

BIBLIOTEKA KRAKOWSKA

NR. 76

KRAKÓW

w XIX w.

TOM II



W KRAKOWIE — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

1932

NAKŁADEM TOW. MIŁOŚNIKÓW HISTORJI I ZABYTEKÓW KRAKOWA

MIECZYŚŁAW NIWIŃSKI

ROZWÓJ NAUK.

U schyłku XVIII w. Kraków nie posiadał wielkiego znaczenia gospodarczego, handlowego czy przemysłowego, reprezentował zato pierwszorzędne walory moralne i intelektualne, nie przestał bowiem rzucać uroku na cały naród jako skarbnica jego pamiątek, przechowywał z pietyzmem jego tradycje wielkiej przeszłości dziejowej, przedewszystkiem zaś pozostał nadal główną na całą Rzeczpospolitą siedzibą nauk i umiejętności, skupiających się około przesławnej, świeżo właśnie zreformowanej Akademji. Wiekopomna reforma, dokonana przez H. Kołłątaja, wydobyła naszą najwyższą uczelnię z krępujących pęt średniowiecznej, scholastycznej rutyny, usunęła przestarzałe metody nauczania, rozszerzyła znacznie zakres wykładanych nauk i uprzyściplniła je słuchaczom przez zaprowadzenie wykładów w języku polskim. Założono też różne, nieistniejące dotąd naukowe zakłady uniwersyteckie, jak obserwatorium astronomiczne, ogród botaniczny, klinikę lekarską i t. p. Wreszcie stare nieodpowiednie siły profesorskie zastąpiono nowemi, wykształconemi zagranicą. Nie miała jednak Szkoła Główna w Krakowie czasu, by zakwitnąć i zabłysnąć sławą naukową, ponieważ fatalny przebieg wypadków politycznych zahamował jej pomyślny rozwój. Rozbiory odbiły się niekorzystnie na frekwencji

uczniów i na stanie majątkowym wszechnicy. Mimo to kontynuowała ona swoją działalność, podtrzymywana przez kilku dzielnych profesorów Polaków, pozostałych z czasów Komisji Edukacyjnej, jak Jan Śniadecki, znakomity matematyk i astronom, Feliks Radwański, profesor mechaniki i Rafał Czerwiakowski, anatom i fizjolog; wszelako wewnątrz instytucji dla braku kontroli ze strony władz centralnych pojawiły się objawy rozkładu. Rząd austriacki zrazu zachowywał się biernie, dopiero od r. 1802 zaczął się mieszać do spraw Akademii, objął w zarząd jej majątek, wreszcie w r. 1805 przeprowadził gruntowną reformę. Mianowicie przeniesiono do naszego miasta uniwersytet lwowski i połączono go z krakowskim, urządzając powstałą w ten sposób uczelnię według modły uniwersytetów austriackich. Równocześnie zaprowadzono język niemiecki (względnie łaciński) jako wykładowy. Profesorów Polaków, o ile nie ustąpili przedtem, usunięto przeważnie, na ich miejsce przybyli Niemcy, przeniesieni ze Lwowa. Kilka katedr na wydziale teologicznym obsadzono benedyktynami ze skaśowanego klasztoru Wiblingen w Szwabji. Pomiędzy profesorami niemieckimi znajdowało się kilku uczonych, ożywionych dobrymi chęciami, jako to J. J. Litrow, profesor wyższej matematyki i astronomji, mineralog Baltazar Hacke, oraz profesorowie fizyki i chirurgji, Zemantsek i J. Rust. Dzięki ich staraniom i większemu porządkowi, zaprowadzonemu przez władze austriackie, poziom naukowy uniwersytetu podniósł się nieco, aczkolwiek germanizacja, niedokonana zresztą całkowicie, oddziaływała ujemnie na studia akademickie.

Przyłączenie Krakowa do Księstwa Warszawskiego przywróciło wszechnicy Jagiellońskiej zpowrotem polski charakter. Ponieważ jednak wszyscy profesorowie

Niemcy gremjalnie wyjechali, musiano powołać na opróżnione katedry wiele sił niedostatecznie wykwalifikowanych, co odbiło się fatalnie na stanie naukowym Szkoły Głównej. Zatargi z władzami centralnemi powiększyły jeszcze zamieszanie. Te oplakane stosunki trwały nadal w pierwszych latach istnienia Wolnego Miasta Krakowa, dopiero za kuratorji Józefa Załuskiego (1826—1830) stan uniwersytetu poprawia się znacznie, gdyż nowy rektor usunął szereg nieodpowiednich profesorów, a powołał wybitniejsze siły. Zresztą samo powstanie Rzeczypospolitej Krakowskiej stworzyło dla najwyższej uczelni warunki bardziej unormowane, aczkolwiek niezupełnie korzystne. Najpierw Akademia poniosła dalsze straty majątkowe, utrzymując się jedynie przy dobrach, położonych w obrębie niewielkiego okręgu krakowskiego, wskutek czego koszt utrzymania wszechnicy spadły głównie na barki małego państewka, które nie było w stanie łożyć zbyt wiele na jej potrzeby. Następnie niepomysłne położenie polityczne i uciążliwa kontrola rezydentów mocarstw rozbiorowych dawały się również dotkliwie we znaki. Wprawdzie traktat dodatkowy wiedeński z r. 1815 przyznawał ludności polskiej z wszystkich trzech zaborów swobodny dostęp do podwojów Akademji krakowskiej, ale już w r. 1823 rząd Królestwa Polskiego na żądanie W. Ks. Konstantego i Nowosilcowa zakazał młodzieży, pochodzącej z tej dzielnicy, uczęszczać do szkół krakowskich; od r. 1833 zatamowano również dopływ studentów z Galicji. Ustrój uniwersytetu zmieniano w tym czasie trzykrotnie, ograniczając coraz bardziej jego swobodę, aż wreszcie statut z r. 1833 skasował prawie zupełnie samoistność władz uniwersyteckich, stawiając na ich czele komisarza rządowego. Mimo te wszystkie trudności uniwersytet nie upadł, lecz rozwijał się nawet względnie pomyślnie, zastosowując swój roz-

rost do skromnej wprawdzie, ale stałej i regularnej dotacji. Profesorowie nie przekraczali przeważnie przeciętnej miary, znalazło się wszakże kilka wybitnych jednostek, jak kierownik obserwatorium astronomicznego, Jan Kanty Steczkowski, profesor fizyki Markiewicz, przedewszystkiem zaś znakomity historjograf i znawca literatury polskiej Michał Wiszniewski. Wreszcie podkreślić należy niezwykle owocną działalność profesora patologji i terapii oraz okulistyki, Józefa Brodowicza, który zasłużył się jako właściwy twórca kliniki lekarskiej. Szpital kliniczny istniał wprawdzie już od r. 1780, przeniesiony w r. 1787 do utworzonego świeżo szpitala św. Łazarza, ale ponieważ przy fundacji tej instytucji nie zawarowano należycie praw Akademji, więc wywiązał się długoletni spór o prawo własności i nadzoru nad szpitalem między Akademią a S. S. Miłosierdzia, który wypadł naogół niekorzystnie dla uniwersytetu. Ten obrót rzeczy utrudniał w wysokim stopniu regularną naukę kliniczną, na czem cierpiały wielce studja lekarskie, aż wreszcie kliniki przeniosły się w r. 1827 do własnego gmachu, odstąpionego przez rozwiązane Zgromadzenie Wolnych Mularzy.

Z pośród innych zakładów uniwersyteckich wybija się teraz na pierwszy plan Biblioteka Jagiellońska. Związek jej w obecnej postaci powstał za czasów Kołłątaja, który polecił połączyć ze sobą biblioteki obydwu kolegów, Większego i Mniejszego. Na początku XIX stulecia zniesiono do opustoszałego w dużej mierze gmachu Collegium Maius zasoby biblioteczne z burs i kolegów akademickich oraz pojezuickich, a za rządów znakomitego bibliotekarza, Jerzego Samuela Bandtkiego (1811—1835) włączono je ostatecznie do centralnego księgozbioru uniwersyteckiego. Zasób książek i rękopisów rósł nieustannie, to też lokal Biblioteki mu-

siał się coraz bardziej rozszerzać, wkońcu przeznaczono na jej potrzeby cały gmach dawnego Collegium Maius. Gmach ten wymagał wszakże gruntownej restauracji, której dokonano w latach 1840—1877. Wielkie zasługi w tym kierunku położył następca Bandtkiego, uczony historyk i biblijograf, Józef M u c z k o w s k i (1837—1858).

Po wcieleniu Krakowa do Austrii w r. 1846 nastął znowu okres germanizacji, która nie dała się wszakże zbyt w znakami uniwersytetowi, ponieważ trwała krótko i nie została nigdy w całej pełni przeprowadzona. W ciągu siódmego dziesiątka XIX w. dokonuje się stopniowo odniemczenie wszechnicy, a od r. 1870 język polski zapanował w niej niepodzielnie i na stałe. Dla Uniwersytetu Jagiellońskiego zaczyna się teraz doba świetnego rozkwitu, w której stara się on skutecznie odrobić poprzednie zaniedbania i zrównać się co do poziomu wiedzy i środków nauczania z wyższymi szkołami zachodnio-europejskimi. Patronował temu ruchowi szereg wybitnych profesorów, którzy rozpoczęli swą działalność na uniwersytecie jeszcze w poprzednim okresie i musieli wskutek reakcji absolutystycznej ustąpić chwilowo z katedr lub spełniać swe obowiązki w najcięższych warunkach. Tu należy wymienić takie nazwiska, jak Józef Majer, profesor fizjologii, dalej twórca balneologii polskiej, wielce zasłużony około rozwoju zdrojowisk krajowych, Józef Dietl, następnie zasługują na uwagę profesorowie filologii, Antoni Małeck i literatury polskiej, Karol Mecherzyński, poeta-geograf, Wincenty Pol, znamienity filozof, Józef Kremer, profesor botaniki i dyrektor ogrodu botanicznego, Ignacy Rafał Czerwiakowski, wreszcie świetny znawca ekonomji i umiejętności politycznych, Julian Dunajewski.

Potężny rozmach twórczy, jaki zaznacza się w dzie-

jach wszechnicy od lat siedmdziesiątych, ujawnił się przez rozrost i zróżniczkowanie istniejących zakładów uniwersyteckich i powstawanie nowych. Klinika lekarska, pierwotnie niemal jednolita, poczęła się stopniowo rozgałęziać na specjalne oddziały. Pod koniec XIX w. zaczęto dla nich wnosić osobne gmachy z odpowiednim urządzeniem, mianowicie dla chirurgji w r. 1889, okuli styki w r. 1898, dla chorób wewnętrznych w r. 1901 i t. d. Osobny budynek dla anatomji przy ulicy Kopernika otwarto w r. 1871, a Collegium Medicum na Grzegórkach dla fizjologii i anatomji patologicznej w r. 1895. Ogród botaniczny, postawiony na wysokim poziomie przez inspektora J. W a r s z e w i c z a (um. 1866), otrzymał później ogromną szklarnię. Nadto powstało obok muzeum botaniczne oraz pracownia anatomji i fizjologii roślin. Obserwatorium astronomiczne, przebudowane gruntownie w latach 1858—59 dzięki staraniom prof. J ó z e f a K a r l i Ń s k i e g o, stało się pod jego kierownictwem zupełnie dobrym zakładem tego typu. Gabinety zoologiczny i mineralogiczny, których główny zawiązek stanowiły piękne zbiory prof. Hacketa, nabyte w r. 1840, rozrosły się z czasem bujnie. Gabinet fizyczny mieścił się w ubiegłym stuleciu w dawnym gmachu w Collegium Physicum, wzniesionym jeszcze za czasów Komisji Edukacyjnej, aż w roku 1910 przeniósł się do osobnego budynku, wyposażonego we wszelkie nowoczesne urządzenia. Gabinet chemiczny założył prof. S a w i c z e w s k i w r. 1835, a w r. 1870 przeznaczono na jego potrzeby osobny budynek przy plantach obok nowego Collegium. Przedewszystkiem przybyło od r. 1890 osobne Studium Rolnicze, stanowiące odtąd ważne ognisko wyższej wiedzy rolniczej. Pomieszczone chwilowo w Collegium Juridicum, przeniosło się następnie w r. 1910 do nowego gmachu przy ul. Żabiej.

W dziedzinie nauk humanistycznych powstały również różne gabinety i seminarja. W szczególności zasługują na wzmiankę: Gabinet Archeologiczny, założony w r. 1866 przez prof. Łepkowskiego, dalej Gabinet Historji Sztuki, który wyłonił się z poprzedniego w roku 1881 dzięki staraniom znakomitego uczonego, Marjana Sokołowskiego, wreszcie Gabinet Nauk Pomocniczych Historji, które zawdzięcza swe bogate zbiory usilnej pracy swego założyciela, świetnego paleografa, prof. Stanisława Krzyżanowskiego. Przedewszystkiem zaś nastały teraz czasy wspaniałego rozkwitu dla Biblioteki Jagiellońskiej, pod długoletniem kierownictwem znakomitego dyrektora Karola Estreichera (1868—1905), który przez swoją pomnikową Biblijografię Polską położył silne fundamenty pod studja polonistyczne i historyczne w zakresie dziejów polskich. W czasie jego rządów księgozbiór Biblioteki Jagiellońskiej powiększył się trzykrotnie i liczył w r. 1904 książek 274.465, rękopisów 6.224, po kilka tysięcy map, rycin i nut oraz paręset dokumentów. Wskutek takiego wzrostu zasobów bibliotecznych gmach Collegium Maius okazał się wkrótce zbyt szczupłym na potrzeby biblioteki; to też za staraniem dyrektora Estreichera przyłączono do niej sąsiedni budynek po dawnym gimnazjum Nowodworskiego. Do nowego lokalu przeniesiono biura i czytelnie, główne lektorjum pomieszczono w dawnym amfiteatrze Nowodworskiego, stary zaś budynek przeznaczono wyłącznie na magazyny.

Wszystkie opisane wyżej zakłady, wyposażone w potrzebne środki (biblioteki, zbiory, przyrządy, laboratorja), stały się częstokroć pierwszorzędnymi pracowniami naukowemi, dlatego potrafiły one przyciągnąć na uniwersytet krakowski wybitnych uczonych, pochodzących z różnych dzielnic Polski. Niepodobna wszystkich

wyliczyć, można podać jedynie najznamienitsze nazwiska. Na wydziale teologicznym wyróżniają się historycy Kościoła, ks. Chotkowski, i specjalista do średniowiecza ks. Fijałek, socjolog ks. Zimmermann, a przede wszystkim znakomity profesor filozofii, odznaczający się głębokim umysłem i świetną swadą przy wszechstronnej erudycji i błyszczącej kulturze humanistycznej, O. St. Pawlicki. Na wydziale prawniczym działał cały szereg wybitnych profesorów, którzy krakowskim studjom prawniczym wyrobili pierwszorzędą markę, jako to profesorowie prawa rzymskiego, Fryderyk Zolli i St. Wróblewski, cywiliści, Maurycy i Franc. Fierichowie, znawca prawa karnego, Krzymuski, administracyjnego, Jaworski, znakomici ekonomiści, Milewski, Czerkawski i Leo, wreszcie świetni historycy prawa, Michał Bobrzyński i Franciszek Piekosiński, wreszcie znakomity kanonista i krytyczny badacz, Bolesław Ulanowski, wreszcie syntetyk historii ustrojowej Polski, Stanisław Kutrzeba.

W dziedzinie nauk humanistycznych zwraca na siebie uwagę przede wszystkim krakowska grupa historyków, zwana (niecałkiem ściśle) krakowską szkołą historyczną; spowodowała ona bowiem pewien przełom w naszej historjografji i zajęła w niej odrębne, charakterystyczne stanowisko. Głównym jej twórcą był (obok Walerjana Kalinki, działającego poza Krakowem) wysoce uzdolniony poeta, literat i uczony w jednej osobie Józef Szuj ski, który opromienił ją osobistym urokiem, bijącym od szlachetnej postaci tego głębokiego i szczerego patrioty, bolejącego nad błędami narodu i jego upadkiem. Obok Szujskiego skupiło się grono krakowskich przeważnie historyków i literatów, wyznających te same idee, jako to Stanisław Tarnowski, Stanisław Koźmian, St.

Smolka i Michał Bobrzyński. Ten ostatni stał się najbardziej typowym przedstawicielem nowego kierunku. Zarzut nadmiernego pesymizmu, jaki mu stawiano, dotyczy głównie ujęcia historii dwóch ostatnich wieków przed rozbiorami w «Dziejach Polski» Bobrzyńskiego, nie można jednak odmówić wspomnianej grupie poważnej zasługi, że wprowadziła do nauki historycznej dużą dawkę krytycyzmu i przedmiotowości, zdobywając się zarazem na tę cywilną odwagę, by powiedzieć narodowi gorzką prawdę w oczy.

