten, zawierający sto kilkadziesiąt stronic, opracowany jest na podstawie dokumentów teatralnych oraz materjału cyfrowego, zebranego od roku 1893 (z górą za lat dwadzieścia) i sprawozdań teatrów warszawskich za ostatnie sześć i pół lat, sporządzonych przez Związek buchalterów w Warszawie i przez członków tegoż Związku podpisanych (Memorjał, stron. 11—13).

Z treści ogólnej memoriału wynika, co następuje:

1) Poczynając od roku 1908, w przeciągu ostatnich pięciu i pół lat, była dyrekcja rządowa osiągnęła **zyski z teatrów warszawskich przeciętnie, w sumie 98,159 rb. 34 kop. rocznie.** (Memorjał, stron. 62).

2. Sekcja zaś teatralna, kierująca od sierpnia zeszłego roku, nawą teatralną, doprowadziła **straty** tych teatrów do **143,000 rb.** w stosunku rocznym, a przy subwencji dla personelu operowego podczas letnich miesięcy i wykonaniu niezbędnego remontu **straty te osiągną 200,000 rb. rocznie.** (Memorjał, stron. 101 — 102).

3. Straty powyższe pokrywa obecnie Zarząd Miejski z **funduszków miejskich**, stosownie do „Preliminarzy budżetu teatrów na rok 1916 („operowego“ i „ogólnego“), opracowanych przez Sekcję Teatralną a przez Komisję budżetową przy Zarządzie Miejskim zatwierdzonych (Memorjał, stron. 102—105.

4. Powierzenie kierownictwa teatrami warszawskimi Sekcji Teatralnej **spowodowało uszczerbek Kasie miejskiej w sumie od 241,000 do 300,000 rubli** w stosunku rocznym w porównaniu z wynikami, osiągniętymi w przeciągu ostatnich pięciu i pół lat, przy prowadzeniu teatrów przez b. dyrekcję rządową, gospodarce której, z powodów zupełnie zrozumiałych, trudno wszakże zaliczać do wzorowych.

5. Dodać przytem należy, iż Sekcja Teatralna wyznaczyła w roku bieżącym dla **Dramatu polskiego subwencję w sumie tylko do 40,000 rb., znacznie mniej niż Trupa dramatyczna** otrzymała przy b. dyrekcji rządowej (Memorjał, stron. 90—93); dla **Trupy zaś rozrywkowej, mianowicie dla operety, mieszczącej się w wynajętym gmachu teatru „Nowości“, Zarząd Miejski zatwierdził subwencję z funduszków miejskich w sumie z górą stu tysięcy (100,000) rb. w stosunku rocznym** (Memorjał, stron.: 94—97, 100, 102).

6. Upadek teatrów pod względem artystycznym, rozłam w poszczególnych trupach oraz spowodowanie strat w teatrach, gdy **ogólna frekwencja teatralna w Warszawie w roku bieżącym jest prawie normalna** (Memorjał, stron. 105), jak również wydatkowanie na rachunek tych teatrów tak poważnych sum z funduszków miejskich, ze szkodą dla prawdziwej sztuki scenicznej, — wysuwają sprawę teatralną na plan pierwszy.

Zważywszy niezwykle doniosłość wyłuszczonego faktów, mam zaszczyt uprzejmie prosić o wprowadzenie załączonego przy niniejszem „Memorjału w sprawie teatrów warszawskich“ na obrady **Komitetu Obywatelskiego stoł. m. Warszawy.**

Z wysokiem poważaniem (podpisał Maciej Kriwoszejew).*)

*) P. Czesław Jankowski poświęcił Memoriałowi p. Macieja Kriwoszejewa dużo miejsca w prasie warszawskiej jak w „Przeglądzie Porannym“ (w roku 1916); w „Kurjerze Warszawskim“ (w r. 1917).

Afiszte Teatralne.



Feliks Syrewicz
właściciel drukarni Teatralnej.

Afiszte teatralne — ten bardzo ważny organ informacyjny publiczności, bywającej w teatrach, stanowi tak nieodłączną część całości sztuki scenicznej, iż należy im poświęcić nieco uwagi.

Dobry afisz — to duża pomoc dla publiczności, która z niego nabiera często zachęty do pójścia na daną sztukę, orjentując się łatwiej w stosunku wzajemnym postaci scenicznych i wie z góry, czy ujrzy w teatrze dobrą obsadę. Bo jak to wiemy — są artyści dużej miary, których nazwisko starczy za najlepszą siłę przyciągającą. Tacy byli: Żółkowski czy Królikowski, Wisnowska czy Czakówna, takimi są dziś: Rapacki, Frenkiel, Lüdowa, Marcello-Palińska, Lubicz-Sarnowska, Szylinzanka, Kamiński, Adwentowicz, Węgrzyn, Junosza-Stępowski — trudno zresztą wymieniać wszystkich.

W Warszawie zwraca się coraz częściej uwagę na artystyczną stronę programów. W ostatnich latach pożądaną nowość stanowi ilustrowanie programów podobiznami personelu — jest to pomysł sympatyczny i miły. Ładniejsze programy publiczność często zabiera na pamiątkę i kolekcjonuje. W teatrach miejskich ilustrowanie afiszów wprowadził p. Feliks Syrewicz.

Afiszte, w okresie, który obejmuje nasz rocznik, mają swoją ciekawą historję. Do ostatniego dnia pobytu rosjan — afiszte drukowane były w 2 językach — polskim i rosyjskim. Po okupacji Warszawy przez kilka dni afiszte były wyłącznie w języku polskim, następnie drukowano je po polsku i równoległe po niemiecku. Po akcie z dnia 5 listopada — władze zezwoliły na druk afiszów wyłącznie w języku polskim. Te metamorfozy afisza podaje nasza ilustracja na odwrotnej stronie.

W chwili ostatniej ewakuacji rosjan z Warszawy, demontowano również maszyny drukarskie będące w posiadaniu

ządowem. Zdemontowano więc i drukarnię policyjną, w której na mocy specjalnych przywilejów drukowane były afisze i programy dla teatrów warszawskich.