Poza powyższą grupą historjograficzną wychodował uniwersytet krakowski również szereg innych uzdolnionych badaczy dziejów naszych, by wspomnieć tylko A. Lewickiego, Wincent. Zakrzewskiego, W. Czermaka, Fr. Bujaka, przedewszystkiem zaś Karola Potkańskiego, który wprowadził nowe, niezwykle płodne metody badań historyczno-geograficznych. Czyste studja geograficzne postawił na wysokim poziomie zmarły przedwcześnie prof. Lud. Sawicki, twórca obecnego Instytutu Geograficznego U. J. Literaturę polską reprezentował przez długie lata świetny stylista, a zarazem wytworny esteta, Stanisław Tarnowski, nadto działali tu znani autorowie głębokich studjów nad trójką naszych wieszczów, Józef Kalenbach i Józef Tretjak. Tutaj wreszcie krzewili kult piśmiennictwa polskiego uczeni tej miary, co Ignacy Chrzanowski i St. Windakiewicz. Literaturę łacińską wykładał przez szereg lat uczony prawdziwie europejskiej miary, obdarzony przytem niezwykle talentem pisarskim i subtelnym smakiem estetycznym, Kazimierz Morawski. O ile chodzi o nowożytną literaturę zagraniczną to wymienić trzeba wybitnego germanistę prof. Creizenacha, subtelnego i wnikliwego psychologa, Marjana Zdziechowskiego, oraz

światnego znawcę piśmiennictwa angielskiego, prof. Dybolskiego. Filologia polska i porównawcza znalazły godnych przedstawicieli w osobach profesorów, Lucjana Malinowskiego, Baudouin-de-Courtenaya, Jana Łosia i Jana Rozwadowskiego. Studja archeologiczne pielęgnowali profesorowie, Bieńkowski i Demetrykiewicz. W dziedzinie nauk przyrodniczych wspomnieć wypada naprzód prof. Zygm. Wróblewskiego, który swemi pracami nad skraplaniem gazów pozyskał krakowskiemu gabinetowi fizycznemu światową sławę. Zaszczytną tę opinię podtrzymywali godnie dwaj jego następcy, August Witkowski i zmarły przedwcześnie genialny uczony, Marjan Smoluchowski, przedewszystkiem zaś współpracownik Wróblewskiego, Karol Olszewski, którego badania odegrały pierwszorzędną rolę w nowszym rozwoju całych oddziałów fizyki i chemji. W dziedzinie tej ostatniej duże zasługi położyli Emil Godlewski i Marchlewski. Wreszcie wymienić należy wybitnego botanika, Józefa Rostafińskiego, matematyka Zarembe, oraz znanego historyka nauk ścisłych, autora głośnej monografji o Mikołaju Koperniku, prof. Birkenmajera.

Również studja lekarskie zakwitły wspaniale na uniwersytecie krakowskim, ściągając na wydział medyczny pierwszorzędne powagi naukowe i znakomitych lekarzy praktyków. Główną klinikę lekarską objął po Dietlu prof. Edward Korczyński, diagnostykę prowadził w latach dziewięćdziesiątych niesłychanie wzięty jako lekarz, Dr Pareński, patologję wykladał równocześnie głośny później praktyk Dr Gluziński, anatomja i fizjologia znalazła wybitnego przedstawiciela w osobie profesora Cybulskiego, w położnictwie odznaczył się Rosner.

Sława tylu wybitnych uczonych i wysoki poziom naukowy zakładów uniwersyteckich ściągały do Krakowa coraz liczniejsze zastępy młodzieży. To też frekwencja na uniwersytecie zaczęła silnie wzrastać w drugiej połowie XIX stulecia. Gdy w roku 1815 ogólna liczba słuchaczy wynosiła zaledwie 153 osób, pod koniec XIX w. cyfra uczniów wszechnicy krakowskiej przekroczyła tysiączkę, by dojść do trzech tysięcy w latach przedwojennych. Zewnętrznym wyrazem powagi i znaczenia Akademji krakowskiej stał się wspniany obchód 500-letniej rocznicy jej odnowienia, który nie ograniczył się do podniosłych uroczystości, lecz wydał również obfity plon naukowy w postaci rozlicznych dzieł i rozpraw, poświęconych dziejom Jagiellońskiej «Almae Matris».

O ile wiedza teoretyczna znajdowała dostateczne uwzględnienie w studjach uniwersyteckich, o tyle nauki techniczne nie były przed wojną reprezentowane w Krakowie przez żadną uczelnię typu akademickiego poza Studium rolniczym. W XIX stuleciu posiadał Kraków jedynie średnią szkołę techniczną, t. zw. Instytut Techniczny, przemieniony w r. 1876 na Wyższą Szkołę Przemysłową. Podobnie Akademia Handlowa, założona w r. 1881, (od sześciu lat nosi nazwę: Szkoła Ekonomiczno-Handlowa) miała charakter szkoły średniej, a dopiero od kilku lat istnieje wyższa uczelnia tego typu pod nazwą Wyższego Studium Handlowego. Akademia Sztuk Pięknych, która powstała zrazu w r. 1818 jako szkoła malarzka przy uniwersytecie, służyła przedewszystkiem sztuce, ale w pewnej mierze miała znaczenie również jako zakład naukowy. Do powyższej grupy uczelni wyższego rzędu poza uniwersytetem zaliczyć należy Kurs Wyższe dla Kobiet im. A. Baranieckiego. Założył je w r. 1868 wielce zasłużony około dobra kraju obywatel, lekarz Adrjan Baraniecki, rozumiejąc doskonale po-

trzebę wyższego wykształcenia dla kobiet, przed którymi podwoje uniwersytetu były jeszcze wtedy zamknięte. Kursa dzieliły się na trzy wydziały: nauk przyrodniczych, historyczno-literacki i sztuk pięknych, trwały zaś jeden rok. Przez kursa te przewinęło się do śmierci fundatora w r. 1891 około 3.000 uczenic, wynosząc z nich oprócz głębszej wiedzy również gorące umiłowanie swojskiej kultury. Po zgonie Baranieckiego, Rada miejska przejęła jego zakład na swój koszt. Równocześnie przeprowadzono pewne reformy, przedłużono czas wykładów i przemieniono kursa jednoroczne na dwuletnie. Dobra organizacja zakładu i wysoki poziom naukowy sprawiły, że pomimo dopuszczenia kobiet do studjów uniwersyteckich frekwencja na kursach nie zmalała, ale nawet wzrosła, dzięki czemu instytucja rozwijała się pomyślnie aż do wybuchu wojny światowej.

Wszystkie opisane wyżej uczelnie służyły raczej do krzewienia i popularyzowania wiedzy, niż do celów ściśle naukowych. Istniały wszakże również poza uniwersytetem poważne placówki dla właściwych badań naukowych. Tu wymienić należy przedewszystkiem Muzeum i Bibliotekę ks. Czartoryskich, których przebogate zbiory muzealne, biblioteczne i archiwalne przewieziono około r. 1880 do Krakowa i oddano do użytku publicznego. Odtąd tworzy Muzeum pierwszorzędną placówkę dla badań z zakresu historii i literatury polskiej oraz historii sztuki. Bardziej praktycznym celem służyło Muzeum Techniczno-Przemysłowe, założone przez A. Baranieckiego w r. 1868. W myśl intencji szlachetnego fundatora miało ono przyczyniać się do podniesienia rękodziela i przemysłu domowego w kraju, dostarczając mu doskonałych wzorów i krzewiąc wiedzę techniczną wśród rękodzielników, a zarazem budzić zamiłowanie swojszczyzny przez wpro-

wadzenie rodzinnych motywów do przemysłu artystycznego. Równocześnie jednak zbiory Muzeum (25.000 egzemplarzy w r. 1873) wraz z zasobną biblioteką (18.000 tomów w r. 1914) oddały nauce rzetelne usługi, ułatwiając studia z zakresu etnografii i historii sztuki. Poniekąd pendant dla tej instytucji stanowiło Muzeum Etnograficzne, które powstało w r. 1910, dzięki inicjatywie znakomitego antropologa, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, T a l k o-H r y n c e w i c z a i wybitnego etnografa, insp. S e w e r y n a U d z i e l i. Pierwszorzędnym zakładem pracy dla badań nad historią sztuki jest Muzeum Narodowe, założone w r. 1874, a liczące prócz centrali cztery oddziały. Wreszcie studia historyczne znalazły wydatną pomoc w uporządkowanych archiwach, wyposażonych w pracownię. Wchodzi tu w rachubę Archiwum Ziemskie, założone w r. 1878, przede wszystkim zaś Archiwum Aktów Dawnych M. K r a k o w a. Znajdowało się ono po upadku państwa polskiego w wielkim zaniedbaniu, dopiero od r. 1867 zaczęło się dźwigać, a szczególnie od czasu reorganizacji w r. 1890, pod kierownictwem znakomitego dyrektora Stanisława Krzyżanowskiego stało się ono wielce wartościowym ogniskiem dla badań nad przeszłością podwawelskiego grodu.

Oprócz uniwersytetu oraz innych wyższych uczelni i instytucyj naukowych zajmowały się krzewieniem umiejętności w Krakowie różne towarzystwa naukowe, wśród których pierwsze miejsce zajmuje Polska Akademia Umiejętności. Wyłoniła się ona w r. 1873 z istniejącego poprzednio Towarzystwa Naukowego Krakowskiego. Towarzystwo to powstało w r. 1809 pod nazwą Instytutu Krakowskiego. Burzliwe czasy wojenne nie pozwoliły mu rozpocząć działalności, to też w r. 1815, grono ówczesnych profesorów wszechnicy zawiązało po

raz drugi stowarzyszenie naukowe na wzór istniejącego już od lat kilkunastu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie. Towarzystwo Naukowe Krakowskie związane było aż do r. 1856 ściśle z uniwersytetem. Profesorowie najwyższej uczelni tworzyli w znacznej mierze zespół jego członków, a godność prezesa sprawował z urzędu każdorazowy rektor. Zadaniem stowarzyszenia było pielęgnowanie umiejętności we wszystkich gałęziach wiedzy, szczególną zaś pieczołowitością miało się otaczać zabytki historii i piśmiennictwa krajowego. Towarzystwo odbywało w połowie każdego miesiąca posiedzenie prywatne z referatami, a trzy razy do roku uroczyste, publiczne. Liczba członków Towarzystwa wynosiła w pierwszym roku istnienia 117 osób, później wzrosła znacznie. Dochody Towarzystwa przedstawiały się skromnie, to też wydawnictwo Rocznika po pierwszych dwunastu normalnych latach zaczęło utykać. Braki te uzupełniał do pewnego stopnia wychodzący od r. 1840 Rocznik Wydziału lekarskiego.

Słaby stosunkowo rozwój Towarzystwa tłumaczy się nie tylko obojętnością społeczeństwa i ciężkim położeniem gospodarczym kraju, lecz również pewnymi błędami w wewnętrznych stosunkach i urządzeniach Towarzystwa. Podział tegoż na sześć sekcji: teologiczną, prawniczą, lekarską, matematyczno-fizyczną, historyczno-literacką, techniczno-artystyczną, miał znaczenie czysto teoretyczne, sekcje nie odbywały bowiem osobnych posiedzeń, zbierano się tylko na zebrania ogólne, gdzie odczytywano prace ze wszystkich gałęzi wiedzy. Wielką wadę stanowił następnie brak dyskusji po referatach. Wskutek tego, zebrania Towarzystwa, zamiast pogłębiać wiedzę przez płodną wymianę myśli, zamieniały się na puste popisy erudycyjne prelegentów. Sprawy administracyjne, załatwiane na tych samych posiedzeniach mie-

siężnych, zabierały dużo czasu, zostawiając go niewiele na główne cele naukowe. Ujemnie działały również brak swobody w wyborze zarządu, jakoteż ograniczenie praw u członków czynnych, którzy nie byli profesorami na uniwersytecie.

Wiele z powyższych błędów usunęła gruntowna reorganizacja, jakiej dokonano w r. 1848, gdy na czele Towarzystwa stanął wybitny fizjolog, prof. J ó z e f M a j e r. Podzielono Towarzystwo na dwa wydziały: akademiczny, który prowadził dotychczasowe agendy Towarzystwa i Wydział rozszerzania oświaty, spełniający rolę stowarzyszenia oświatowego. Wydział akademiczny składał się z trzech oddziałów: 1) umiejętności moralnych, 2) nauk przyrodniczych i ścisłych, 3) sztuk i archeologii. Każdy oddział odbywał co miesiąc jedno posiedzenie, po referacie następowała dyskusja. Sprawy administracyjne załatwiano na osobnych ogólnych zebraniach, urządzanych dwa razy do roku. Rocznik zaczęto dla większego pośpiechu wydawać zeszytami, a następnie przeznaczono osobne zeszyty dla każdego oddziału. Roczniki Towarzystwa wzrosły przez to na objętość, a zarazem stały się treściowo bardziej jednolite, przez co łatwiej mogły wzbudzić zainteresowanie i znaleźć nabywców, niż dawne Roczniki o różnorodnej zawartości.

Liczba członków Towarzystwa wskutek rozszerzania jego działalności pomnożyła się znacznie. Obrót kasowy powiększył się wybitnie, wkładki członków i ofiary napływały teraz obficie, wzrósł dochód z wydawnictw, zasiłek rządowy nie ustępował wiele dawniejszemu; oczywiście zwiększyły się również wydatki. Jednakowoż cały ten bujny rozkwit pod sprężystymi rządami prezesa Majera trwał tylko cztery lata. Mimo daleko posuniętą lojalność stowarzyszenia, biurokracja austriacka zawiesiła jego czynności na 4 lata, aż do r. 1856. Nastąpiła teraz

nowa, ostatnia faza w rozwoju Towarzystwa. W wewnętrznej jego strukturze zaszły pewne zmiany. Mianowicie skasowano Wydział dla szerzenia oświaty i przerwano łączność między Towarzystwem a wszechnicą Jagiellońską.

Nie można powiedzieć, by powyższe zmiany przyniosły Towarzystwu szkodę. Praca oświatowa obarczała je zbyt wielkimi ciężarami i odводziła od właściwego celu, a ścisły związek z uniwersytetem ograniczał zbyt jego samodzielność, to też emancypacja wyszła mu na dobre, choć chwilowo przyspożyła kłopotów. Towarzystwo musiało teraz szukać osobnego pomieszczenia, wystawiło zatem własny dom przy ul. Sławkowskiej 17 (wykończony w r. 1864), głównie dzięki wspaniałomyślnej ofierze swego prezesa F r a n c. W ę ż y k a (1856—1860). Dawniej wszystkie dary w naturze przechodziły na własność uniwersytetu, obecnie zaczęto tworzyć własne zbiory archeologiczne, historyczne, etnograficzne i fizjograficzne, oraz własną bibliotekę. Roczniki wydawano mniej więcej regularnie. Ogółem wyszło w ostatnim okresie działalności Towarzystwa 21 tomów Rocznika, wszystkich zaś razem 44, nie licząc 8 tomów Rocznika Wydziału lekarskiego.

Oceniając ogólnie działalność naukową Towarzystwa, trzeba naprzód stwierdzić, że była ona wszechstronną i obejmowała wszystkie gałęzie wiedzy ówczesnej. Stała też ona na poziomie współczesnej nauki zachodnio-europejskiej, a choć nie przyniosła rewelacyjnych wyników, ani epokowych odkryć, to jednak przyniosła swą cegielkę do gmachu wiedzy ogólnoludzkiej. W Rocznikach Towarzystwa pomieszczali swe prace uczeni i literaci poważnej miary, jak Dietl, Z. A. Helcel, Mecherzyński, Muczkowski, W. Pol, Sawiczewski, L. Siemieński, Skobel, Zeiszner, Żebrawski i inni. Na rozległem

tle nauki ogólno-światowej zasługi Towarzystwa przedstawiają się skromnie, lecz urosną one ogromnie, gdy je rozpatrzymy w perspektywie ówczesnych stosunków polskich. Towarzystwo pielegnowało przedewszystkiem język polski, dbało o jego czystość i krasę oraz uprawało nad nim gorliwie studja filologiczne, a to wszystko w czasie, gdy ten język polski był prześladowany i zewsząd niemal wyganiany. Dalej Towarzystwo otaczało opieką polskie pamiątki dziejowe, zabytki o charakterze literackim, historycznym i archeologicznym, następnie zainicjowało poważniejsze studja nad fizjografią ziem polskich, głównie Galicji, i przyczyniło się wielce swemi badaniami do rozwoju krajowych zdrojowisk galicyjskich. Przedewszystkiem zaś Towarzystwo krakowskie było po upadku powstania listopadowego jedynem na ziemiach polskich stowarzyszeniem naukowem, które wykazywało większą aktywność, ono też jedno mogło godnie reprezentować naukę polską wobec zagranicy. Nic więc dziwnego, że gdy wyłoniła się myśl stworzenia najwyższej polskiej magistratury naukowej, Akademji Umiejętności, postanowiono oprzeć nową instytucję na fundamentach, założonych przez krakowskie Towarzystwo Naukowe.