Do Zarządu Teatrów zgłosił się wtedy p. Feliks Syrewicz i zaproponował na wyjątkowo dogodnych warunkach przynoszących teatrom kilka tysięcy rubli rocznie oszczędności druk afiszów i programów i na mocy umowy rozpoczął drukowanie z dniem 23 lipca 1915 r.

Rzecz naturalna, że utrzymanie tych robót w czasie przełomu dla przedsiębiorcy przedstawiało się niezbyt zachęcająco, afisze i programy wtedy obowiązkowo drukowane musiały być w 2-ch językach: rosyjskim i polskim, a kiedy cenzura wywakuowała się już na Pragę, szykując się do odjazdu, chciano z tego skorzystać i cenzorowi ówczesnemu przedstawiono do ocenzurowania afisz polski; gdy cenzor, p. Grasman to zoczył (a miał w kieszeni już bilet kolejowy na dalszą podróż) rzekł: „No, no jeszcze z Rosją nie jest tak źle, żeby afisze były tylko po polsku“.

Dnia 5 sierpnia wojska niemieckie zajęły Warszawę; wykonywanie drukarskich robót teatralnych i utrzymanie ich stawało się jeszcze trudniejszym: w teatrach pustki, rozlepanie afiszów na mieście wielce utrudnione, a setka za setką wędrowały z kieszeni przedsiębiorcy na opłatę pracowników, podniesionego w cenie papieru i inne wydatki.

Nie opuszczając ramion czekał p. F. Syrewicz, aż powoli życie wracać zaczęło do normalnego staru, a w związku z tem mógł już myśleć o coraz to większych udoskonaleniach robót dla teatrów, wynikiem czego było założenie własnej drukarni, gdzie począwszy od 24 lipca 1916 r. wychodzą wszelkie roboty dla teatrów m. st. Warszawy, posiadające estetyczny wygląd i ze względu na gustowny dobór materiału technicznego, jak również staranne wykonanie, cieszące się ogólnem uznaniem. Jak nas informuje p. F. Syrewicz dążeniem jego jest doprowadzić wygląd afiszów i programów do wzorów pierwszorzędných teatrów w Europie.

W. M.

Uzupełnienie.

W toku pracy nad wykończeniem niniejszego wydawnictwa zaszły w teatrach pewne zmiany, które dla pełności obrazu musimy zaznaczyć.

Przedewszystkiem rozwiązano pomyślnie sprawę opery w znaczeniu zapewnienia jej bytu na rok 1917—18.

Wobec uchwały o zamknięciu opery z d. 1 czerwca, Magistrat otrzymał kilka ofert z propozycją oddania opery w ręce przedsiębiorstwa na sezon następny. Jedną z tych ofert złożyła grupa wybitniejszych solistów opery, drugą reżyser opery p. H. Kawalski, trzecią wreszcie — znakomita śpiewaczka p. Janina Korolewicz-Waydowa. Przyjęto tę ostatnią ofertę na warunkach następujących: p. Waydowa otrzyma od miasta subwencję w wysokości 130,000 rb.; za pracę p. Korolewicz-Waydowa pobierać będzie 3 procent od wpływów brutto i nadto od zaoszczędzonej sumy 25 procent tantjemy.

Umowa z p. Korolewicz Waydową, mająca charakter administracji poręczającej, obowiązuje na jeden sezon 1917—8. Na przeciąg miesięcy letnich artyści opery przyjęli prowadzenie opery na rachunek własny, otrzymując od miasta orkiestrę oraz oświetlenie.

* * *

Istniały również różne projekty co do reorganizacji w prowadzeniu wszystkich teatrów miejskich. Najpoważniejsze widoki urzeczywistnienia posiada projekt oddania wszystkich teatrów miejskich administracji poręczającej pod kierunkiem grupy osób, należących do arystokracji rodowej i finansjery. Grono to jednak do chwili ukończenia druku nie zdołało się utworzyć ostatecznie. Prawdopodobnie dalsze układy będą się odbywały na jesieni r. 1917.

* * *

Komisja reorganizacyjna, utworzona w maju r. 1916 w osobach pp. Jana Lorentowicza, Stefana Krzywoszewskiego i Antoniego Gintowta, o której wyżej pisaliśmy, złożyła zarządowi miasta swój memoriał w maju 1917 r. Memoriał powyższy przewiduje ze strony miasta tak znaczną subwencję na prowadzenie teatrów, iż w obecnych warunkach przy coraz pogarszającym się stanie finansowym kasy miejskiej o wyasygnowaniu tak poważnej sumy mowy być nie może. Memoriał stanowi cenny dokument, dotyczący położenia teatrów i w przyszłości niewątpliwie stanowić będzie przy decydowaniu sprawy teatrów materiał źródłowy dużej wagi.

* * *

* <http://rcin.org.pl> *

Zamówienia na prowincję wysyłają się nabywcami. Na składzie posiadamy, wszelkie przyrządy fizyczne. Obrazy do anatomji, zoo ogji, botaniki, paleontologii. Many historyczne i geograficzne. Mikroskopy, lupy, szkła laboratoryjne, przyrządy spirytusowe. Modele szkolne, Tablice, kajety. Najnowsze wydawnictwa; Tablica do poglądowej nauki geografji. Portret Tadeusza Kościuszki i wizerunek Matki Boskiej. Dla Nauczycielstwa polskiego i Polsk. Mac. Szkoln. przy zakupie własnych wyrobów rabat 50, przy in. 10 pr.

Warszawa,
„URANIA”
pocztowy
Adres

Tow. Urzędzeń Szkolnych i Laboratoryjnych
„URANIA”
Składnica pomocy naukowych: Ś-to Krzyska 18.
Stała wystawa pomocy naukowych: Bracka 18.
Wydawnia „Urania”-urządzeń szkolnych-Sienna 51.



Janina Korolewicz-Waydowa.

Janina Korolewicz-Waydowa.

Znakomita śpiewaczka objęła prowadzenie opery polskiej w Warszawie na sezon 1917—1918.

* * *

W Teatrze Polskim doszło do poważnych nieporozumień na tle finansowem między akcjonariuszami, właścicielami gmachu z p. Maurycym Spokornym na czele, a zarządem zrzeszenia. Mając zadawnione pretensje, akcjonariusze nie

wahali się poczynić kroków represyjnych, które niestety doprowadziły do zamknięcia teatru. Sprawa znalazła się na drodze sądowej. Ze strony akcjonariuszów wyrachowania kupieckie przeważały jedynie wskazaną w tym wypadku drogą układów obywatelskich, tem więcej wobec bardzo trudnego położenia finansowego teatru. Ostatecznie na mocy wyroku sądu z dnia 21 czerwca r. 1917 uchwalono wyrugowanie Zrzeszenia artystów Teatru Polskiego, którzy przez 3 lata wojny ponosili wszystkie ciężary utrzymania tej sceny... Termin wyrugowania nastąpił d. 1 lipca.

O ile wiemy, usunięcie obecnego zarządu zrzeszenia i uzyskana eksmisja, nie znaczy, że nastąpi zamknięcie tej sceny, lecz tylko przerwa w dawaniu przedstawień na 6 tygodni.

Czas ten postanowiono zużytkować na doprowadzenie do porządku inwentarza teatralnego, wytworzenie zespołu artystycznego, w którym przedewszystkiem znajdzie się miejsce dla artystek i artystów, tworzących dotychczasowe zrzeszenie, na pozyskanie młodych a wybitnych sił teatru Polskiego, które go opuściły.

Bądź co bądź stało się faktem, iż właściciele teatru z p. M. Spokornym na czele zniszczyli pracę Zrzeszenia artystów i mieli odwagę doprowadzić do zamknięcia Teatru Polskiego.

* * *

W Teatrach miejskich wprowadzono od d. 1 czerwca stanowisko intendenta teatrów. Na pierwszego intendenta mianowano p. Józefa Trojanowskiego.

* * *

Teatr Mały wydzierżawił na sezon letni 1917 teatr i ogród w Bagateli, gdzie w r. z. grywało towarzystwo pod kierunkiem pp. J. Pawskiego i Węgierekiewicza.

* * *

Żałobną kronikę musimy uzupełnić świeżemi stratami.

Zmarł w kwiecie wieku kierownik Teatru Małego, ś. p. Józef Świeściak. Padł ofiarą gruźlicy. Na kilka tygodni przed śmiercią — nie przeczuwając jeszcze swego zgonu — ś. p. J. Świeściak skreślił dla wydawnictwa naszego referat o Teatrze Małym.

Śmierć zabrała również wybitnego artystę weterana Teatru Rozmaitości ś. p. Władysława Szymanowskiego.

Zmarł kontroler Teatru Polskiego ś. p. Jan Daniecki. Cześć ich pamięci!

* * *

Prostujemy mylnie wydrukowane nazwisko w artykule „Prace nad przyszłością teatrów”. W komisji emerytalnej

poleca Szanownym Domom Polskim sprzedaż produkcji szwalni na miejsco. Mokokowska 15. KOSZULE i UBRAŃIA dla SKAUTÓW, bluzy i fartuchy dla stróżów, fartuchy dla służby domowej, fabryczne i gospodarsze wszelkie, bielizna męską, damską i dziecięcą, oraz Kram na Wielopolu 46. III. Kram na placu Trzech Krzyży 26. (p) 8-go Aleksandra. Sklep Stow. Sług Polskich. Kredytowa 14 (Erywańska) Jarmark Rozmaitościowy, 8-to Krzyżka, 4-ta Praga-Kamionek, Lubińska 3. Dla handlujących znaczny rabat. Dla młodzieży ustępstwa od cen hurt. Materiały dobre. Robota dokładna. Ceny przystępne.

Hurtownia „Dźwigni”

Mokokowska 15.

brał udział nie p. Henryk Barylski, lecz p. Henryk Drzewiecki, artysta opery.

* * *

Zamykając wydawnictwo, redakcja prosi uprzejmie o nadsyłanie uwag, które będą uwzględnione w wydaniu następnym. W temże wydaniu uwzględnione będą referaty i materiał ilustracyjny, których ze względów technicznych oraz bardzo znacznych kosztów wydawnictwa nie można było pomieścić w książce niniejszej.

* * *

Druk wydawnictwa niniejszego wykonały zakłady drukarskie W. Maślankiewicza (część 1-szą do str. 200 włącznie) oraz F. Syrewicza i S-ki (część 2-gą od str. 201).

Fotografii artystów dostarczyły zakłady: J. Malarski i K. Tavrell, oraz St. Brzozowski. Okładkę wykonał zakład fotograficzny Marjana Fuksa. Klisze dostarczyły zakłady fotochemigraficzne B. Wierzbicki i S-ka. Część klisz otrzymaliśmy dzięki uprzejmości p. St. Krzywoszewskiego, redaktora „Świata”. Ozdobne oprawy wykonała firma „J. F. Puget, L. Jerzyna i Sp.”.

Niema w Warszawie pisma illustrowanego, niema wydawnictwa artystycznego, w którychby nie brała udziału „Fotografia artystyczno-teatralna” p. f. „J. Malarski i W. Tavrell” (Nowy-Świat 57). Zakład ten prowadzony pod względem artystycznym na stopie pierwszorzędnej, w specjalności swej zdjęć teatralnych nie ma sobie równych, to też wszystkie teatry warszawskie, a w pierwszym rzędzie Teatr Polski stałyimi są jego odbiorcami, jeżeli chodzi o utrwalenie na kliszy świetności dekoracyjnej, zespołów i scen poszczególnych z arcydzieł sztuki dramatycznej, na scenach tych interpretowanych.

Nie przeszkadza to temu najpopularniejszemu dziś w Warszawie Zakładowi fotograficznemu dokonywać zdjęć, związanych silnie z życiem społecznym Syreniego grodu, owocem czego: piękne album straży obywatelskiej ofiarowany Księżciu Prezydentowi, album obchodu uroczystego z d. 3 Maja 1916 r. Grupa Członków Straży Obywatelskiej z pośród Warsz. Tow. Wioślarskiego, wykonana pomysłowo a ofiarowana temuż Towarzystwu, będąca dziś ozdobą jego sali klubowej i wiele innych zdjęć, produkowanych w pismach illustrowanych.