Starania o przeistoczenie tego ostatniego na Akademję Umiejętności zaczęły się w r. 1870 i po dwóch latach zostały uwieńczone pomyślnym skutkiem; 16 lutego 1872 cesarz Franciszek Józef zatwierdził statut Akademji. Dzieliła się ona stosownie do niego na trzy Wydziały: a) filologiczny, do którego zaliczono również historję sztuki, b) historyczno-filozoficzny; tu należały również nauki polityczne i prawnicze, oraz c) matematyczno-przyrodniczy wraz z geografją i umiejętnościami lekarskimi. Każdy Wydział liczył tę samą ilość członków. Ogólną liczbę

członków czynnych krajowych określił statut 24—42, pozakrajowych i zagranicznych na 18—30, członków korespondentów krajowych i zagranicznych mogło być 36. Ponieważ nie wszyscy członkowie Towarzystwa Naukowego Krakowskiego weszli w skład Akademji, więc dla pozostałych stworzono osobną kategorię członków nadzwyczajnych z ograniczonymi prawami; grupy tej nie uzupełniano, to też zanikła ona po wymarciu jej uczestników. Zarząd Akademji składał się z prezesa, trzech dyrektorów wydziałowych, z których jeden pełnił funkcje wiceprezesa i sekretarza generalnego. Wszystkie te godności obsadzano drogą wyborów. Powyższy ustrój Akademji zachował się prawie po dziś dzień z niewielkimi zmianami, głównie co do liczby członków, którą znacznie powiększono.

Pierwszym prezesem Akademji został sędziwy prof. Józef Majer, który od r. 1860 stał po raz drugi na czele krakowskiego Towarzystwa Naukowego. Obowiązki sekretarza generalnego objął prof. Józef Szujski. Gdy w r. 1890 złożył Majer godność prezesa, następcą jego został Stanisław Tarnowski, który dzierżył ster rządów Akademji przeszło ćwierć wieku. Po nim piastowali ten dośtojny urząd po kolei K. Morawski, J. Rozwadowski, obecnie Kostanecki. Ważne stanowisko sekretarza generalnego zajmowali po Szujskim w okresie przedwojennym St. Tarnowski, St. Smolka, Bol. Ulanowski, St. Wróblewski i obecnie St. Kutrzeba.

Położenie materialne Akademji, choć nie było tak świetne, jak innych analogicznych instytucyj zagranicznych, np. Akademji węgierskiej, przedstawiało się znacznie lepiej, aniżeli dawnego Towarzystwa Naukowego. Fundusz żelazny urósł wkrótce dzięki rozlicznym hojnym darom. Pozatem Akademja otrzymała wiele zapisów na specjalne cele, tudzież na stypendja i nagrody naukowe.

Główne atoli źródło jej dochodów stanowiły subwencje ze strony rządu, kraju i gminy m. Krakowa. Ogólny normalny budżet Akademji obracał się przed wojną w ramach stukilkudziesięciu tysięcy koron po stronie dochodów i wydatków.

Dzięki lepszemu uposażeniu mogła praca naukowa ruszyć z miejsca szybszem tempem. Pierwszą główną czynnością Akademji z tego zakresu były miesięczne posiedzenia wydziałów z referatami naukowemi. Równoległe obok tej pracy wewnętrznej idzie jakby akcja zewnętrzna, która koncentruje się w przeróżnych stałych i czasowych Komisjach i Komitetach w obrębie jednego wydziału lub międzywydziałowych. Wydział filologiczny posiadał zrazu cztery Komisje: 1) bibliograficzną, 2) językową, 3) dla badań w zakresie historii literatury i oświaty w Polsce, 4) historii sztuki. Z czasem przybyła jeszcze piąta, filologiczna. Komisja pierwsza wydała między innemi *Biblijografię polską* Estreichera. Komisja językowa miała na celu, prócz czuwania nad czystością języka polskiego, wszelkie wogóle naukowe studia z tego zakresu, jako to gromadzenie materiałów do słownika staropolskiego, krytyczne wydawanie zabytków języka staropolskiego i t. d. Trzecia komisja, zwana pospolicie literacką, zorganizowaną została w r. 1875 przez Szujskiego. Główną jej publikację stanowi *Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce*, które zawiera cenne materiały do historii szkolnictwa i uniwersytetów, oraz ruchu naukowego w Polsce. Drugiem, niezmiernie ważnem wydawnictwem Komisji jest *Biblioteka Pisarzy Polskich*, gdzie wychodzą w krytycznem opracowaniu dzieła pisarzy staropolskich. Komisja filologiczna, założona w r. 1913, oddała wielką przysługę kulturalną szerszym warstwom inteligencji polskiej przez Bibliotekę

przekładów z literatury starożytnej. Luźniej związana z Wydziałem filologicznym Komisja historii sztuki, zakresliła sobie szeroki program, w skład którego wchodziło badanie dawnych stylów, zabytków sztuki i przemysłu artystycznego na ziemiach polskich, inwentaryzowanie tychże, oraz zbieranie materiałów naukowych z tego zakresu. Owocem powyższych prac są liczne wspólnie i bogato ilustrowane publikacje tejże Komisji.

Na Wydziale historyczno-filozoficznym istniały pierwotnie trzy Komisje: historyczna, prawnicza i archeologiczna. Czwarta, filozoficzna, została na dobre zawiązana dopiero w r. 1911 i wzięła sobie za zadanie zbierać materiały oraz uprawiać studia z zakresu historii filozofii w Polsce. Komisja archeologiczna nie cieszyła się długim życiem, została bowiem rozwiązana w r. 1892, ponieważ prace jej kolidowały z działalnością Komisji antropologicznej i historii sztuki. Cały zatem ciężar działalności naukowej omawianego Wydziału spoczywał głównie na barkach dwóch starych Komisyj, historycznej i prawniczej. Pierwsza z nich była, z początku zwłaszcza, otaczana szczególną pieczołowitością przez Akademię, to też rozwinęła niezwykle rozległą i płodną działalność. Przedewszystkiem podjęto na szeroką skalę szereg wydawnictw źródłowych, które ogłaszano samodzielnie, bądź też w *Archiwum Komisji Historycznej*, gdzie mieściły się nadto opracowania materiałów archiwalnych. Komisja historyczna zwróciła bowiem baczną uwagę na archiwa krajowe i zagraniczne, zorganizowała nawet stałą ekspedycję rzymską dla eksploatawania przebogatych zasobów Archiwum watykańskiego. Komisja prawnicza zajmowała się szczególnie gorliwie historją dawnego prawa polskiego i wydawała również swoje *Archiwum*.

Wydział matematyczno-przyrodniczy posiadał przez

czas dłuższy tylko dwie stałe Komisje: fizjograficzną i antropologiczną. Jedna i druga ograniczały swą działalność do obszaru ziem polskich. Pierwsza prowadziła prace, zmierzające do badania kraju pod względem przyrodniczym. Osobne sekcje, meteorologiczna, botaniczna, zoologiczna, geologiczna i chemiczna, gromadziły przeobfite materiały fizjograficzne, każda w swoim zakresie. Działalność komisji antropologicznej szła w trzech kierunkach: 1) archeologii przedhistorycznej; 2) antropologii właściwej i 3) etnografii krajowej. W pierwszym dziale przeprowadzono celowe poszukiwania archeologiczne w różnych stronach kraju, uwieńczone najpomysłniejszym rezultatem w okolicy Ojcowa. Dalej na uwagę zasługują badania antropologiczne nad poborowymi w b. Galicji. Odnośnie do etnografii, zebrano obfite materiały ze wszystkich ziem Rzeczypospolitej. W r. 1900 zawiązała się na Wydziale matem.-przyrodniczym trzecia Komisja, bibliograficzna, która postawiła sobie za zadanie katalogować bieżącą literaturę naukową polską z dziedziny umiejętności ścisłych, a zebrany materiał ogłaszała w czasopiśmie kwartalnym, które miało charakter pomocniczy w stosunku do międzynarodowej bibliografii z zakresu nauk ścisłych i przyrodniczych, wychodzącej w Londynie od r. 1901.

Poza publikacjami periodycznymi, związanymi z działalnością pewnych Komisji czy Komitetów, powoływanych chwilowo dla pewnego zadania, wydała Akademia niezliczoną wprost ilość pierwszorzędnych dzieł naukowych z wszystkich gałęzi wiedzy i to nie tylko o charakterze analityczno-badawczym, ale również syntetycznym, a nawet podręcznikowym.

Wspomnieć jeszcze należy o bogatych zbiorach Akademii Umiejętności, które rozdzieliły się między trzy

poważne instytuty naukowe: bibliotekę, muzeum archeologiczne i muzeum fizjograficzne. Początki wszystkich tych instytucyj sięgają jeszcze czasów Towarzystwa Naukowego. Akademia pomnożyła znacznie oddziedziczoną po niem spuściznę nietylko przez często otrzymywane dary, ale też drogą wymiany i zakupów, oraz przez celowo prowadzone poszukiwania naukowe. Biblioteka Akademji, choć niebardzo wielka, przedstawia wysoką wartość, posiada bowiem niezwykle rzadkie okazy bibliograficzne, przedewszystkiem zaś obejmuje niesłychanie bogaty zasób wydawnictw naukowych zagranicznych, otrzymywanych drogą wymiany za wydawnictwa Akademji. Czegoś podobnego niema do dyspozycji żadna instytucja naukowa w całej Polsce. Muzeum archeologiczne rozwinęło się pięknie i posiada obecnie przeszło 35.000 okazów, między innemi słynny posąg Światowida. Muzeum fizjograficzne dzieli się na trzy działy: botaniczny, geologiczny i zoologiczny, a liczy ogółem przeszło 700.000 okazów. Mamy tu największy w Polsce zielnik, również największy na ziemiach polskich zbiór owadów i motyli, nadto drogocenne zabytki kopalniane, co wszystko razem pozyskało zbiorom przyrodniczym Akademji zasłużoną sławę w nauce światowej. Wszystkie trzy omawiane instytuty służą nie tylko celom konserwatorsko-muzealnym, ale zarazem tworzą warsztaty naukowe wysokiej wartości.

Akademja Umiejętności miała wkońcu do spełnienia jedno niezwykle doniosłe zadanie, mianowicie utrzymywać kontakt ze światem naukowym w kraju i zagranicą, oraz reprezentować naukę polską wobec obcych narodów. Już Towarzystwo Naukowe krakowskie starało się nawiązać stosunki z analogicznemi organizcjami w kraju i zagranicą, ale dopiero Akademja podjęła na wielką skalę powyższą akcję, uskutecznianą głównie

drogą wymiany wydawnictw. Takie stosunki wymienne utrzymuje Akademia z przeszło 500 instytucjami naukowymi zagranicznymi. Nadto, celem podtrzymania ruchu naukowego w kraju, wysyłała Akademia przed wojną swe periodyczne wydawnictwa do rozmaitych instytucyj kulturalnych w Polsce oraz do wszystkich państwowych szkół średnich w Galicji. Wreszcie stacja naukowa Akademii w Paryżu, połączona z Biblioteką Polską, a prowadzona przez Władysława Mickiewicza, rozwijała niezwykle owocną propagandę nauki polskiej. Wogóle krakowska Akademia starała się zawsze zachować charakter narodowy, ogólnopolski. Usiłowano wciągnąć do współpracy wybitnych uczonych polskich z wszystkich dzielnic; stanowiska członków zagranicznych Akademii przeznaczano przede wszystkim dla Polaków z za kordonu. To też instytucja ta mogła być od samego początku nosić śmiało tytuł Polskiej Akademii Umiejętności, jaki przybrała dopiero po odzyskaniu niepodległości.

Obok Akademii Umiejętności rozwijały liczne towarzystwa naukowe ożywioną działalność. Na pierwszym miejscu wymienić tu należy Towarzystwo Miłośników Historji i Zabytków Krakowa. Powstało ono z początkiem r. 1897 z inicjatywy prof. Łuszczkiewicza i prof. St. Krzyżanowskiego, ówczesnego archiwariusza miejskiego, a za jedno z głównych zadań wzięło sobie pielegnowanie studjów nad dziejami i kulturą dawnego Krakowa, oraz najbliższej okolicy. Do tego celu służą dwa periodyczne wydawnictwa: *Rocznik Krakowski* i *Biblioteka Krakowska*. Pierwszy zawierał artykuły ściśle naukowe z zakresu dziejów miasta i historji sztuki w związku z zabytkami krakowskimi, a wychodził aż do wybuchu wojny światowej regularnie co roku. Wydawnictwo drukowane było zawsze na pierwszorzędnym kredowym papierze i ozdobione doskonałemi ilustracjami,

dzięki czemu przedstawiało się niezwykle wytwornie również ze strony estetycznej i typograficznej, to też mogło zadowolić wymagania nawet bardzo wybrednego bibliofila. Druga główna publikacja Towarzystwa, *Biblioteka Krakowska*, miała zrazu charakter wybitnie popularny. Co roku ukazywało się po kilka małych i cienkich broszurek, które dzięki swej niskiej cenie służyły doskonale do rozpowszechnienia wiedzy o Krakowie wśród szerszych warstw inteligencji i młodzieży. Z czasem jednak niebieskie tomiki *Biblioteki Krakowskiej* zaczęły nabierać coraz więcej cech ściśle naukowych, a zarazem rozrastać się pod względem objętości. Zawsze jednak dobierało się tu tematy lżejsze, mogące zainteresować szerszą publiczność. Nadto przez kilkanaście lat wydawało Towarzystwo ulubiony krakowski kalendarz Czecha, nadając mu poziom wydawnictwa popularno-naukowego.

W dziedzinie ochrony zabytków rozwinęło pożyteczną działalność Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury; związane zostało ono w r. 1902 i funkcjonowało aż do początków wojny, pod przewodnictwem wybitnego znawcy sztuki, prof. U. J. Jerzego Mycielskiego, wydając 11 tomików, które zawierały artykuły i rozprawy z zakresu historii sztuki w Polsce.

Pozatem powstał w Krakowie w drugiej połowie XIX w. i później szereg zawodowych i naukowych związków, jak Towarzystwo Lekarskie, Tow. Techniczne, Tow. Prawnicze i t. d., które przez swe zebrania z referatami i dyskusją przyczyniały się do ożywienia ruchu umysłowego w naszym mieście. Niektóre z nich zaznaczyły też swą działalność na polu wydawniczym. I tak Tow. Prawnicze, wznowione w r. 1887, wydawało przez kilka lat «Kronikę Prawniczą», a od

r. 1900 wspólnie z fakultetem prawniczym U. J. «Czasopismo prawnicze i ekonomiczne». Staraniem Towarzystwa Lekarskiego wychodził przez lat 60 (1862—1921) tygodniowy «Przegląd lekarski». Towarzystwo numizmatyczno-archeologiczne wydawało od r. 1889 swe «Wiadomości», a Krak. Tow. Techniczne zdobyło się w r. 1900 na własny organ p. t. «Architekt». W r. 1902 zorganizowano Tow. dla popierania Polskiej Nauki Rolnictwa, które publikuje «Roczniki Nauk Rolniczych». Towarzystwo Filozoficzne, założone w r. 1909, ogłosiło drukiem 9 numerów swych wydawnictw. Towarzystwo «Eleusis», dzieło prof. Lutosławskiego, wydało 6 tomów swego organu «Eleusis», które zawierały wiele artykułów o charakterze filozoficzno-pedagogicznym. Wreszcie Towarzystwo Tatrzańskie, poza popieraniem turystyki, pielęgnowało również studia naukowe nad Tatrami i Karpatami, w szczególności utrzymywało sieć stacyj meteorologicznych w górach i wydawało od r. 1876 swój «Pamiętnik», w którym zamieszczano także artykuły treści naukowej.

Ruch naukowy krakowski znajdował też silne oparcie w czasopismach periodycznych. Pojawiło się ich kilka w okresie Rzeczypospolitej krakowskiej, lecz żadne nie mogło się długo utrzymać z powodu niepomyślnego położenia gospodarczego kraju. W r. 1830 wydał Bandtkie trzy zeszyty «Pamiętnika Krakowskiego Nauk i Sztuk Pięknych», przez dwa lata (1835—1836), wychodził pod redakcją A. Z. Helcla «Kwartalnik Naukowy», najpoważniejsze podówczas czasopismo naukowe na ziemiach polskich. Współcześnie w r. 1835 Leon Zienkiewicz redaguje miesięcznik «Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności»; wyszły dwa tomy. Współpracownik jego Łukasiewicz próbuje dwa lata później wydawać

«Pamiętnik Naukowy», ale doprowadza tylko do czwartego tomu. Później za czasów austriackich sytuacja się polepszyła. Najstarszy dziennik «Czas», liczący obecnie 83 rok istnienia, wydawał przez kilka lat kwartalny dodatek naukowo-literacki, następnie od r. 1866 do 1914 wychodził na wysokim poziomie stojący miesięcznik «Przegląd Polski», w którym obok publicystyki politycznej o kierunku konserwatywnym, znajdowały pomieszczenie liczne prace naukowe, zwłaszcza z zakresu historii i krytyki literackiej. W dziedzinie myśli katolickiej wybitne stanowisko zajmuje miesięcznik «Przegląd Powszechny», wydawany przez OO. Jezuitów regularnie, począwszy od r. 1884. Wreszcie z pomiędzy pism periodycznych o charakterze literackim wymienić należy wydawaną w latach 1899—1914 «Krytykę», redagowaną przez Wilh. Feldmanna w duchu postępowo-demokratycznym, oraz «Życie», które gromadziło na swych łamach t. zw. Młodą Polskę z Wyspiańskim i Przybyszewskim na czele. Bardziej specjalny zakres działania posiadał «Przewodnik Biblijograficzny», który wychodził od r. 1878 pod redakcją Wł. Wisłockiego i zmienił później swą nazwę na «Biblijografię Polską», by w ostatnich latach znowu powrócić do dawnego tytułu. Studium lingwistycznym poświęcony był «Poradnik Językowy» (później «Język Polski»), wydawany od r. 1901 przez R. Zawilińskiego. W dziedzinie nauk lekarskich spotykamy jeszcze dwie publikacje, mianowicie «Postęp Okulistyczny» (1899—1914), redagowany przez prof. U. J. Wicherkiwicza i «Rocznik Lekarski», którego trzy tomy wyszły nakładem Wydziału lekarskiego U. J. Krótki tylko żywot miało czasopismo prawnicze «Themis», wydawane przez Słotwińskiego w latach 1834—1835 i ogólnonaukowy «Przegląd krytyczny» (1874—75). Nadto wychodził w Krakowie szereg czasopism zawodowych, jak «Prze-

gład ceramiczny», «Rola», «Tygodnik Rolniczy», «Kronika farmaceutyczna» i t. p.

Do ożywienia ruchu naukowego w Krakowie przyczyniały się również zjazdy uczonych z całej Polski, przyrodników i lekarzy, prawników i ekonomistów itp., jakie odbywały się tu dość często w ostatnich 50 latach przed wojną. Na uwagę zasługują szczególnie I Zjazd historyków polskich w r. 1880 ku uczczeniu 500 letniej rocznicy śmierci Długosza, oraz Zjazd Rejowski w r. 1906.

Na zakończenie wspomnień jeszcze wypada o kilku osobach, które położyły pewne zasługi około rozwoju umiejętności w Krakowie poza obrębem wyższych uczelni i towarzystw naukowych. Tu należy naprzód gorliwy zbieracz i dyletant A m b r. G r a b o w s k i, który w ciągu swego długiego, pracowitego żywota nagromadził ogromną ilość materiałów do dziejów Krakowa i ogólnej historii polskiej, a prócz tego ogłosił drukiem szereg prac z tego samego zakresu, przedstawiających niepoślednią wartość jako materiał źródłowy. Jego następcą i kontynuatorem poniekąd był J. M ą c z y ń s k i. Nie w charakterze autora, lecz jako mecenas nauki zaznaczył A l e k s a n d e r h r. P r z e z d z i e c k i swą działalność w Krakowie, jego bowiem kosztem wyszły tu w latach 1863 wszystkie dzieła Długosza w tekście łacińskim i po części w tłumaczeniu polskim. Wreszcie P a w e ł P o p i e ł starszy wpłynął zapładniająco na życie kulturalne naszego miasta przez znane czwartkowe zebrania, jakie przez pół wieku (1835—92) urządzał w domu swym przy ul. św. Jana 20, gdzie zbierał się krakowski świat naukowy, literacki i artystyczny.

Zbierzmy pokrótce dotychczasowe wywody. Po utracie niepodległości studja naukowe w Krakowie rozwijały się zrazu bardzo słabo, później w dobie Rzeczypospolitej Krakowskiej nieco lepiej, ale zawsze w skrom-

nej mierze. Ten niezbyt wesoły obraz stanu umiejętności w naszym mieście w pierwszej połowie XIX w. przedstawia się jaśniej, gdy go rozpatrzymy na tle porównawczem w stosunku do innych dzielnic i głównych miast na ziemiach polskich. W pierwszych trzech dziesiątkach ubiegłego stulecia ustępuje Kraków Wilnu i Warszawie, ale po upadku powstania listopadowego wybija się na czoło, gdyż Uniwersytet Jagielloński był w tym smutnym okresie jedyną wyższą uczelnią polską, a Towarzystwo Naukowe Krakowskie, choć funkcjonowało słabo, wykazywało może najwięcej jeszcze ruchliwości pośród powszechnego marazmu kulturalnego, jaki zapanował w Polsce, gdy wszystkie najlepsze siły naukowe i literackie przeniosły się na obczyznę. Wiosna narodów w r. 1848 ożywiła zrazu na krótko ruch naukowy na wszechnicy Jagiellońskiej i poza nią, ale dopiero gdy zaświtała era konstytucyjna w Austrii, odrodzenie kulturalne przybrało trwały charakter, a założenie Akademii Umiejętności w r. 1873 nadało mu gigantyczny rozmach. Odtąd już tylko uniwersytet lwowski mógł współzawodniczyć godnie z wszechnicą Jagiellońską, gdyż warszawska Szkoła Główna po kilkuletniej chlubnej działalności uległa rusyfikacji i prowadziła aż do wybuchu wojny dość anemiczny żywot. Natomiast Akademia Umiejętności pozostawała zrazu niemal bez konkurencji, a i później utrzymała stanowczą przewagę nad rozwijającemi się w innych miastach polskich towarzystwami naukowemi, to też Kraków mógł słusznie uchodzić w okresie przedwojennym za istną stolicę duchową całej Polski.

Po odzyskaniu niepodległości ta preponderancja naszego miasta w zakresie umiejętności nie uwidacznia się już tak silnie wskutek powstania nowych uniwersytetów i rozrostu stowarzyszeń naukowych w głównych miastach Rzeczypospolitej, ale i teraz jeszcze Kraków,

dzięki Akademji przede wszystkim, zachowuje pewne pierwszeństwo w tej dziedzinie nawet w stosunku do politycznej stolicy państwa. Widać stąd jasno, jaką kolosalną rolę odgrywa wiedza wraz z innemi czynnikami kulturalnemi w rozwoju podwawelskiego grodu. Kraków stracił już dawno polityczne przewodnictwo w narodzie, nie posiadał warunków do świetnego rozkwitu ekonomicznego, jeżeli zaś mimo to wyrobił sobie w gronie miast polskich jedno z pierwszych miejsc, to zawdzięcza je w znacznej mierze swym walorom kulturalnym, szczególnie zaś polskiej twórczości naukowej, która założyła w nim swoją główną siedzibę.

FELIKS KOPERA

SZTUKA

Jaki dział sztuki mógł się w Krakowie w XIX wieku najwięcej rozwinąć? — Oczywiście nie budownictwo. Kiedy Kraków był stolicą państwa, rozwój architektury zaznaczył się świetnymi dziełami. Od czasu gdy Kraków stolicą być przestał, z k a ż d y m w i e k i e m coraz to mniej pojawiało się okazałych budynków. Rozwój rzeźby wymaga również znacznych pieniężnych środków, ale nie tyle oczywiście, co rozwój architektury; łatwiej było wznieść p o m n i k, niżeli g m a c h monumentalny.

Za to rozwój malarstwa nie był krępowany środkami pieniężnymi. W skromnej pracowni, a nawet w izbie na poddaszu mógł malarz tworzyć cenne dzieła, byleby miał zapal do pracy i talent. To też w zubożałym mieście najbardziej rozwinąć się mogło malarstwo.

Przemysł artystyczny wymagał zasobnego mieszczaństwa i warsztatów pracy, a także rozwoju architektury. Warunków do rozwoju przemysłu artystycznego w Krakowie przez XIX w. było mało, to też i ten dział nie wydał prac znakomitych.

Przejdziemy teraz poszczególne działy sztuki i zobaczymy usiłowania mieszkańców Krakowa w każdym

poszczególnym dziale w tych wyżej wymienionych niefortunnych warunkach.

Z początkiem XIX w. w zakresie architektury objawia się bardzo dla Krakowa szkodliwy styl: empire. Empire wymaga wolnych przestrzeni i perspektyw. Epoka stawiania budynków na sposób klasyczny z frontonami i kolumnami, wznoszenia łuków triumfalnych na wolnej przestrzeni, epoka przestrzegająca równych linii i symetrii gardziła malowniczymi średniowiecznymi pełnymi krzywizn budynkami i grupami zabudowań urągającymi symetrii. Krzywym i wąskim ulicom wypowiadzano bezwzględna walkę. Także powody militarne przyszyły w pomoc temu stylowi. W Paryżu Napoleon kazał wytykać proste ulice, dogodne dla szarży wojsk i armat i burzyć całe dzielnice stojące na przeszkodzie zakładaniu wspaniałych avenues i obszernych placów.

Ideale empire'u i twórców nowego Paryża dotarły wnet do Krakowa. Wszak Polska była w ścisłych związkach z Francją i Napoleonem i rzesze całe Polaków przesuwali się przez Paryż i widzieli porządkowanie tego miasta i oglądali jak zniknął Paryż króla Henryka IV, Ludwika XIV i Ludwika XV. A jeśli pozostawiono monumentalne budynki, jak Notre-Dame, St. Germain de Près, l'Hotel Cluny, to pozbawiono je malowniczego starego otoczenia, a natomiast wznoszono nowożytnie przeważnie szablone domy.

Wszystkie wielkie miasta Europy z całą bezwzględnością poczęły za Paryżem poddawać się wymaganiom nowoczesnego życia i wzmożonego ulicznego ruchu. Oczywiście dzisiaj tym potrzebom moglibyśmy pewnie w wielu przypadkach zadość uczynić, nie niszcząc zabytków, wtedy jednak ceniono tylko monumentalne dzieła dawnych czasów, a nie rozumiano jeszcze malowniczości ich otoczenia i piękna wielu skromnych, sta-

rych budynków, które choć nie były monumentalne, miały nieraz piękne motywy i nadzwyczajny urok.

W Krakowie, idąc za ogólnym prądem, postanowiono zburzyć dawne obwarowania jako nieodpowiadające już celowi i z całą bezwzględnością, nie rozumiejąc wartości zabytkowej, zniszczono w latach 1809—1820 te cenne dzieła militarnej architektury. Gdyby dziś Kraków posiadał stare mury obronne, nadawałoby mu to jeszcze większego znaczenia zabytkowego i turystycznego. Stałby on obok nielicznych miast, które dawne fortyfikacje zachowały, jak Rotenburg nad rzeką Tauber i Gelenhausen. Ulegając w dalszym ciągu prądowi czasu i najnowszym kierunkom, założono na miejscu fortyfikacyj skwer i ogród biegnący dookoła miasta, nasze planty. Był ten krok zarządu miasta czynem na owe czasy postępowym i w kierunku najnowszych usiłowań w porządkowaniu miast, niemniej jednak z naszego punktu widzenia był wandalizmem, który pozbawił Kraków bezcennej oprawy.

Dalsze postępowe porządkowanie miasta pozbawiło go dalej zabytków architektury XV—XVI w. Za wzorem Paryża bowiem i innych stolic, aby uzyskać szeroki plac, oczyszczono rynek z ratusza, tylko pozostawiono wieżę na pamiątkę. Przez zburzenie kościoła WW. Świętych uzyskano plac WW. Świętych, a przez zburzenie kościoła św. Szczepana plac gwardji narodowej.

Na tej samej zasadzie rząd austriacki równie bezwzględnie zburzył kościół św. Michała i św. Jerzego na Wawelu i cały szereg zabudowań, aby uzyskać wolną przestrzeń dla celów wojskowych.

Tak zburzono w kolei lat cały szereg zabytków, porządkując Kraków.

Bezwzględne to burzenie pomników przeszłości,

oszczędzonych przez barbarzyńskie nieraz napady żołdaków, nie jest wyłączną winą zarządu Krakowa, ale winą tego modnego a bezwzględnego kierunku, który wyszedł z Paryża i ogarnął w pierwszej połowie XIX w. wszystkie niemal miasta.

Kiedy jednak gdzie indziej nietylko burzono dawne gmachy, ale stawiano nowe monumentalne budynki, zbiedzony Kraków tych monumentalnych budynków wznieść nie był w stanie. Z nielicznych nowych budowli tego czasu wyróżniają się pałac w Rynku L. 20, dom przy ul. Szewskiej L. 9 i przy ul. św. Jana L. 11. Są one w stylu empire i odznaczają się starannością w opracowaniu fasad i stylową tych fasad dekoracją.

Fatalny pożar Krakowa r. 1850 przyczynił się do rozwinięcia ruchu budowlanego. Odbudowa Krakowa wywołała dążność do prac konserwatorskich, w których Kraków zaczął celować i celuje jeszcze do dziś dnia w całej Polsce.

Pierwszy, i to jeszcze przed pożarem, wydatną pracę w tym kierunku rozpoczął Karol Kremer, brat znanego estetyka Józefa Kremera, ur. 1812, zm. 1860. Wróciwszy świeżo z zagranicy do rodzinnego miasta otrzymał od senatu krakowskiego polecenie odnowy gmachu Biblioteki Jagiellońskiej, mocno zrujnowanej. Umiał on domy składające się na dawne kollegium uniwersyteckie połączyć w jedną jednolitą całość, co zwłaszcza zaznaczyło się w prześlicznym dziedzińcu Biblioteki. Dziedzińcowi temu nadał jeszcze więcej malowniczości, gdy wmurował w jego ściany fragmenty zabytkowych budowli, jak odrzwia, okna, rzeźbione tablice. Gdy w r. 1841 miano wano Kremera dyrektorem budownictwa miejskiego, odsunął się od tego pięknego swego dzieła. Wtedy praca utknęła, a czasy burzliwe spowodowały zupełny zastój. Dopiero w latach 1867—1870 pod kierunkiem radcy bu-

downictwa z Wiednia, Bergmana, Feliks Księżarski, krakowski architekt dokończył przedsięwzięcia. Biblioteka Jagiellońska była wspaniałem dziełem nietylko odtwórczej ale i twórczej pracy. Talent architektki umiał odczuć piękno dawnych budowli, ich malowniczość, ale także dostosował się w dopełnianiu do istotnego piękna jego stylu. Jestto pierwsza znakomita praca konserwatorska XIX w.

Po empirze pojawił się w Europie zapal do budowania w stylu romańskim i gotyckim, a wreszcie w stylu odrodzenia. Księżarski, który kształcił się w Monachjum, widział jak tam wskrzeszano dawne style. To też gdy chodziło o wzniesienie kościoła sióstr felicjanek przy ul. Smoleńskiej, zaprojektował go w romańskim stylu. Niestety w rok po śmierci architektki, t. j. r. 1885, wzniesiony obecny kościół jest słabym tylko odbiciem planów Księżarskiego. Budowa to skromna, poprawna, mierzyć się nie może z wielkimi bazylikami romańskimi XIX w., niemniej jednak kierunek, który się rozwinął na zachodzie, w Krakowie się zaznaczył. Kapliczka św. Bronisławy przy Kopcu Kościuszki, wzniesiona r. 1861 jest budową mało pociągającą, podobnie jak wszystkie gotyckie konstrukcje w stylu Karola Fryderyka Schinkla.

R. 1883 powierzono Księżarskiemu wielkie jak na Kraków zadanie budowy gmachu uniwersyteckiego, budowę Collegium novum. Rozwinął on styl gotycki dostosowany do nowoczesnych potrzeb. Fasada wychodząca na planty przedstawia się poważnie, a przytem jednak jest ożywiona. Pomimo ściśle zachowanej symetrii w rozczłonkowaniu, ma wiele malowniczości i pociąga więcej widza, niż np. zimny gotyk wiedeńskich budowli XIX w. Fasada tylna od ulicy Jagiellońskiej przedstawia się również szczęśliwie. Wewnątrz rozkład budowli jest mądrze obmyślany, aula poważna i wyniosła, klatka schodowa

z przedsionkiem i korytarzem, wszystko to obmyślił architekt z artyzmem, dostrajając się nie tylko do potrzeb, ale także do powagi uniwersytetu mającego odwieczne tradycje. Collegium novum jest niewątpliwie najpiękniejszym i najbardziej pod względem artystycznym wartościowym gmachem XIX w. w Krakowie.

Wpływ Schinkla na polskie ziemie był wielki. Schinkel projektował kościół w Krzeszowicach, pałace w Antoninie, Kórniku i w Werkach. Nie tylko Księżarski bo i drugi, młodszy o lat kilka od niego architekt, Filip Pokutyński uległ jego wpływowi. Pokutyński urodził się w Warszawie r. 1829, umarł w Krakowie 1879 r. Po studiach w Berlinie odbytych w latach 1849—1851 i po podróży po Włoszech i Francji osiadł na stałe w Krakowie, wezwany r. 1856 na katedrę w Instytucie Technicznym.