Spis rzeczy.

| | |
|--|-------|
| 1. Od Redakcji | 3 |
| 2. Przełomowe dni | 7 |
| 3. Teatry a Komitet Obywatelski | 10 |
| 4. Wydział do spraw kultury | 15 |
| 5. Kazimierz Zalewski przez J. Cz. | 16 |
| 6. Rok teatralny w teatrach miejskich przez K. Załewskiego | 18 |
| 7. Warszawska Szkoła Dramatyczna | 26 |
| 8. Znaczenie nowej szkoły dramatycznej, przez J. Kotarbińskiego | 35 |
| 9. Praca nad przyszłością teatrów miejskich | 39 |
| 10. Podatek od widowisk, przez J. Cz. | 45 |
| 11. Aforyzmy starego aktora, przez Mak. | 54 |
| 12. Gmachy teatralne w Warszawie, przez M. Rulikowskiego | 55 |
| 13. Bolesław Gorczyński, (sylwetka) | 61 |
| 14. Wojna a teatry, przez B. Gorczyńskiego | 66 |
| 15. Śmieć się pajacu! przez M. Makowiecką | 67 |
| 16. Teatr „Rozmaitości“ (wywiad z p. Wł. Palińskim) przez J. Czemi- pińskiego | 69 ✓ |
| 17. Nastroje, przez T. Jaroszyńskiego | 85 |
| 18. Ci, co odeszli... przez Juljana Dawisona | 91 ✓ |
| 19. W cukierni teatralnej, przez M. Makowiecką | 96 |
| 20. Nasze teatry podczas wojny, przez A. Zelwerowicza | 97 |
| 21. „Migawki“ (krytycy warszawscy), przez A. Dobrowolskiego | 104 |
| 22. Opera, przez C. | 109 |
| 23. Wyniki artystyczne, przez J. Boczkowskiego | 128 |
| 24. Filharmonja Warszawska, przez jl. | 134 |
| 25. Przed premierą, przez M. Makowiecką | 136 |
| 26. Teatr Polski | 138 |
| A. Zelwerowicz (sylwetka), przez J. W. | 141 |
| J. Sosnowski (sylwetka) przez J. W. | 142 |
| S. Jarniński (sylwetka), przez J. D-na | 143 |
| Personel Teatru Polskiego | 147 ✓ |
| 27. Sylwetki (wierszyk) przez Maka. | 147 |
| 28. Teatr a życie przez Gustawa Beylina | 149 |
| 29. Teatry „Nowości“ i „Letni“ — Red. | 151 ✓ |
| 30. Teatr „Nowości“, przez L. Śliwińskiego | 151 |

| | | | | | | | | | | |
|-----|---------------------------|--------------|---------------|---------------|-------|---|---|---|---|-----|
| 31. | Teatr „Letni“, | „ | „ | „ | . | . | . | . | . | 159 |
| | M. Trapszo (sylwetka), | przez | Jana | Wroczyńskiego | . | . | . | . | . | 162 |
| | M. Mrozińska (sylwetka) | . | . | . | . | . | . | . | . | 165 |
| | M. Zarębianka | „ | . | . | . | . | . | . | . | 165 |
| | W. Mielńska | „ | . | . | . | . | . | . | . | 166 |
| | W. Grabowski | „ | . | . | . | . | . | . | . | 166 |
| | K. Adwentowicz | „ | . | . | . | . | . | . | . | 166 |
| 32. | Teatr „Mały“, | przez | J. Świeściaka | . | . | . | . | . | . | 167 |
| | M. Krystyńska (sylwetka), | przez | j. d. | . | . | . | . | . | . | 168 |
| | W. Kindler | „ | „ | „ | . | . | . | . | . | 169 |
| | S. Ratowski | „ | „ | w. | . | . | . | . | . | 169 |
| | J. Świeściak | „ | „ | w. w. | . | . | . | . | . | 170 |
| 33. | Teatr w Dolinie | . | . | . | . | . | . | . | . | 173 |
| 34. | Teatr Nowoczesny | . | . | . | . | . | . | . | . | 174 |
| 35. | Balet warszawski, | przez | A. Starkmana | . | . | . | . | . | . | 177 |
| 36. | Koło dramatyczne T-wa | Pracowników | Handlowych | . | . | . | . | . | . | 180 |
| 37. | Sala Kameralna | Hermana | I Grossmana | . | . | . | . | . | . | 183 |
| 38. | Teatr na Pradze, | przez | K-c. | . | . | . | . | . | . | 185 |
| 39. | Polskie Towarzystwo | dramatyczne, | przez | S. | . | . | . | . | . | 191 |
| 40. | Teatr Artystyczny, | przez | J. Dawisona | . | . | . | . | . | . | 192 |
| 41. | Małe teatry | . | . | . | . | . | . | . | . | 194 |
| 42. | Kabarety, | przez | M. B. | . | . | . | . | . | . | 195 |
| 43. | Polski klub artystyczny | . | . | . | . | . | . | . | . | 197 |
| 44. | Teatr Popularny, | przez | K-c. | . | . | . | . | . | . | 198 |
| 45. | Teatr Powszechny, | przez | K-c. | . | . | . | . | . | . | 199 |
| 46. | Obrona własności | literackiej | . | . | . | . | . | . | . | 200 |
| 47. | Świat teatralny | . | . | . | . | . | . | . | . | 201 |
| 48. | Podsekcja pomocy dla | muzyków | zawodowych | przez | T. B. | . | . | . | . | 263 |
| 49. | Sylwetki | . | . | . | . | . | . | . | . | 266 |
| 50. | Kto to? przez | M. | . | . | . | . | . | . | . | 268 |
| 51. | Stan finansowy teatrów | Miejskich | . | . | . | . | . | . | . | 269 |
| 52. | Afisz teatralne | przez | W. M. | . | . | . | . | . | . | 272 |
| 53. | Uzupełnienie | . | . | . | . | . | . | . | . | 275 |
| | Ogłoszenia | . | . | . | . | . | . | . | . | |



INSTYTUT
 BADAŃ LITERACKICH PAN
 BIBLIOTEKA
 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 77
 Tel. 26-68-63

Bar Wiedeński

TRĘBACKA 11.