Pokutyński tworzy u nas, wzorując się na renesansowych budowlach Schinkla. Było to o tyle korzystniej, że renesansowe gmachy Schinkla stoją bez porównania wyżej od jego pseudogotyckich pomysłów.

Budynek Towarzystwa Przyjaciół nauk, późniejszej Akademii Umiejętności jest wyrazem tego wpływu. Gmach ten stanął r. 1864. Mimo oszczędność, z którą architekt musiał się liczyć, zastosował umiejętnie proporcje i osiągnął efekt monumentalnej, choć skromnej budowy.

Według planów Pokutyńskiego powstał w latach 1859—1871 kościół przy klasztorze ss. miłosierdzia przy ul. Warszawskiej L. 8, ukryty poza budynkami przeznaczonemi do praktycznego użytku. Jest to budowa umiejętnie przeprowadzona w stylu romańskim i pomimo niewielkich rozmiarów, przedstawiająca się okazale.

W stylu odrodzenia wzniesiono także szkołę Sztuk Pięknych, dzisiejszą Akademię Sztuk Pięknych. Plany

wykonał Maciej Moraczewski, ur. 1840 w Poznańskim i ze służby rządowej pruskiej powołany r. 1876 do Krakowa. Budynek ten ma starannie obmyślaną fasadę od placu Matejki, ujętą we dwa ryzality z kopułkami, a urozmaicając jej powierzchnię pilastry. Gmach w całości odznacza się poczuciem cech stylu odrodzenia, styl ten jednak stosował autor indywidualnie.

Do dalszych budynków o charakterze monumentalnym, a wzniesionych w stylu odrodzenia należy gmach Towarzystwa Wzajemnych Ubezpieczeń. Twórca jego, architekt Tomasz Pryliński ur. r. 1847 w Warszawie, zmarły r. 1895, darzony był nadzwyczajnem poczuciem artystycznym. Jeśli inni architekci, tworząc w stylu odrodzenia, byli pod wpływem Schinkla i pośrednich wzorów, to Pryliński wżył się w ducha i formy architektury włoskiej XV i XVI w. Kocha się on zatem w liniach spokojnych, kładzie nacisk na wykwintną dekorację, którą nie tylko ozdobi ściany, ale także dba o piękne kapitele, obramienia drzwi, kasetony, sufity. O jego twórczości świadczy dziedziniec gmachu Towarzystwa Wzajemnych Ubezpieczeń przy ul. Basztowej, gdzie widzimy także loggie o smukłych kolumnach, przedsionek sklepiony beczkowo, pokryty kasetonami i piękną salę obrad.

To zamięrowanie do renesansu okazał Pryliński przede wszystkim jako architekt, któremu powierzono odnowę i przebudowę Sukiennic. Kiedy Dr. Józef Dietl ujął w swe ręce zarząd miasta, przystąpiono do dzieła z całą energją. Po niepowodzeniach z ogłoszeniem konkursu na odnowę Sukiennic, Pryliński przedłożył plany nie bez porozumienia z Matejką, z którym żył w przyjaźni. Umiał Pryliński zachować i uwydatnić cechy gotyku Lindintoldego z XIV w., wydobyć i podnieść dzieło Jana Marji z Padwy, odrzucić naloty dowolne i bezwartościowe późniejszych epok i dodać od siebie piękne pod-

cienia tak w duchu renesansu przeprowadzone, a przecież oryginalnie pomyślane. Z dwu zabytków dawnej stolicy polskiej z Collegium Jagiellonicum i z Sukiennic umiano w XIX w. stworzyć dwa wspaniałe dzieła, należące do najpiękniejszych w całej Polsce. I to są może najchlubniejsze kulturalne utwory architektów polskich XIX w. w Krakowie. Wreszcie z dzieł Prylińskiego wymienić należy Zakład im. Helclów z r. 1890. Zwraca naszą uwagę wielka fasada i dwa potężne w tył biegnące skrzydła. W podworcu wznosi się kaplica, która od strony zewnętrznej pociąga widza pięknnością swej kopuły. Wnętrze kaplicy ma również wysoką artystyczną wartość.

Rozpoczął Pryliński studja nad planami przebudowy zamku królewskiego na Wawelu, śmierć jednak przerwała tę pracę. Styl renesansu panuje dalej. Architekt Tadeusz Stryjeński wspólnie z Władysławem Ekielskim buduje i kończy r. 1893 wspaniały gmach schroniska Ks. Lubomirskich przy ul. Rakowickiej z kaplicą uwieńczoną ośmioboczną kopułą.

Swój nadzwyczajny artyzm i wrażliwość na piękno dawnej sztuki okazał Stryjeński przy odnowie kościoła N. P. Marji w Krakowie, w latach 1889—1891. Chlubnie więc prowadzi dalej Stryjeński prace konserwatorskie w Krakowie tak szczęśliwie rozpoczęte przez Kremera. Przy pomocy Matejki doprowadza on presbiterjum kościoła N. P. Marji do takiej świetności, że niema piękniejszej części kapłańskiej w Polsce, a nie wiele znajdzie ich równie pięknych w Europie.

Znakomicie wraz z Zygmuntem Hendlem odnowił Stryjeński kościół św. Krzyża. Jako architekt Zygmunt Hendel obdarzony wielką wrażliwością w odczuwaniu form dawnej sztuki, rozumiejący jak mało kto piękno dawnej architektury, odnawia wzorowo kaplicę Lubomirskich i Myszkowskich w kościele oo. dominikanów,

oraz klasztorne krużganki. Doprowadzenie do dzisiejszego stanu tych zabytków może być śmiało dumą i chlubą Krakowa.

Z innych architektów XIX wieku wspomnieć należy Karola Knausa, który odtworzył kryptę kościoła św. Michała na Skałce i zaadaptował ją na groby ludzi zasłużonych, a zarazem szczęśliwie doprowadził do efektownego widoku obramienia sadzawki.

Odnowa katedry na Wawelu, niestety, nie została tak fortunnie przeprowadzoną. Jeśli z Sukiennic stworzono arcydzieło, to zasługą to nietylko architektów, ale także Dietla i Matejki, którzy artyście szli na rękę i pomagali. Architektowi katedry na Wawelu, Sławomirowi Odrzywolskiemu nie było danem pracować w podobnych warunkach. Wadą restauracji katedry jest to, że jest niekonsekwentnie przeprowadzona. Przywrócić chciano jej piętno gotyku, wyrzucając z niej wiele barokowych zabytków, a nie obniżono nawy obiegającej, co było pierwszym warunkiem przywrócenia tej budowie charakteru średnich wieków. Jeśli zaś obawiano się usunięcia tego szpecącego presbiterjum wandalizmu XVIII w., to nie należało usuwać barokowych ołtarzy i zostawić je w spokoju, jak uczyniono w kościele N. P. Marji.

U schyłku XIX w. pojawia się nowy kierunek. Architekci zrywają zupełnie z dawnymi stylami i starają się stworzyć nowe formy. Nie naśladują niewolniczo gotyku, ale starają się uzyskać średniowieczną malowniczość budynków. A więc przypadkowość form gotyku stosują do nowych gmachów rozmyślnie, starają się nadać patynę murom, posługując się sfabrykowaną na stary sposób cegłą, często wprowadzając pnącą roślinność na mury. W tym kierunku rozwinął działalność Teodor Talowski. Projektował on szereg kamienic w Krakowie, np. przy ul. Karmelickiej L. 37, przy ul. Retoryka L. 1,

3, 7, 9. Dzielęm jego jest podkop kolejowy przy ul. Lubicz, architektonicznie dobrze ujęty.

Wreszcie w ostatnim dziesiątku XIX w. zdobywa się gmina m. Krakowa na nowy gmach monumentalny, na teatr. Wykonał tę budowę w latach 1891—1893 architekt Jan Zawiejski. Wielka opera w Paryżu ukończona r. 1874 przez Karola Garnier była wzorem dla wielu teatrów, a także dla teatru krakowskiego. Jednak wzór ten niekoniecznie nadawał się do otoczenia, jakie przeznaczono dla krakowskiego teatru. Na ogół jednak przedstawia się teatr efektownie, zwłaszcza wewnątrz jest bardzo udatne i odpowiada przeznaczeniu tak pod względem praktycznym jako też pod względem pogodnego nastroju.

Z przeglądu tego widzimy, że Kraków rozwinął u siebie wszystkie te kierunki, które pojawiły się na zachodzie. Mimo skromnych zasobów nie zaniedbał postępu, a w dziedzinie konserwacji zabytków architektury i twórczości związanej z ich konserwacją zajął pierwsze miejsce w Polsce. Nietylko prace w tej dziedzinie stoją na tej samej wyżynie co najlepsze prace w Europie, ale przewyższają wiele prac podjętych około zabytków za granicą.

Rzeźba z początku XIX w. była w zupełnym upadku. Gdy zaś chodziło o wystawienie pomnika Kościuszce, to uczczono narodowego bohatera najłatwiejszym i najprymitywniejszym sposobem czasów przedhistorycznych i usypano kopiec. Poza tem posługiwano się kamieniarzami. Z rzeźb zasługuje na uwagę znajdujący się w kościele św. Anny pomnik Kopernika. Model zrobił r. 1822 Eljasz Galli, a mosiężnik Arkusiński odlał go z mieszaniny ołowiu i cyny.

Nawet wspominać nie warto drobnych robót, jak

godła domów albo kopij gipsowych. Na zysk i pokup obliczone posążki królów, Kościuszki, Poniatowskiego, wykonane podług odlewów z grobowców królów, były raczej towarem galanteryjnym.

Wspaniałą posąg Chrystusa i pomnik Włodzimierza Potockiego, oba w katedrze, są dziełami Thorwaldsena. Współpracownik tego wielkiego rzeźbiarza, który r. 1820 bawił w Krakowie, Karol Ceptowski zm. r. 1848, powołany na katedrę rzeźby w szkole sztuk pięknych przy Jagiellońskim Uniwersytecie, mimo kształcenia się zagranicą, nic ważniejszego nie stworzył. Wykonał on posągi uczonych akademików do Collegium Jagiellonicum. Z jego szkoły wyszedł Leon Szubert, przedwcześnie zmarły, zdolny artysta. Szuberta dziełem jest Chrystus w kaplicy Przeździeckich u Dominikanów, oraz Chrystus błogosławiący dzieci w kościele OO. Franciszkanów. Inny uczeń Ceptowskiego, Marcin Rogoziński jest twórcą płaskorzeźby w Muzeum Narodowym, przedstawiającej «kuszenie Chrystusa», a odznaczającej się subtelnością obserwacji i siłą charakterystyki.

Następca Ceptowskiego, Henryk Kossowski, wykształcony zagranicą, przedstawił biust Jana i Piotra Kochanowskich w kościele franciszkanów. Kształcił się u niego Parys Filippi, Franciszek Wyspiański i Walery Gadomski.

Walery Gadomski ur. w Krakowie r. 1833, jest pierwszym z krakowskich rzeźbiarzy, który zdobywa się na dzieła o wyższym poziomie. Skończywszy szkołę w Krakowie kształcił się w wiedeńskiej Akademji, gdzie zdobył złoty medal. Jemu powierzono wzniesienie pomników Sobieskiego i Zygmunta Augusta w ogrodzie Strzeleckim, Kopernika w gmachu Akademji Umiejętności, pomnika papieża Piusa IX w Muzeum Narodowym. Jest on autorem pięknej figury w marmurze w krakowskim

Muzeum Narodowem, przedstawiającej Herodjadę i wybornego portretu Arturowej hr. Potockiej, oraz biustu prezydenta Zybkiewicza przed Ratuszem i innych poważnych prac.

Uczniem Gadomskiego a potem Zumbuscha w Wiedniu był Antoni Pleszowski, ur. 1857 r., autor «Ślepca» i przedewszystkiem «Smutku», pięknej rzeźby w bronzie w Muzeum Narodowem.

U schyłku życia zamieszkał w Krakowie rzeźbiarz pierwszorzędných zdolności, Marceli Guyski (ur. 1830 w gub. kijowskiej). Odznaczają się jego prace nadzwyczajną subtelnością i mistrzostwem techniki. Dzieła jego w Muzeum Narodowem, zwłaszcza biust Adama Mickiewicza, świadczą o talencie artysty. Kościół św. Piotra zdobi piękny jego marmurowy posąg «Ecce Homo», którego niestety nie skończył.

Pojawiają się na plantacjach krakowskich, wyborne nadających się do pomieszczenia rzeźb w bronzie wykonanych i wytwornych niewielkich pomników, piękne posągi Grażyny i Lilli Wenedy. Ten ostatni posąg odlano w bronzie w Krakowie. Oba pomniki są dziełem Alfreda Dauna, ur. 1854, zm. 1915, ucznia Gadomskiego, a następnie profesora w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. W parku Dra Jordana jego dziełem są dekoracyjne biusty wybitnych ludzi.

Ze szkoły Guyskiego wyszli Antonina Roźniatowska i Tola Certowiczówna, autorka pomnika X. Augusta Kordeckiego na Skalce i Satyra odlanego w bronzie w Muzeum Czapskich, obie zaś wykonały cały szereg udatnych kobiecych portretów. Uczniem Guyskiego był także Tadeusz Błotnicki, ur. 1858, zm. 1928.

Cały szereg rzeźbiarzy, którzy odznaczyli się głównie w XX wieku, jak Roman Lewandowski, Antoni Madeyski twórca monumentalnych dzieł, grobowca Jadwigi

i Władysława Warneńczyka, wyszli z krakowskiej szkoły. R. 1897 powołano do Krakowa do szkoły sztuk pięknych Konstantego Laszczkę, jednego z najwybitniejszych polskich artystów.

Prócz tych rzeźbiarzy, którzy w Krakowie stale lub przez dłuższy czas mieszkali, ozdobili to miasto rzeźbami inni artyści. Na rynku krakowskim staje r. 1898 wielki pomnik Adama Mickiewicza, pierwszy tych rozmiarów monument w Krakowie, dzieło Teodora Rygiera. Rygier kształcił się w Warszawie, a następnie w zagranicznych akademjach, a dzieło jego nie ustępuje co do wartości wielu pomnikom, które w tym czasie stawiano w wielkich miastach Europy. Figura Mickiewicza zwłaszcza odznacza się silnym wyrazem głębokiego smutku i zadumy. Szczerością i prostotą ujmuje odrzucony projekt na pomnik Mickiewicza, dzieło Antoniego Kurzawy. Nie miałby on tej monumentalności okazałej a konwencjonalnej co pomnik Rygiera, ale za to górowałby oryginalnością pięknego pomysłu. Model tego arcydzieła odlany w bronzie jest ozdobą Muzeum Narodowego.

U schyłku XIX w. w ogóle coraz to lepsze rzeźby pojawiają się w Krakowie. Do Muzeum Narodowego przybywają dwie znakomite rzeźby Piusa Welońskiego: Gładjator i Sclavus Saltans. Inne dzieło tego artysty, pomnik Bojana na plantach jest prawdziwą ozdobą Krakowa, wzniesiony ku czci Bohdana Zaleskiego. Welońskiego dziełem jest również płaskorzeźba «Jan III pod Wiedniem» na kościele N. P. Marji.

Wybitnego talentu rzeźbiarza Piotra Wójtowicza dzieła «Dziewczyzna splatająca włosy», wykonane w bronzie i piękna grupa «Porwanie Sabinki», gips, niestety dotąd jeszcze nieodlany w bronzie, na co zasługuje w całej pełni, zdobią sale Muzeum Narodowego.

Żałować należy, że rozporządzając takimi siłami u schyłku XIX w., nie wzniesiono na placach i ulicach Krakowa więcej choćby skromnych pomników, nie mówiąc już o artystycznie wykonanych studniach i fontannach, które tak upiększają nietylko większe, ale nawet małe miasta, nadając placom i ulicom indywidualne piętno. Nasze nowe ulice XIX w. są podobne jedne do drugich i tak szablonowe, że aż spleen człowieka ogarnia, gdy niemi się chodzi — żadnego śladu piękna, na któremby oko mogło spocząć i odetchnąć po tej monotoni ulic. W regulacji miast nie obmyślano nawet na przyszłość jakich placyków pod pomniki lub inne rzeźby. Miejmy nadzieję, że przyszłe pokolenia przecież pomyślą o tem, aby w nowych dzielnicach na ulicach i placach obmyśleć przynajmniej miejsce pod przyszłe rzeźby, studnie i fontanny.

Z kolei przejdziemy do malarstwa.

W XIX wieku żyje jeszcze i pracuje Michał Stachowicz, (ur. 1768, zm. 1825). Aczkolwiek nie miał on wykształcenia zawodowego w wyższym stopniu, to jednak położył dla sztuki wielkie zasługi, choćby przez to, że niewątpliwie oddziałal na Jana Matejkę. Gorący patriota oddał swą sztukę dla narodowych celów. Uświatniał, jak umiał, piękne chwile z życia narodu. Malował przysięgę Kościuszki na rynku, wjazd ks. Józefa Poniatowskiego do Krakowa i inne sceny historyczne, a przytem ilustrował życie krakowskie, przedstawiał lud podmiejski i okolice ziemi krakowskiej. Przekazał potomności widoki dawnego Krakowa, jego zabytki i typy jego mieszkańców. Przyczynił się w znacznej mierze do kultu zabytków. Artysci odtąd zaczną szukać motywów do swych dzieł wśród dawnych murów i będą je rysować i malować. Jakób Sokołowski rysuje grobowce królewskie, wa-

lące się mury i baszty, szczególnie zaś akwarelę malować je będzie Jerzy Głogowski.

Prócz Stachowicza pracują w Krakowie w XIX w. malarze czasów Stanisława Augusta, Jan Kopff, Józef Kosiński, wyborny malarz minjatur, Jerzy Klimke, Józef Sonntag, Ezechieli Cercha. A znakomity malarz wnętrz zabytkowych, krakowianin, poprzednik Gryglewskiego, Marcin Zaleski — zamiłowanie do zabytków i scen współczesnych o historycznym znaczeniu wziął od Stachowicza.

W r. 1818 powstała przy Uniwersytecie Jagiellońskim szkoła malarska, a pierwszym nauczycielem w niej był Józef Peszka, pedagog zły ale malarz nie najgorszy, zwłaszcza jako portrecista. Inny nauczyciel tej szkoły, Józef Brodowski, uczeń akademii wiedeńskiej malował wcale dobre portrety i sądzę, że jest niedoceniony, ale uczyć nie umiał. Dopiero krakowianin Wojciech Stattler wprowadza do nauki postęp.

W Europie zwracać się poczęto do sztuki włoskiej XV i XVI wieku, prąd ten idzie w parze z kierunkiem architektury, szukającym wzorów w sztuce romańskiej i gotyckiej. Ustaje kult dla antyku i tematów z legend, historii i mitologii Greków i Rzymian.

Stattler wyszedł z krakowskiej szkoły, kształcił się w Rzymie, gdzie zetknął się z niemieckimi malarzami, którzy jako grupa nazarejczyków, uwielbiali religijne tematy przedewszystkiem ze Starego i Nowego Testamentu. Szkoła malarska odłączoną została r. 1833 od uniwersytetu i przyłączoną do instytutu technicznego. Wkrótce, r. 1835 rozpoczął w niej uczyć Stattler i uczył dobrze przedewszystkiem rysunków. To też z krakowskiej szkoły wychodzić wnet poczęli malarze, których działalność wydała znakomite prace.

Głównym dziełem Stattlera są «Machabeusze» w Muzeum Narodowym w Krakowie, wzorowane na

dzielał wybitnego niemieckiego artysty z grupy nazarejczyków, Overbecka. Portrety Stattlera odznaczają się starannem opracowaniem i często ciepłym kolorytem wzorowanym na kolorycie weneckich malarzy końca XV i początku XVI wieku.

Uczniami Stattlera byli Władysław Łuszczkiewicz, Grabowski, Gryglewski, Kotsis, Leopolski, Grottger i Matejko.

Obok Stattlera uczył w Szkole Sztuk Pięknych Jan Nepomucen Głowacki, również krakowianin, malowania krajobrazu. Był on uczniem wiedeńskiej akademji i pod wpływem Gauermann'a i Steinfeld'a, malarzy Alp, poczynił pierwszy studjować Tatry i okolice Krakowa, malował naturę z przejęciem się i miłością. Był również niezłym portrecistą. Jego uczeń Płonczyński maluje dalej polskie krajobrazy, niekiedy z widokami pałaców i w ogóle chętnie bierze za temat swych obrazów zabytki architektury na tle krajobrazu. W tym samym kierunku siedł Rudolf Fabjański, ur. 1826, um. r. 1891, który po burzliwym życiu osiadł w Krakowie.

Pierwszorządne stanowisko w malarstwie polskiem, a także wybitne uznanie za granicą zdobywa sobie dopiero Piotr Michałowski, ur. w Krakowie 1800 r., zm. r. 1855 w Krzysztoforzycach pod Krakowem. Wykształcony w Krakowie, a będący pod wpływem Orłowskiego, rozpoczął rysować i malować studja z natury, w których koń odgrywa wybitną rolę. Wyjechawszy do Paryża, pogłębił swą wiedzę i oddał się sztuce w zupełności, gdy dotąd jako urzędnik Ks. Warszawskiego, mógł się jej oddawać tylko dorywczo. Tu pod wpływem Gericault i Charleta rozpoczął malować sceny z życia żołnierza, a zwłaszcza najchętniej malował tematy związane z Napoleonem i napoleońską armją. Wróciwszy do Krakowa, pomimo ważnych zajęć administracyjnych i społecznych,

malował dalej świetne studja, rzadko kiedy jednak kończył obrazy.

W tym kierunku co Michałowski szedł Juljusz Kossak. I jego zajmuje bujne życie żołnierza, zwłaszcza konnicy. Odtwarza życie szlacheckie świetnie. Doprowadza technikę akwareli, którą Michałowski już znakomicie opanował, do najwyższego stopnia wyrazu i mistrzostwa. Zajmuje go podobnie jak Michałowskiego lud, a zwłaszcza krakus na koniu. Maluje widoki krakowskich targów i lud na tle Krakowa. Zamiłowanie do przeszłości i tradycji, które widzimy u Stachowicza, u niego objawia się w dziełach najwyższego artyzmu. Jest sam sobą i nikomu nie uległ, choć u Horacego Verneta kończył nauki. Polskie życie i jego przeszłość — to jego natchnienie. Obok Michałowskiego, Juljusz Kossak jest światowej wartości artystą. Wpływ Kossaka był wielki na Brandta, Maksa Gierymskiego, Fałata i Chełmońskiego.

Wybitny warszawski artysta, najzdolniejszy przed rozwinięciem się talentu Matejki, malarz historyczny, Józef Simmler, ur. 1823 r., zm. 1868 w Krakowie, bawi pewien czas w naszym mieście.

Znakomity malarz Henryk Rodakowski, ur. we Lwowie r. 1823, który sił twórczych próbował w malarstwie historycznym, ale nie dorównał Matejce, był niedoścignionym portrecistą. Od r. 1893 bawił w Krakowie aż do śmierci, t. j. do r. 1894. Nie danem mu było rozwinąć działalności na stanowisku dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych, które miał zająć po Matejce.

Jan Matejko ur. 1838, zm. 1893, był krakowianinem całą duszą i wyrósł w krakowskiej atmosferze. Zabytki Krakowa, prace nad historją Polski pisane z wielką miłością ojczyzny, które w Krakowie wychodziły, a wreszcie gorący patryjotyzm i żal z powodu utraty niepodległości,

to są źródła natchnienia Matejki. Zrazu na chłopca oddziaływał Stachowicz. Ale wnet obudził się genjusz. Dzieła Matejki pełne natchnienia przedstawiać poczęły w sposób mistrzowski dole i niedole Polski. Nie były to obrazy sztuczne, takie, jakie malowano zagranicą, teatralne kompozycje, żywe obrazy, — to były realne wizje genjalnego artysty i patrioty, który chciał chwałę ojczyzny i jej tragedję przekazać potomności i przedstawić je obcym. Takie obrazy mógł malować człowiek, który stracił ojczyznę i jej utratę odczuwał całą duszą. To też z historycznych obrazów jedynie obrazy Matejki na świecie są genjalnemi dziełami. Umiał Matejko wnikać doskonale w styl starej sztuki. Jemu też zawdzięcza Kraków, że polichromją dostroił się do presbiterjum kościoła N. P. Marji i ołtarza Stwosza. Stwosza bowiem był wielbicielem i od niego może przejął ten niepokój i silny wyraz tak cechujące większą część jego obrazów. W ten sposób powstała wspólna całość i cudowny zespół. Ruch w dziedzinie dekoracyjnego malarstwa i witraży rozpoczął się w Krakowie i wydał świetne rezultaty. Niestety, Kraków za mało posiada dzieł swego największego malarza.

Drugi genjalny malarz Grottger kształcił się parę lat w Krakowie (1852—1854) w Szkole Sztuk Pięknych, lecz dopiero w Wiedniu talent jego się rozwinął.

Wśród nauczycieli tej szkoły wybitne zasługi położył Władysław Łuszczkiewicz, znakomity historyk sztuki, niewybitny malarz, ale dobry pedagog, umiejący zapalić do miłowania dzieł sztuki, a zwłaszcza polskich zabytków.

Gdy r. 1873 Matejko został dyrektorem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, powołał szereg artystów na profesorów. W Krakowie zjawia się znakomity malarz starej architektury, Aleksander Gryglewski (ur. 1833, zm. 1879).

Wobec jego prac obrazy współczesnego krakowskiego malarza architektonicznych motywów, Saturnina Świerzyńskiego (ur. 1820, zm. 1885), przedstawiają się jako podrzędne prace. Wytrzymują tylko porównanie dzieła Marcina Zaleskiego. Feliks Szynalewski (1826—1892) przenosi do Krakowa kierunek wiedeńskiego malarza Führicha jako taki, który szerokiemu ogółowi najlepiej w zakresie malarstwa religijnego mógł się podobać. Obok niego w dziedzinie tego malarstwa pracowali Florjan Cynk ur. 1838, zm. 1912 i Izydor Jabłoński ur. 1837, zm. 1905, a także Józef Unierzyski ur. 1863. Sprowadza Matejko Leopolda Löfflera z Wiednia (ur. 1830, zm. 1898) artystę licznych obrazów historycznych bardzo poprawnie malowanych, ale bezduszných, choć mających powodzenie w Wiedniu.

Z Krakowa przeniósł się do Lwowa wybitny portrecista krakowski Andrzej Grabowski (ur. 1833, zm. 1886). Aleksander Kotsis (ur. 1836, zm. 1877) oddał się całą duszą malowaniu wsi i doli i niedoli jej ludu. Jest on przeto oryginalny w swych obrazach, a że szczerze odczuwał życie, obrazy jego mają wybitną wartość.

Hipolit Lipiński (ur. 1848, zm. 1884) brał znów tematy z ulic krakowskich i rynku. Witold Pruszkowski (ur. 1846, zm. 1896) tworzy wspaniałe dzieła, pełne poezji, subtelne pod względem techniki. On na inny sposób brał za temat motywy ludowe. Osiadł w Mnikowie pod Krakowem, pracował tu około 20 lat i wykonał cały szereg arcydzieł, które coraz to bardziej uczymy się cenić. Legendy ludowe pełne poezji, a potem dzieła Słowackiego były dla niego źródłem natchnień. On i Malczewski poddali się szczególnie urokowi Anhellego. Jego śmierć Ellenai jest pełna głębokiej poezji, a takie motywy fantastyczne, jak spadająca gwiazda lub wizje są oryginalnemi

dzielami, w których przebija nie francuski ale swojski impresjonizm.

Motywy krajobrazowe z okolic Krakowa maluje Ludomir Benedyktowicz ur. 1844, zm. 1926, a także Antoni Kozakiewicz, którego sceny rodzajowe z małych miasteczek i wsi odznaczają się wybornem opanowaniem techniki i dążeniem do rozwinięcia efektów światła. Henryk Koniuszko ur. 1855, zm. 1900 bierze za wątek do obrazów wnętrza podmiejskich domów.

W Krakowie się wykształcił znakomity malarz Maurycy Gottlieb, autor wspaniałych dzieł z życia dawnych i współczesnych żydów.

Batalistyczne tematy podjął dalej po Michałowskim i swym ojcu, z wielką brawurą, życiem i śmiałością techniki Wojciech Kossak, ur. 1857 r. W Krakowie kształcił się Tadeusz Ajdukiewicz, ur. 1852, zm. 1916. Z malarzy obrazów o tematach religijnych i religijno rodzajowych odznaczyli się Jan Styka ur. 1858, który kształcił się w Krakowie, cały szereg krakowskich malarzy, wśród nich Konstanty Mańkowski, ur. 1868, zm. 1897, Franciszek Krudowski ur. 1861, Męcina Krzesz ur. 1860, a przede wszystkim Piotr Stachiewicz ur. 1858. Widoki Krakowa maluje Stanisław Tondos ur. 1854, zm. 1917. Widoki ze wsi polskiej malował Michał Pociecha ur. 1852, zm. 1908. Sumiennym malarzem krajobrazu był krakowianin Aleksander Mroczkowski ur. 1850, zm. 1927.

A choć Henryk Siemiradzki nie mieszkał w Krakowie, to jednak bywał w nim i darował do tworzącego się Muzeum Narodowego swój wspaniały obraz «Pochodnie Nerona», następnie zaś namalował do teatru miejskiego jedną z najpiękniejszych kurtyn jakie wogóle istnieją.

U schyłku XIX w. rozpoczęli w Krakowie działalność malarze, których rozwój talentu przypada na wiek

XX, a więc Włodzimierz Tetmajer, który malował obrazy z życia wsi w pełnem świetle, Wincenty Wodzinowski wieś głównie obrał za wątek do swych obrazów, malując i przebywając stale w Krakowie.

Wreszcie r. 1895 powołano na dyrektora Akademii Sztuk Pięknych jednego z największych polskich malarzy, Juliana Fałata ur. 1853. Malarz ten w dziełach swych przedstawiał krajobraz i ludzi w pełni powietrza, które odpowiednio do oświetlenia umiał najróżnorodniej przedstawiać, i w tych warunkach barwność przedmiotów wydobywać nadzwyczaj efektownie.

Nie było malarza przed Fałatem w Krakowie, któryby efekty słońca i powietrza tak malować potrafił. Zorganizował Fałat Szkołę Sztuk Pięknych, przekształcając ją na akademię i postawił na takiej wyżynie, na jakiej przedtem ani potem nigdy nie znajdowała się ta instytucja.

Wreszcie Leon Wyczółkowski ur. 1852, również jeden z największych polskich artystów przybywa do Krakowa w r. 1895 powołany na prof. Akademii Sztuk Pięknych. Wychodzą z jego pracowni znakomite dzieła, w których artysta odtwarza życie, krajobrazy, kwiaty lub zabytki z nadzwyczajnym uczuciem kształtu a nade wszystko barw. Umie on wydobyć efekty gry światła i modelować temi efektami świetlanemi kształty, nadając przedmiotom właściwą chwili barwę. Rozwija grafikę, której najróżnorodniejsze techniki opanowuje z mistrzostwem.

Stanisław Wyspiański ur. 1869, zm. 1905, wyszedłszy z krakowskiej szkoły jako duchowy uczeń Matejki, marzy o wielkich artystycznych przedsięwzięciach, głównie w zakresie malarstwa dekoracyjnego. Projektuje witraże do katedry lwowskiej, do kościoła oo. franciszkanów w Krakowie i do fary w Bieczu. Powstają prócz tego

liczne portrety oryginalnie pojęte i obrazy, jak Caritas, Madonny, ilustracje do Iljady i t. p.

Uczeń Matejki, Józef Mehoffer, ur. 1869 r. zdobył sobie odrazu uznanie, kiedy r. 1894 na międzynarodowej wystawie w Paryżu otrzymał pierwszą nagrodę za projekty witraży do kościoła św. Mikołaja we Fryburgu. Zostałszy naprzód docentem, a potem już w XX w. profesorem szkoły, a następnie Akademii Sztuk Pięknych, rozwinął żywą działalność nie tylko w zakresie malarstwa dekoracyjnego, ale także portretowego i krajobrazów, tworząc w każdej z tych dziedzin wybitne dzieła. Witraże w kościele N. P. Marji wykonane z Wyspiańskim w r. 1892 są cennym zabytkiem kultury Krakowa w XIX wieku. Wogóle Matejko, Wyspiański i Mehoffer podnieśli poziom malarstwa polskiego w Krakowie do wysokości dotąd niedoścignionej.

Wychodzące z Krakowa prace wymienionych już malarzy, a ponadto dzieła innych, Teodora Axentowicza ur. 1859, Jana Stanisławskiego ur. 1860, a nadewszystko Jacka Malczewskiego ur. 1854, zm. 1929, ucznia krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, wreszcie stałego mieszkańca Krakowa, nadały Polsce u schyłku XIX i początku XX wieku znaczenie wybitnego ogniska sztuki. Jacek Malczewski bowiem, malując wspaniałe dzieła, pełne fantazji, poezji nieraz o głębokiej myśli i przejęte grottgerowskim odczuciem cierpień polskiego narodu i mistrzowskiej techniki wywołał podziw swoich i obcych. Szkoda wielka, że twórczość tego krakowskiego artysty nie zaznaczyła się w naszym mieście większą liczbą najlepszych jego prac, i że Kraków podobnie jak obrazów Matejki, mało posiada jego arcydzieł.