ZNANA KUCHNIA. BUFET ZAOPATRZONY W WĘ.
DLINY WŁASNEGO WYROBU. TRUNKI PIERWSZYCH

FIRM. KONCERT.



Fabryka Garbarska

BRACIA

Pfeiffer i Temler

WARSZAWA,

ul. Smocza № 43 (Okopowa 60).

WYRABIA:

Skóry podeszwiane wszystkich gatunków. Skóry pasowe i krupony na pasy.



ZDROWO!
TANIO!
SMACZNIE!
WOJNA BARU
i BRAK PRODUKTÓW SPOŻYWCZYCH nie zmusiły
AMERYKAŃSKIEGO, Senatorska 27
DO POBIERANIA CEN NADMIERNYCH!

L. WRÓBEL

Krak. Przedm. 25.

Skład Win

I TOWARÓW
KOLONJALNYCH.

Poleca

OWOCE, WINA, KAWĘ

codziennie świeżo paloną,

Herbatę własnego opako-
wania, migdały, wanilję,
cacao, delikatesy, masło
śmietankowe i t. p.

Właściciel P. FLORCZYK.

Towarzystwo Akcyjne
Handlowo-Przemysłowe „**Ł. J. Borkowski**”

WARSZAWA, Zarząd: MAZOWIECKA 11.

Skład № 1: Twarda 69. Telefon № 21, 71-92 i 204-12. Skład № 2:
Kolejowa № 1. Telefon № 35, 67-34. Skład № 3: Wołowa 50
(Praga). Telefon № 93-40.

Dąbrowa Górnicza, pow. Będziński, gub, Piętkowska.
Łódź, Widzewska 60. Telefon № 1-19

Oddziały w miastach: Częstochowie, Lublinie, Radomiu, Mosk-
wie, Piotrkowie, Kielcach, Piotrogradzie i Charkowie.
Żelazo, Węgiel, Cement, Artykuły techniczne.

L. Lipiński

MAGAZYN I FABRYKA
WYROBÓW JUBILERSKICH

Pl. Teatralny Nr. 7.

Trawiarnia przy magazynie.

Firma egzystuje od 1875 r.

SKŁAD NASION
i ZAKŁAD OGRODNICZY

BRACI HOSER

Jerozolimska 59.

poleca

nasiona, drzewka, rośliny, cebulki.
Cenniki na żądanie bezpłatnie.

KONCESJONOWANA
SZKOŁA ŚPIEWU

Zofii d'Olm - Paprockiej

kierunek pierwszorzędnych szkół zagranicznych. Warunki bardzo przystępne.
Adres: WARSZAWA, ul. WILCZA 8 m. 16, front (winda).

Czekoladki deserowe

Fuchs

DETAL

CZYSTA 2.

CUKIERNIA

L. LOURSE et C-o

EGZYSTUJE OD R. 1821.

HOTEL EUROPEJSKI—WARSZAWA.

TELEFON 90.

CUKIERNIA

B. SEMADENI

EGZYSTUJE OD R. 1827.

TEATR WIELKI — WARSZAWA.

TELEFON 182.

ANNA THONNES

Warszawa, ul. Czysta 2. Tel. 31-03.

SUKNIE, KOSTIUMY, OKRYCIA, BLUZKI
i HALKI.

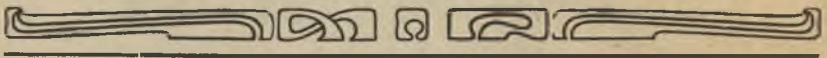
BIURO i SKŁADY

Elektrotechniczne E. KÜHN i S-ka

MARSZAŁKOWSKA Nr. 71.



polecają materiały instalacyjne, żarówki, lampy, żyrandole do oświetlenia elektrycznego, maszyny, wentylatory, aparaty, przyrządy elektryczne do gotowania, ogrzewania i prasowania, telefony, dzwonki, elementy i t. p., oraz przyjmują roboty instalacyjne. Kosztorysy bezpłatnie.



MLEKO

w butelkach dla dzieci } pełne
na miarę i chorych } 3% tłuszczu
sterylizowane

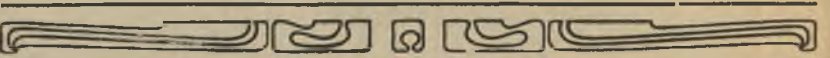
Śmietanka sterylizowana

gwarantowanej dobroci

Drugie Warsz. Ziem. Tow. MLECZARSKIE

Czerniakowska 104.

DOSTAWA DO DOMÓW.



Ch. Szyller-Szkolnik jest najpopularniejszym uczonym psychografologiem naszych czasów. Ch. Szyller-Szkolnik naukowo określa **ważniejsze zdarzenia życia**, charakter, zalety, wady, **odpowiada na zamyslane pytania**. Ch. Szyller-Szkolnik jest autor uznanych krytyk i czytelnik, utworów naukow. Ch. Szyller-Szkolnik jest wybitn. współpracow. tygodnika „S w i t”, umieszcza- jącego serje jego naukow artykułów. Ch. Szyller-Szkolnik posiada mnóstwo rzeczywiśt. odczw i podziękow, osób zajmujących wybitne stanowiska społecz- ne. Ch. Szyller-Szkolnik przyjmuje od rana do wieczora. Honorarium 60 k. Klienci otrzymują ceną książkę autora **darmo**. Piękna 25 - 12, róg Marszałk.



**Czy znacie
tego pana?**

BAR ARTYSTYCZNY

POD „WIECHĄ”

NOWOSIENNA № 2^A.

POLECA: ZNANY Z SWEJ DOBROCI I ZDROWOTNEJ KUCHNI. :: BUFET ZAOPATRZONY W DOBOROWE PRZEKĄSKI.

CODZIENNIE WIECZÓR KONCERT.
GABINETY STYLOWE Z OSOBNEM WEJŚCIEM
OD ULICY MONIUSZKI 9.

Wieczarnia Centralna, Wierzbowa 11.

W Warszawie krąży wieść tryumfalna
Ze dobrą kawę daje Centralna
Aby w zotadkach wypełnić braki
Są tam w Niedziele i Czwartki fiaki

Dobre produkty i ciastka świeże
Daje i w zamian minimum bierze
Zieść chcecie dobrze cni Warszawianie?
Idźcie w „CENTRALNEJ” spożyć śniadanie.

Biuro Techniczno-Budowlane

Bracia Horn i Rupiewicz

Warszawa, Mazowiecka № 7:

WYKONYWA:

Całkowite Budowy w najobszerniejszym tego słowa znaczeniu.

Oddzielne roboty murarskie, ciesielskie, stolarskie i sztukatorskie.

ROBOTY ŻELAZO-BETONOWE.

Własna Fabryka Parowa Stolarsko-Ciesielska, Ludna 6, tel. 9-31.

Własna Pracownia Rzeźbiarsko-Sztukatorska, Ludna 6, tel. 90-51.

Projekty Architektoniczne i Eudowlano - Konstrukcyjne.

Leopold Lauer

FRYZJER I PERUKARZ
Teatrów Miejskich Warsz.

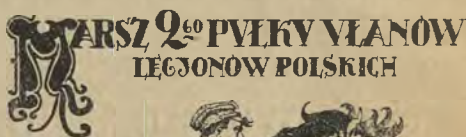
Trepacka 10.
(dom dochodowy). TELEF. 39-50.

Wielki skład perfum i kosmetyków krajowych i zagranicznych. Przybory toaletowe. Wysia zdolnych charakterystatorów do teatrów amatorskich, tak w miejscu jak i na prowincyje. Ceny umiarkowane

TOWARZYSTWO WARSZAWSKIE
OCZYSZCZANIA I SPRZEDAŻY SPIRYTUSU
„**Rektyfikacja Warszawska**“

DOBRA 18.

Wódki własnego wyrobu, koniaki rosyjskie i zagraniczne
oraz wina pierwszorzędných firm:
francuskie, węgierskie, reńskie, włoskie i hiszpańskie.



DRUGIMY
PŁYTKOWI WIANÓW
POŚWIĘCAM.



MUZYKA I SŁOWA

MICHAŁINY MAKOWIECKIEJ

WYDZIAŁ POMOCY DLA LUDNOŚCI

Oddział Praski — Sekcja Żywnościowa

zawiadamia, iż sprzedaż wszelkich artykułów za kartkami odbywa się
na Pradze w następujących sklepach:

- № 1. Targowa 37.
„ 2. Moskiewska 36
„ 3. Stalowa 11
„ 4. Żąbkowska 11
„ 5. Radzyńska 35
„ 6. Brzeska 15/17
„ 7. Grochowska 9

- № 8. Radzyńska 63
„ 9. Wileńska 35
„ 10. Stalowa 45
„ 11. Brzeska 4
„ 12. Wileńska 7
„ 13. Radzyńska 9
„ 14. Wołowa 28

- № 15. Szeroka 36
„ 16. Śródkowa 23
„ 17. Kawczyńska 4
„ 18. Grochowska 22
„ 19. Targowa 3
„ 20. Czyńska 3



KURJER ŚWIĄTECZNY



54-TY ROK
WYDAWNICTWA

NAJSTARSZE PISMO SATYRYCZNE POLSKIE,
ILUSTROWANE.

WYCHODZI CO TYDZIEŃ W WARSZAWIE.

PRENUMERATA: W WARSZAWIE MR. 16 ROCZNIE Z ODNOSZENIEM
NA PROWINCJI MR. 20 ROCZNIE Z PRZESYŁKĄ

REDAKCJA
i ADMINISTRACJA:

WARSZAWA,
NOWY-SWIAT 27.

OBRAZY • SZTYCHY • BRONZY

J. ROSTKOWSKI

WARSZAWA, NOWY ŚWIAT № 5.

RAMY • MEBLE • ANTYKI.

SYLWETKI.

Przebacz czcigodny i wielki artysto,
 Że Ciebie w takim towarzystwie mieszczę,
 Lecz na śmietniku też, jak łąza, przeczystą
 Odnajdziesz perłę i talenty wieszczę.
 Mistrzem Cię zowią i kapłanem Sztuki,
 Krzewisz kult pięknej, czystej polskiej mowy
 Czcisz Cię i wielbić będą nasze wnuki
 I przed imieniem Twojem chylić głowy.

**Syndykat Rolniczy Warszawski**

KOPERNIKA 30.

RYBY ŻYWE

HURT: RYBAKI 26.

PÓŁHURT i DETAL: II-ga HALA MIROWSKA.

DETAL: BAZAR Ś-to JERSKA 6.

WARSZAWA, CHEŁDNA Nr. 45.
 Ciechanów, gub. Płocka.
 ROK ZAŁOŻENIA 1869.

Karol Machlejd
 BROWARY PAROWE, SŁODOWNIE I FA-
 BRYKA WÓD GAZOWYCH.



Browar Parowy
 FABRYKA
 WÓD GAZOWYCH
E. REYCH
 Synowie
 WARSZAWA,
 GRZYBOWSKA № 33.

Tow. Akc.
Mirkowskiej
Fabryki
Papieru
 Fabryka w Jeziornie
 (St. Kolejki Wilanowskiej).
 ZARZĄD W WARSZAWIE
 ul. Trauguta (Berga) № 5.

Elektr. Fabryka

Sutkowski

Warszawa,



Palenia Kawy

Raszeński

Marszałkowska 149.

Teatr artystyczno-literacki
„MIRAZ”
 Nowy - Świat 63.

Program **aktualny, wokalnie - humorystyczny** w wykonaniu pierwszorzędnych sił artystycznych, oraz **produkcje choreograficzne** solistów baletu opery warszawskiej.

POLECA HURTOWO:

Kawę AMERYKANSKĄ (wyb. mieszanka na białą), kawę SŁODOWĄ, FIGOWĄ, ZYTNIĄ i ZBOZOWĄ w ¼, ½ i funt opakowaniu. Sprzedaż DETALICZNA we wszystkich poważniejszych sklepach.
 Przy kupnie prosimy zwracać uwagę na nazwę FIRMĘ i ZNAK FABRYCZNY.