Z Krakowa wyszli malarze, którzy zagranicą się osiedliwszy, zyskali tam wybitne uznanie, jak Kazimierz Pochwalski, uczeń krakowskiej szkoły sztuk pięknych,

autor znakomitych portretów, profesor Akademji Sztuk Pięknych w Wiedniu, — jak Olga Boznańska ur. 1865 r., rodem z Krakowa, która pierwsze swe artystyczne wykształcenie odebrała w rodzinnem mieście. Niesposób tu wymienić nazwiska wszystkich artystów, których dzieła mają wiele zalet. Z malarzy zaś, którzy wyszli z krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, a rozwinęli swą działalność w XX w. możnaby podać znaczną liczbę nazwisk. Do tej grupy należy przede wszystkim Wojciech Weiss ur. 1875 r., Fryderyk Pautsch, dwaj wybitni malarze XX w. Stanisław Kamocki i Antoni Procajłowicz. Także z krakowskiej szkoły wyszedł St. Podgórski, Franciszek Turek, Karol Tichy, obecnie profesor Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, Karol Frycz, Kazimierz Sichulski we Lwowie i inni.

Sztuka, która w XIX wieku rozwinęła się w Krakowie, była ogólnie polską i trudno w niej dopatrzeć się lokalnego piętna. Podział Polski nie wywołał wyodrębnienia się sztuki wcale. Wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych reklamowały się podówczas arcydzielami i szerzyły artystyczną kulturę nie tylko w kraju, ale po całej Polsce. Wybitne dzieła malarzy reprodukowała Dyrekcja tego Towarzystwa w premjach i rozsyłała członkom we wszystkich dzielnicach Polski, a nawet na Syberję, propagując w ten sposób przez sztukę miłość ojczyzny.

Wreszcie w XIX w. dzięki energji Dra Dietla, a następnie ofiarności Henryka Siemiradzkiego uchwaliła rada miasta w r. 1879 założyć Muzeum Narodowe. Zabrano się w ten sposób w Krakowie do stworzenia pierwszego na ziemiach polskich Muzeum Narodowego, które faktycznie powołano do życia w r. 1883. Galerja nowocześniejszej sztuki w tem muzeum odegrała wielką rolę. Spełniała ona misję propagandową narodowej sztuki i kultury

wśród licznych rzesz zwiedzających Kraków, podnosząc stale poziom artystycznej kultury miasta.

Oto krótki przegląd artystycznych zdobyczy Krakowa w różnych działach sztuki XIX wieku. Stał się wtedy Kraków ponownie duchową stolicą Polski i artystyczną kulturą dorównał artystycznej kulturze tych czasów, kiedy był istotną Polski stolicą.

TADEUSZ SINKO

STO DWADZIEŚCIA LAT LITERATURY KRAKOWSKIEJ

Na murze domu «pod Lipkami» (ul. ks. Józefa l. 55) upamiętniona jest data 8-go maja 1813 r., kiedy to «żegnał ostatni raz Polskę, wyruszając na boje do Saksonji, wojsk polskich wódz naczelny, X. Józef Poniatowski». Ta data zamyka najświetniejszy okres porozbiorowego Krakowa, związany z kilkuletnim pobytom armji polskiej od r. 1809. Z tą armją przybył do Krakowa W i n c e n t y R e k l e w s k i († 1812), autor «Pieśni wiejskich» wydanych w Krakowie w r. 1811 (Sielanki krakowskie z r. 1850 są wyborem z Pieśni); jego kolega z uniwersytetu krakowskiego, A n d r z e j B r o d z i ń s k i († 1812), autor sielankowych «Zabawek» wierszem (1808); wstąpił tu do niej K a z i m i e r z B r o d z i ń s k i, w r. 1804/5, uczeń liceum św. Anny, reprezentowany kilku wierszami już w Andrzejowych «Zabawkach», a dumny z powodzenia takich ulotek krakowskich, jak «Oda w dzień urodzin Napoleona W.» (1809), «Pożegnanie Krakowian» (1811), «Na odejście do Saksonji» (1813). Za armją wyniósł się też z Krakowa oficer Napoleoński, A n t o n i G o r e c k i (1787—1861), Litwin, który się tu leczył przez kilka miesięcy z ran, wyniesionych z kampanji moskiewskiej, a jako dank przysłał w r. 1816 z Warszawy «Krakowiaki ofiarowane Polkom» (z nutami Mireckiego). Wszyscy

wymienieni poeci pisali krakowiaki lub piosenki w ich rodzaju, ale najlepiej ton ich uchwycił Litwin. Oto próbka: «Bywaj Zosiu zdrowa — daj buzi na drogę — jadę do Krakowa — kupić wstążek mogę. — Oj miasto to śliczne — a tyś w nim nie była — trzy dni byś błądziła — tak domostwa liczne. — Gdy biją zegary — trąbią tam nad wieżą — a gdzie zamek stary — polskie króle leżą. — I dziewcząt niemało — a wszystkie rumiane; — bądź mi Zosiu stałą — bo z niemi zostanę». Wojskowi śpiewali, bawili się i tańczyli w Krakowie do ostatniej chwili, choć to było już po odwróceniu Napoleona z Moskwy. Nie rozumiał tej śródwojennej żądzy tańca (nam tak dobrze znanej) cywilny odograf Napoleoński, Kajetan Koźmian (1771—1856) i jak w «Mowie Katora Censora, mianej w senacie o obyczajach rzymskich» (1811) smagał śródwojenne rozluźnienie się obyczajów i zbytek, tak podczas krótkiego pobytu w Krakowie w r. 1813 (przybył tu w misji politycznej ze Staszicem) napisał silny wiersz «Do tańczącego Krakowa», w którym między innemi pisał:

Gdy z ostatniego szczątka ojczystej uchrony
wyparty, mężny rodak w obce zmierza strony,
gdy niema, ktoby nas mógł, ktoby chciał zasłonić
(było komu kraj niszczyć, niema komu bronić),
co za szczęśliwy powód do nut i do tańców!
Skaczą żony i córki niebacznych mieszkańców,
skaczą rycerze, skaczą pierwsi urzędnicy,
skaczą w domach i ledwie już nie na ulicy.
Dają nam brawo obcy i każą grać dalej:
Zawsze tak Polak skakał, jak mu oni grali...

To hukanie puszczyka przebrzmiało bez echa. Po opuszczeniu Krakowa przez wojsko ks. Józefa zapanała pod Wawelem cisza, w której bez żadnych już przeszkód mogli pisać swe staroświeckie wiersze literaci po

myśli K. Koźmiana, klasycy. Cóż to za jedni? Kazimierz Brodziński mieszkał w r. 1809 w jednej «stancji» z pracownikiem księgarni Tekli Groebłowej, Ambrożym Grabowskim (1782—1861), którego «Wspomnienia», opracowane i wydane dopiero w r. 1909 przez jego wnuka, prof. S. Estreichera, są nieprzebraną kopalnią wiadomości o życiu umysłowem Krakowa z kopy lat. Poznajemy z nich także Kraków z lat 1800—1815, Kraków, zalewany falą niemczyzny, krzepiący się w polskości przez 4-letni pobyt wojsk polskich i adorujący po Kongresie wiedeńskim — cara Aleksandra. Głową literatów jest w nim blisko 60-letni profesor greki w Szkole głównej krakowskiej i prefekt biblioteki uniwersyteckiej J a c e k I d z i P r z y b y l s k i (1756—1819), syn krawca z Podelwia w ul. Grodzkiej. Ośmiojęzyczny poliglotta zetknął się w czasie swych podróży naukowych po Niemczech, Francji i Włoszech z wtórnem odrodzeniem starożytności w tak zwanym neohellenizmie i, przekonany o kulturalnej mocy poezji starożytnej, tłumaczył Wergilego, Horacego, Owidjusza, Hezjoda i całego Homera, a z literatur nowszych Camoensa, Milтона, Pope'a, Woltera i innych Francuzów, zyskując przez swe wierne, rymowane przekłady tylko — szyderstwo, wywołane obfitością dziwolągami językowemi. Wykształcenie klasyczne uprawniało go do odegrania w Krakowie takiej roli, jaką w Wilnie odgrywał od r. 1804 Gdańszczanin, źle mówiący po polsku, G. E. Groddeck. Ale na świeżym ugorze wileńskim posiewy klasyczne odrazu się przyjmowały i bujały; na grzędce krakowskiej, wyjałowionej przez niemczyznę i brak dopływu młodzieży szlacheckiej, marniały. To też żadnego wpływu nie wywarły i przekłady dwóch innych profesorów krakowskich: ks. J a n a K a n t e g o C h o d a n i e g o (Woltera «Wiersz o człowieku», 1795; «Henrjada» 1803; Gessnera «Sielanki»

1800) i Marcina Fiałkowskiego (Horacego Poezje prozą 1818). Tkwiło w nich jednak słuszne odczucie, że przekłady klasyków tak starożytnych jak nowożytnych mogą użyźnić grunt pod literaturę narodową. Odtąd Kraków będzie trzymał prym w literaturze przekładowej.

Najgorętszego chwałcę znalazł Przybylski w kanclerzu katedralnym, Macieju Dubieckim, autorze łacińskich *Subseciva carmina*, niby pieśni odpadkowych (Kraków 1815), zapóźnionych o jaki wiek epigramów, przeważnie panegirycznych. Są to niejako akta krakowskiego towarzystwa wzajemnej adoracji, która około r. 1810 skupiało w sobie najuczeńsze osobistości Krakowa, oddające się złudzeniu, że zapomocą łacińskich pochwał zapewnią sobie — nieśmiertelność. W rzeczywistości do historii literatury przeszedł z nich tylko Jan Paweł Woronicz (1757—1829), od 1815—1827 biskup krakowski. Dwunastoletni jego pobyt w Krakowie przyczynił się więcej do rozwoju malarstwa polskiego przez zamówienia fresków do pałacu biskupiego, niż do rozwoju literatury. W Krakowie ukazały się tylko jego przemowy na pogrzebie ks. Józefa (1817) i Kościuszki (1818). Dlaczego nie ogłaszał wtedy poezyj, na to rzuca pewne światło scena, opisana przez A. Grabowskiego (II 151). Bez wiedzy autora wydano w r. 1818 z jednego z odpisów, krążących wśród publiczności, «Sybillę» i przysłano parę pięknie oprawnych egzemplarzy A. Grabowskiemu z poleceniem, by je doręczył autorowi. Na widok swej niespodziewanej córeczki, zawołał autor z «nieukontentowaniem»: «Ach, to skaranie Boże! Na cóż mię w tych czasach wystawiono! To był plód dawniejszych, swobodniejszych czasów, wcale niestosowany do naszego dzisiejszego położenia... oto skompromitowany jestem i mogę mieć nieprzyjemności». Uspokoił się do-

piero, gdy mu Grabowski pokazał wydrukowany na odwrocie karty tytułowej napis: «I odpuść nam nasze winy». Tak w atmosferze Rzeczypospolitej krakowskiej patriotyczna poezja, powstała już po trzecim rozbiórce, wydała się autorowi — grzechem młodości. Jak Przybylski, Dubiecki i inni przedstawiciele starszej inteligencji, tak i Woronicz uważał cara Aleksandra, króla polskiego, za namiestnika Bożego na ziemi. Pogląd ten podzielało wielu członków «Towarzystwa Naukowego krakowskiego», założonego w r. 1816, a jeden z nich, Czajkowski, mówiąc o nagrodzeniu Przybylskiego za przekład Homera pierścieniem, przysłanym mu przez Aleksandra, powiedział, że tego władzę «świat w tęskności wyglądał, a niebo niczem bardziej jak jego rządem i opieką pocieszyć nas nie mogło». A zatem — car był wyglądanym przez Polaków Mesjaszem. Oto osobliwa odmianka mesjanizmu, wychodowana w ogródku krakowskich Arkadyjczyków.

Największym talentem poetyckim był wśród nich Franciszek Wężyk (1785—1862), Podlasiak, od r. 1801 słuchacz Przybylskiego, od 1809 mieszkaniec Krakowa. Za przykładem Przybylskiego tłumaczył on, lepiej od mistrza, Sofoklesa Edypa-króla (1804) i Wergiljusza Enejdę (1804). Przekłady te wyszły dopiero w «Poezjach z pośmiertnych rękopisów» (Kraków 1878), kiedy już nie mogły znaleźć odpowiedniego resonansu. Najbardziej krakowskim utworem Wężyka są «Okolice Krakowa» (Kraków 1820), klasycystyczny poemat opisowy, łączący się z tem zamiłowaniem do zbierania starożytności krakowskich, które w dwa lata później wydało «Opis historyczny miasta Krakowa i jego okolic» Ambrożego Grabowskiego i szereg jego późniejszych prac, kontynuowanych przez Józefa Mączyńskiego, Józefa Łepkowskiego, Władysława Łuszcz-

kiewiczza, a po nich aż do naszych czasów przez członków «Towarzystwa miłośników historii i zabytków Krakowa». Wśród miłośników tradycyj krakowskich należy się osobna wzmianka Konstantemu Majeranowskiemu (1790—1851), wydawcy «Pszczołki krakowskiej» (1819—1823) i autorowi licznych «oper» a raczej wodewilów patriotycznych z lat 1817—1824. «Nawet Mickiewicz (donosi A. Grabowski II 80), czytając w Rzymie «Pszczołkę» (była to druga «Pszczołka Polska»), przyznał wielkie zdolności i zalety autorowi. Zdolności to — feljetonistyczne, jak słusznie zauważył już A. Grabowski. Feljeton polski narodził się w Krakowie koło r. 1820.

Przez wydawnictwa periodyczne Majeranowskiego, jak «Pszczołka», «Pszczołka Polska», «Muza Nadwiślańska» i «Goniec Krakowski» przesuwają się wszyscy niemal ówcześni «poeci» krakowscy. Są to przeważnie zwolennicy dawnej szkoły klasycznej. Jan Kanty Rzeziński, późniejszy profesor prawa, drukował ustępy z obszerniejszej elegji p. t. «Groby królów polskich», a wiersze patriotyczne lub okolicznościowe na pogrzeb Poniatowskiego, Kościuszki i t. p. ogłaszali: Jan Mieroszewski, Ludwik i Franciszek Jakubowscy, Ksawery Godebski i i. Także Roczniki Towarzystwa Naukowego w Krakowie dawały gościnę płodom Muzy nadwiślańskiej. Pisali je: Paweł Czajkowski, profesor historii i literatury polskiej w Uniw. Jag.; Piątkowski (Oda o Wielkości Boga), Jacek Mieroszewski (Oda o potrzebie związków literackich) i i. Na wydanie osobnego zbioru zdobył się tylko bajkopis ks. Józef Wincenty Łanucki (Bajki, Kraków 1832). Bajki doktora medycyny Władysława Napoleona Medyńskiego, pisane w latach 1826—1832 zostały w rękopisie Bibl. Jag. L. 2.959 i 2.960. Nadto wspomniany współpracownik Majeranowskiego, Franciszek Jakubowski, no-

tarjusz krakowski, wydał w r. 1831 zbiorek «Dum historycznych», ale w Warszawie.

Skorośmy wspomnieli o sędzie Mickiewicza o Majeranowskim, nie od rzeczy będzie też przypomnieć, że w imieniu «klasyków» krakowskich powitał go w r. 1828 Wężyk, już w «Rozprawie o poezji dramatycznej» z r. 1811 sprzyjający romantykom, w wierszu «Do Adama Mickiewicza, po wydaniu Konrada Wallenroda». Wyrazem entuzjazmu młodzieży krakowskiej dla tego utworu jest krakowski przedruk «Konrada Wallenroda» z r. 1828, przypomniany niedawno przez p. Aleksandra Semkowicza. Było to tak. Pani Potocka przywiozła z Petersburga egzemplarz «Wallenroda» i darowała go studentowi, Mieczysławowi Darowskiemu. Ten sprosiwszy kolegów, odczytał im poemat na przemian z drugim kolegą w przeciągu jednej nocy. Entuzjazm był olbrzymi. Aby udostępnić książeczkę wszystkim entuzjastom, Darowski, pożyczwszy od żyda pieniędzy, przedrukował «Wallenroda» w przeciągu tygodnia (w drukarni braci Gieszkowskich), uspokoił cenzora powołaniem się na pozwolenie cenzury petersburskiej, a po skończeniu druku «wystosował do poety list pełen uwielbienia i czci, i załączył jeden egzemplarz swej edycji, w przekonaniu, że zasłuży na pochwałę i podziękę autora. Jakże więc bolesny spotkał go zawód, gdy poeta w odpowiedzi wytknął mu nieposzanowanie własności autorskiej i w grzecznej formie zażądał wycofania z obiegu sprzedanych egzemplarzy, jako zadośćuczynienia za wyrządzoną mu krzywdę». Kilkadziesiąt egzemplarzy udało się jeszcze wycofać i wysłać do Petersburga — korsarzowi literackiemu mimo woli; z resztą nie rozstała się młodzież, paląca się na równi z kolegami warszawskimi do — walki o niepodległość całej Ojczyzny.