**Warszawskie
Ziemiańskie T-wo Mleczarskie**

Kooperatywa wytwórcza. Obrót 1913 roku 1.800.000 rubli.
Dostawa wszelkich maszyn i urządzeń mleczarskich.
Sprzedaż komisowa masła stowaryszeń mleczarskich.
Zarząd w Warszawie, ul. Leszczyńska Nr. 6. Oddziały:
w Łodzi, Lublinie i Sosnowcu.

S. HISZPAŃSKI

SZEWC
MĘSKI i DAMSKI

Warszawa, Krakowskie - Przedmieście 7. Tel. 43-02.

ISTNIEJE OD 1838 ROKU.

OBUWIE WYKWINTNE I TRWAŁE.

**Warszawskie Towarzystwo
Wzajemnego Kredytu**

ISTNIEJĄCE OD ROKU 1872.

..... **7 Plac Warecki 7.**

Największy Magazyn Ubiorów Męskich

Stanisława Czapińskiego

w WARSZAWIE,

ul. Miodowa № 2, Telefon 35-54.

**BANK KUPIECKI
ŁÓDZKI**

FILJA W WARSZAWIE

UL. WIERZBOWA 9.

BIURO BANKOWE

Gazety Losowań w Warszawie

Krakowskie-Przedmieście 47/49

(dom własny).

Załatwia wszelkie transakcje bankowe i towarowe. Wynajem kasełek w opancerzonym skarbcu stalowym od rubla. Wszelkich informacji biuro udziela bezpłatnie.

BANK

Dyskontowy Warszawski

ZAŁOŻONY W ROKU 1871.

Kapitał zakładowy 10.000.000 rb.

Kapitały rezerwowe 5.670.000 rb.

FREDRY 8 (KOTZEBUE 8).

Złatwia wszelkie czynności bankowe.

WYKONYWA CAŁKOWITE I POSZCZEGÓLNE
ROBOTY W ZAKRES BUDOWNICTWA
WCHODZĄCE.

PLANY KOSZTORYSY I OCENA DOMÓW.

Biuro Budowlane

T. CZOSNOWSKI i S-ka

Warszawa,

Aleje Jerozolimskie 27.

przeciw silnym bólowi żołądka i kiszek. Zalecany przez lekarzy, dozwolony przez Urząd Zdrowia m. Warszawy.

Ządać we wszystkich aptekach.

SKŁAD GŁÓWNY U SPIESSA — WARSZAWA.

Warszawskie Towarzystwo Wzajemnych Ubezpieczeń
OD NIESZCZĘŚLIWYCH WYPADKÓW.

Zarząd: Warszawa, Kopernika 10.
Najtańsze ubezpieczenie od wypadków.

Bracia Hempel

Wyroby Srebrne

GMACH TEATRÓW.

Materiały
Piśmienne i Rysunkowe

S. Meyerowa

Warszawa, Senatorska 6.

S. PRZEŹDZIECKI

Ubrania dla uczącej się i dorastającej młodzieży żeńskiej i męskiej.
BRACKA 22, drugie piętro.

„Czarny Kot”

KABARET LITERACKI.

Marszałkowska 125.

Dyrekcja: J. St. Mar.

SKŁAD PAPIERU

Materiałów Piśmiennych

oraz

DRUKARNIA i LITOGRAFJA

MARY MILL

Warszawa, Marszałkowska № 104
wprost dworca Wiedeńskiego.



Wróżenie z ręki

Chiromanta-Psycholog

prof. **Wacław Pyffel'lo**

przyjmuje codziennie
od 11 do 8 wiecz.

Świętokrzyska 35—25.

Wyroby Platerowane Tow. Akcyjnego
NORBLIN, Br. BUCH i T. WERNER

w WARSZAWIE,

Magazyny: Krakowskie-Przedmieście 67 i Marszałkowska 127,
 w Łodzi, Piotrkowska II, dom W-go Scheiblera.

Obecna wojna światowa
 wykazała całą doniosłość
 ubezpieczenia na życie,

Polskie Towarzystwo
 Ubezpieczeń

„Przezorność“

Przyjmuje na dogodnych wa-
 runkach Ubezpieczenia na Życie,
 Kapitałów, Rent i od Wypadków.

Posagi dla dziewcząt, stypendja
 dla chłopców.

Biurowy Dyrekcji w Warszawie
 Mazowiecka 22.

Ajenty w miastach Królestwa.

Akcyjne Towarzystwo
Elektryczność

ZARZĄD w Warszawie,
 Włodzimierska 18.

Zakłady Elektrochemiczne
 w Ząbkowicach wyrabiają:

Chlorek wapna.

Sodę kaustyczną.

Ług sodowy.

Karbid.

Węgla do lamp łukowych
 elektrycznych.

Wyroby nagrodzone MEDALA-
 MI ZŁOTYMI na wystawach
 w St. Petersburgu 1908 r.
 w Częstochowie 1909 r. i w Odes-
 sie 1910 r.

ALOIZY LUDWIG

MARSZAŁKOWSKA 130.

poleca nowości sezonowe:

kołnierze, kamizelki, szale, woalki, wstążki, koronki, hafty,
 tiule, gazy, przybrania do sukien, oraz wyroby trykoto-
 we: pończochy, rękawiczki, reformy i t. p.

„Gastronomia“
 NOWY ŚWIAT 16.
 Kawiarnia Restauracja I-go rzędu
 Towarzystwo doborowe. Lokal obszerny. Kuchnia
 i piwnice wyborowe. WIECZOREM KONCERT.
 Pierwsza Kooperat. Pracowników Restauracyjnych.

Cukiernia K. DAKOWSKIEGO w Bagateli
 Ulubione miejsce najwytworniejszej publiczności warszawskiej. Sala zimowa na podwieczorki i zebrania towarzyskie. PRZYJMUJE ZAMÓWIENIA.

Szkoła Muzyczna

pod kier. JANUSZA MIKETY.

Klasy dotychczas uruchomione fortepiano, śpiewu, skrzypiec, wiolonczeli, teoretyczne, solfeggia, Historji i muzyki zespołowej. Zapisy w kancelarji codziennie 11 — 1 i 4 — 6. Al. Jerozolimska 21.

Sylwetki.

Z uniwersyteckiem chłopak wykształceniem
 Pisze farsidła i sam gra do kina,
 Różnych kobietek skrytem jest marzeniem,
 Choć twarz wykrzywia i korpus wygina,
 Mą dołek w bródce i zadługie nogi,
 Z któremi, co ma robić często nie wie
 Wyraz oblicza miły, nigdy srogi,
 I humor swemi kreacjami krzewi.



Tow. Akc. Kaweczyńskich Zakładów w Cegielnianych
KAZIMIERZA GRANZOWA

ZAŁOŻONYCH w 1866 ROKU.

gub. Warszawska, gmina Wawer.

Wyrabiają :

| | | |
|-----------------|----------------------|------------------------|
| Cegłę zwyczajną | Cegłę ogniotrwałą | Dachówki |
| „ maszynową | „ oblicową białą | Sączki drenowe |
| „ modelową | „ „ żółtą | Rury kamionkowe |
| „ kominową | „ „ czerwoną | Kominy |
| „ okładkową | „ klinkrową kolorową | Wentylatory „ |
| „ posadzkową | Płyty gyzmsowe | Bruki klinkrowe |
| „ sufitową | Lufta kominowe | Posadzkę pirogranitową |
| „ klinkrową | „ wentylacyjne | Licówkę „ |

Za wydoskonalenie wyrobów otrzymano 24 odznaczenia, w tym 12 medali złotych.



Mar. fabr.

Zapotrzebowania na dostawy przyjmuje:
 Zarząd w Warszawie, Erywańska 16 m. 18. Tel. 31-30.



Mar. fabr.

Cenniki i katalogi na żądanie gratis i franco.

<http://rcin.org.pl>

Zakład Artystyczno-Fotograficzny

M. PUSCH

egzystujący od roku 1872, przeniesiony z ulicy Miodowej № 1 na Marszałkowską 131 przyjmuje wszelkie zamówienia w zakres sztuki fotograficznej wchodzące.

AKTUALNE

DLA KAŻDEGO DOMU I ZAKŁADU, GODNE POLECENIA, BARDZO POŻĄDANE OBECNIE PRZEZ KAŻDEGO WŁAŚCICIELA DOMU!

JOHNA wanny emaljowane, stalowe i żelazne.

JOHNA piecyki kąpielowe różnych konstrukcji,

JOHNA kotły stalowe, cynkowane, cynowane i emaljowane dla pralni i kuchen publicznych.

JOHNA maszyny parowe do prania „Całą Parą“, nie zastąpione niczem w obecnej drożyznie mydła.

Tysiące referencji.

Tow. Akc. J. A. JOHN, WARSZAWA,
MOKOTOWSKA № 18.

ul. SENATORSKA
№ 28—30

DRUKARNIA TEATRALNA
F. SYREWICZA I SKI

PRZYJMUJE DO WYKONANIA WSZELKIE ROBOTY Z ZAKRESU
DRUKARSTWA. ○ WYKONANIE STARANNE I ESTETYCZNE.
CENY UMIARKOWANE.

WARSZAWA

UL. SENATORSKA 28-30

PROSZEK
do MYCIA GŁOWY

„EDNICE“
CENA PACZKI 2 ZŁOTE.

Tow. Akc. Fr. Karpiński w Warszawie
Elektoralna 35. ➔ Mazowiecka 10.
Marszałkowska 74.

Firma ogz.
od r. 1876.

HURTOWY SKŁAD

F. VENULET i S-ka

Warszawa, Senatorska Nr. 8.

Znane ze swej dobroci

WINA, KONIAKI, LIKIERY

Zagraniczne i krajowe

Poleca po cenach umiarkowanych

Firma ogz.
od r. 1876.

PALTA, GARNITURY
różnych fasonów.



BRESCCHERY i t.p.

POLECA

MAGAZYN UBIORÓW MĘZKICH

STEFANA PROSIŃSKIEGO

Warszawa, ul. Św. Krzyżka № 26 (róg Mazowieckiej).

Przyjmuje zamówienia z własnych i powierzonych materiałów.
Ostatnie żurnale. Ceny umiarkowane.

Krój wykwiniony.



Dla dzieci, matek, rekonwalescentów, osób nerwowych, gruźliczych i starców. Fosmoza zapewnia prawidłowy rozwój krwi, kości i mięśni, wzmacnia układ nerwowy, zwiększa apetyt i siłę. Niezbędny pokarm dla dzieci w okresie ząbkowania i rośnięcia. Liczne opinie Pp. Lekarzy i ordynatorów szpitali dołącza się do każdego pudełka. Najwyższe nagrody na wystawach higienicznych w Londynie, Paryżu i Rzymie. Zamiast bezpożywnej i drogiej herbaty lub kawy, pijcie „Fosmozę“.

Dostać można wszędzie.

Sprzedaje i kupuje antyki, dzieła sztuki, obrazy starych i nowoczesnych malarzy, planina, fortepiany, maszyny do pisania, maszyny do szycia, meble stare i nowe, dywany, biblioteki, urządzenia pokojowe, towary wszelkiego rodzaju, i t. p.—na warunkach najprzystępniejszych.
Perjodyczne licytacje na przedmioty okazynie nabyte.
Otwarta od 9 rano do 7 wieczorem.

Warszawska Sala Licytacyjna

NIECAŁA 3.

BANK ZACHO!

WARSZAWA, FREDRY (KOTZE

24.080

I-szy ODDZIAŁ MIEJSKI

MARSZAŁKOWSKA 98 (róg Jerozolimskiej).

Filja w Łodzi

PIOTRKOWSKA 52.

Polska Krajowa Loteria Klasyczna

RADY GŁÓWNEJ OPIEKUNCZEJ

W WARSZAWIE.

30000 losów, 15000 wygranych i 1 premja na sumę
1 miliona 485 tysięcy rubli.

Główna wygrana: 100000 rb., 75000 rb., 55000 rb.,
45000 rb., 35000 rb., 25000 rb., 25000 rb.

Cena całego losu w każdej klasie 12 rb.

Ciągnięcie I klasy 15 i 17 lutego; II klasy—15 i 16 marca,
III klasy—16 i 17 kwietnia; IV klasy—15 i 16 maja;
V klasy—15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27 i 28
czerwca 1917 roku.