Powstanie listopadowe nie użyźniło bezpośrednio

jałowego gruntu poezji krakowskiej. Ten, który miał najwięcej warunków do jej uprawiania, Józef Łapsiński, zginął młodo (tuż po 20 roku życia) w bitwie pod Grochowem, zostawiając po sobie tomik «Poezji» (Kraków 1829) i «Elegję na zgon prymasa Woronicza» (Kraków 1830). Owe poezje okazują go jako pierwszego na gruncie krakowskim romantyka, ucznia Mickiewicza, znającego jednak także Schillera i Byrona. O ile ballady i «marzenia» są egzaltowaną poezją studencką (ta egzaltacja pchnęła go do zabawienia się w bandytę i zaprowadziła do więzienia), o tyle liczne sonety zawierają przebliski niejakiego talentu.

Oto jeden z nich na najpopularniejszy od r. 1820 temat, mogiłę Kościuszki:

Powstał kolos pamiątek w krainie Sarmatów,
jak maszt słowiańskiej łodzi, rzuconej wśród świata;
z chmur, złożonych jutrzek, ranna jego szata,
w południe go osłania baldachim z bławatów.
Natrzęsa się z śnieżystych olbrzymów-Karpatów,
bo sławą zwalczy z niemi tysiąc wieków lata,
a choć już mrok otoczy i siostrę i brata,
on jeszcze pływa czołem w potokach szkarłatów.
Tam, kędy u stóp jego majowe nadbrzeże,
czy miasto czarodziejskie w Wandalu głębinie?
— to się kąpią Wawelu i baszty i wieże.
A ten głos, rozstrzelony po niebios pustyni?
— To pustelnik, strzegący ubogiej świątyni,
odmawia za obrońcę wolności pacierze.

Starszy o sześć lat od Łapsińskiego krakowianin Franciszek Żygliński (1816—1849), uprawiający obok poezji także malarstwo religijne, jest typem spóźnionego, prowincjonalnego byronisty, wyrosłego na gruncie pospolitej nędzy. «Dumki i fantazje» (Poznań 1844, 2 wyd. Kraków 1849) i «Zbiór poezji» (Kraków 1852) zawierają okazy tej poezji hipperromantycznej, za

której mistrza sam Żygliński uważał Byrona. Na jego wzór utworzył swego bohatera, Wernera, «z bladym, wychudłym obliczem, wzrokiem dzikim, pijanym, z uśmiechem szyderskim i ruchami szatana». Gdy młodzież myśli o balu, on pragnie tańczyć na grobach, z upiorami:

Bo tutaj wśród ludzi oddechem szatana
owiałbym panieńskie gorsety
i w piersiachbym utkwiał żrenice-sztylety,
w objęciach martwicą padłaby kochana.
A szkielet nieczuły bez szwanku uściskę
i utnę hołubca i huknę i świsnę,
radością szatańską wykrzywię uśmiechy
i doznam szalonej wśród tańca uciechy...

Pierwszy z polskich «poetów przeklętych» (poetes maudits) uchodził za warjata i skończył w szpitalu. W ustach potomnych pozostała po nim jedyna piosenka: «Polatuj nad groby — Piosenko żałoby...».

Równieśnikami i kolegami Żyglińskiego byli dwaj Mazurzy: Aleksander Szukiewicz (1816—1885), osiadły w Krakowie dopiero od r. 1842, a od r. 1852 redaktor polityczny «Czasu» i Gustaw Ehrenberg (1818—1895), bawiący w Krakowie za młodu od 1835—1838, a potem dopiero, po dwudziestoletnim pobycie na Syberji, od r. 1870 powtórnie tu mieszkający. W pierwszych latach krakowskich pisał wiersze, które przyjaciele ogłosili w r. 1848 w Paryżu, jako «Dźwięki minionych lat». Odpowiedniejszym tytułem byłyby np. «Szatańskie chichoty», bo ich przewodnią nutą jest taka strofa z «Ironji życia:»

O, jakże miło w ten śpiew niebiański
wmieszać głos ostry, cierpki, szatański
i przerwać tańce szalone,
i wrzucić wyraz zapалу, męstwa,
pełen pogardy, pełen przekleństwa
pomiędzy tłumy zdziwione.

Członek «Stowarzyszenia ludu polskiego» głosi w swych wierszach hasła bardzo demokratyczne, bardzo radykalne, które nie przebrzmiały do dziś dnia. Znana pieśń: «Gdy naród do boju wystąpił z orężem», kończąca się apostrofą: «O cześć wam panowie, magnaty, — za naszą niewolę, kajdany» jest pióra młodego Ehrenberga. Po powrocie z Syberji paryski zbiorek swych wierszy skrzętnie wykupywał i niszczył.

Aleksander Szukiewicz ogłaszał swe, nieliczne zresztą, poezje młodzieńcze w poznańskim «Tygodniku literackim» z lat 1840 i 1841, licząc się w nich, jak na późniejszego redaktora politycznego «Czasu» przystało, — z rzeczywistością. Za zadanie poezji uważa

...nie z nieba dla ziemi porywać obrazy,
ale ziemię podźwignąć i zbliżyć ku niebu,
nie nad grobami płakać, lecz ożywiać głązy
i śpiewać pieśń urodzin, a nie pieśń pogrzebu.

Wezwania tego posłuchała i, jak umiała, spełniła je Anna Libera (1804—1886), córka nauczyciela ludowego, w dzień pracująca igłą, w nocy piórem. Poezje swe ogłaszała od r. 1842 pod imieniem Anny Krakowiarki. Czas zrobił sprawiedliwy wybór, zachowując z 4 tomów dwa utwory: krakowiaki: «Hej, Wisła nasza, Wisła, nasza polska rzeka, — w Karpatach się rodzi, do morza ucieka» i «Śliczny nasz Kraków, starodawny gród, — dziwuje mu się okoliczny lud». Pierwszy pamiętamy ze szkoły, drugi ze szopki krakowskiej. Warto też wspomnieć, że w «Rozprawie o kobiecie» z r. 1854 występuje poetka jako pierwsza emancypantka czy feministka krakowska.

W poezjach Libery, zwłaszcza późniejszych, jak «Wiejska rodzina» i «Apostata» (poemat w 7 pieśniach o S. Orzechowskim) jest dużo grafomaństwa. W czystej

kulturze bakcyl tej manji zagościł w dworku (za Kapucynami) emerytowanego profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, Hermana Schugta, który po niemiecku pisał wierszem tragedje z historii polskiej, tłumaczone na polskie przez syna jego Edmunda. Polskie wiersze pisały również trzy córki profesora Schugta: Anna, Helena i Marja, pierwsza drukowała je nawet w lwowskim «Słowianinie» z r. 1837 i 1839, jako Anna z Krakowa. Wiersze Heleny zachowane są w rękopisach Bibl. Jag., skąd część ich wydobyl, a resztę omówił K. Sosnowski w «Poezji krak. z czasów Wolnego Miasta» (Bibl. krak. nr. 20). Nie wspominalibyśmy o nich, gdyby przedmiotem pensjonarskich westchnień Heleny-Haliny nie był największy poeta krakowski z pierwszej połowy XIX w., Edmund Wasilewski (1814—1846).

Syn kwestora uniwersyteckiego, zakończył po śmierci ojca swe regularne studja na trzeciej klasie gimnazjalnej, by odtąd prowadzić życie cygańskie, przerywane czasem objęciem jakiej posady (bibliotekarza, guwenera), ale głównie wypełnione lekturą, pisaniem wierszy i szukaniem natchnienia do nowych w gronie przyjaciół, jak wspominani już Żygliński, Szukiewicz i Ehrenberg. Ehrenberg, niezadowolony z sentymentalnej erotyki Edmunda, zwrócił do niego w r. 1835 poetyczne wyznanie, kończące się strofą:

Wieszcz krajowi winien lutnię,
więc dla ludu lutnia twa!
Nie rozpacznie, nie tak smutnie,
krwawy takt niech bojom gra!

Wasilewski odpowiedział na nie dopiero po trzech latach, pisząc trzy pieśni, zrodzone z «Ody do młodości». Pieśń żeglarzów (Wesoło żeglujmy, wesoło, po życia burzliwym potoku), Hymn orłów (Hej, bracia orły do

lotu, na świata brudnego końcu) i «Kielich goryczy». Tu czytamy:

Z zemstą, jak z głównią pożaru,
z szaloną odwagą czarta,
pędźmy wśród ziemi obszaru!
Gdy z szat ludzkości obdarta,
dalej z nią w otchłań pożaru!

Dalej z nią, niech się przeczyści,
jak stal w płomienia uścisku;
jej — świeżych potrzeba liści,
nam szczęścia jej trzeba w zysku.
Dalej z nią, niech się przeczyści!

Odtąd, jak słusznie zauważył ostatni komentator, godził Wasilewski uczucie miłosne z poczuciem obowiązku względem ojczyzny i niebawem odnalazł źródło natchnienia patryjotycznego, odpowiadające jego talentowi i temperamentowi: majestat Krakowa i tętno pieśni ludu krakowskiego. Na czele Poezyj, wydanych w Poznaniu w r. 1840 stoją Krakowiaki, a wśród nich: «Na Wawel, na Wawel, krakowiaku żwawy!» «Patrz, Marjacka wieża stoi», «Posłuchaj młodzieńcze, posłuchaj Halino». Stały się one już poezją ludową, bezimienną i to najwyższy triumf sztuki Wasilewskiego. Małomiasteczkowi eleganci śpiewają do dziś: «Tak huczno, wesoło mazura tańczyli» (Marzenie po balu), prowincjonalne gąski nucą: «Ach róży, ach róży, wśród ziemi rozłogów, w tej życia podróży, tak wiele jest głogów» (Róże), a polscy studenci, zwłaszcza za granicą, wykrzykują: «Co mi tam! ponczu mi dolej! — To życie nie warto tyle, — by jedną ominąć kolej, — ja każdą kolej wychylę». Wreszcie historycy literatury odkrywają, że «Katedra na Wawelu» (Poznań 1846) odbiła się niejednym echem w «Akropolis» Wyspiańskiego, który wrażenie, wywołane lekturą Wasilewskiego, zamierzał zrealizować w wypukłorzeźbie «Frei-

geist»: «jak się wybija z gnuśnego otoczenia, przełamuje zapory i leci na oślep». Ta rzeźba byłaby godnym pomnikiem wielkiego poprzednika Wyspiańskiego w Krakowie. Skromna tablica pamiątkowa na kamienicy Suskich przy Placu Dominikańskim l. 6 nie jest dostateczną spłatą wdzięczności Krakowa dla Wasilewskiego.

Rozkwit poezji krakowskiej w latach czterdziestych nie jest jedynym wyrazem duchowego życia miasta. W uniwersytecie działa wtedy Michał Wiszniewski (1794—1865) i ogłasza w latach 1840—1845 siedm tomów swej «Historji literatury polskiej», naucza Józef Kremer (1806—1875), autor estetycznych «Listów z Krakowa», wydanych w r. 1843. Ale Wiszniewski musiał w r. 1848 opuścić Kraków. Na swego następcę na katedrze historji literatury polskiej zaproponował A. Mickiewicza. Rektor Józef Majer porozumiewał się z nim, ale rzecz nie doszła do skutku. Katedrę objął Karol Mecherzyński (1800—1881), autor trzecztomowej «Historji wymowy w Polsce» (1850—1860). Obok wspomnianego Józefa Majera, przygotowującego wraz z Fryd. Kaz. Skoblem spolszczenie terminologii lekarskiej, działa w tych latach w Krakowie wydawca «Starodawnych prawa polskiego pomników», Antoni Zygmunt Helcel (1808—1870) i Antoni Walewski (1805—1870), monografista Jana Kazimierza, a i Kremer wtedy właśnie ogłasza (poza Krakowem) główne swe dzieła: «Podróż do Włoch» (Wilno 1859—64) i «Grecję starożytną» (Poznań 1868). Działalność tych wymienionych uczonych stwarza warunki do przekształcenia Towarzystwa Naukowego w Akademię Umiejętności. Stało się to w r. 1872 i odtąd Kraków jest duchową, a przynajmniej naukową stolicą Polski.

Literatura skupia się w latach pięćdziesiątych koło dziennika «Czasu» (1-szy nr. 3 listopada 1848) i jego do-

datku literackiego, póki w r. 1866 ów dodatek nie rozrośnie się w «Przegląd Polski». Z ludzi czasowych należy wymienić **Maurycego Manna** (1814—1870), który prócz dramatów i powieści ogłosił w r. 1854/5 trzecztomową «Podróż na Wschód», i **Lucjana Siemieńskiego** (1809—1877), który większą niż przez poezje oryginalne (ogłaszane od r. 1828) sławę uzyskał przekładem *Odyssey* (całość w Krakowie 1873/4) i *Ód Horacjusza* (Kraków 1869) i pracami krytycznymi, jak *Portrety literackie* (1865—1875) i *Obóz klasyków* (1866). Ludźmi «Przeglądu Polskiego» byli prócz **Stanisława Koźmiana**, **Józefa Szujskiego** (1835—1883) i **Stanisława Tarnowskiego** (1837—1917), a także **Michał Bobrzyński**, sława historycznej szkoły krakowskiej w «*Dziejach Polski*» (1879). Pierwszy pisywał w latach 1857—1876 głównie dramaty historyczne, z których jedynie «*Halszka z Ostroga*» (1859) i «*Królowa Jadwiga*» (1867) oparły się zębowi czasu; tłumaczył *Eschylosa* i *Arystofanesa* i uprawiał publicystykę (*Portrety* nie *Van Dycka*, *Teka Stańczyka*), a dopiero przez «*Opowiadania i rozstrząsania historyczne*» (z lat 1870—1881) i «*Odrodzenie i Reformację w Polsce*» (1881) stanął w rzędzie najznakomitszych historyków Polski. **Stanisława Tarnowskiego** liczne prace historyczno-literackie znalazły ujście w 6-tomowej *Historji literatury polskiej* (1900—1907).

Beletrystykę reprezentują w tym czasie opowiadania ludowe **Walerego Wielogłowskiego** (1805—1865), jak «*Obrazki z obyczajów ludu wiejskiego*» (1856), «*Kucharki*», obrazek z obyczajów domownictwa miejskiego (1858), «*Komornica czyli tajemnice życia wiejskiego*» (1858), drukowane zwykle najprzód w «*Kalendarzu dla rodzin katolickich*». Bo **Wielogłowski**, w r. 1831 szef sztabu jen. Różyckiego, nawróciwszy się w Paryżu na prawowierność katolicką, pracował po przybyciu do

Krakowa w r. 1849 w duchu katolickim, a zarazem przeciwwolucyjnym, pokojowym, ugodowym. W latach 1860—61 wydawał pismo ekonom.-społ. «Ognisko», które wznowił z L. Dębickim w r. 1865. Głoszone tam hasła pracy organicznej, połączone z ostreimi atakami na pa-trjotyzm rewolucyjny, wzburzyły opinię do tego stopnia, że Wielogłowskiego znieważono publicznie na ulicy, co spowodowało chorobę i śmierć nieustraszonego publicy-sty. Powstający w r. 1866 Przegl. Pol. podjął w zmienio-nych nastrojach idee, głoszone przez Wielogłowskiego.

Łącznikiem między pokoleniem z r. 1848 a 1863 był Władysław Ludwik Anczyc (1823—1883), uczestnik rewolucji w r. 1846 i spadkobierca chłopomań-stwa demokratów krakowskich. «Tyrteuszem» (1861) nawoływał on do powstania, «Pieśniami zbudzonych» to-warzyszył mu, a «Kościszką pod Raclawicami» (1881) chciał przygotować nowe Raclawice. Z popularnością Ko-ściuszki może iść jedynie późniejszy o kilkanaście lat wodewil przedmiejski «Królowa przedmieścia», Kon-stantego Krumłowskiego, który też uświetnił rok 1846 w widowisku «Wolne Miasto».

Do twórczości poetyckiej pobudził Anczyc Teofil Lenartowicz. Działał on w Krakowie prawie przez dwa lata (1848—1850), wystawił tu w r. 1848 dra-mat «Wskrzeszenie» (zaginiony), ogłosił «Polską ziemię w obrazach», «Cztery obrazy» (magnaci wrogowie na-rodu) i napisał dla ludu historyczną «Szopkę» (Wrocław 1849). Przyjaciela, fetowanego przez Kraków w r. 1875, uczcił Anczyc w «Kościszce», wstawiając do widowiska opowiadanie lirnika o bitwie raclawickiej, a Kraków zło-żył wspaniały «Hołd Lenartowiczowi» po jego śmierci w r. 1893.

Lenartowicz nie był jedynym poetą, przybywającym

do Krakowa niejako na występy gościnne. W latach 1850—53 profesorem geografji w Uniwersytecie krakowskim był autor «Pieśni o ziemi naszej» (1840), Wincenty Pol, który w czasie swego siedmioletniego pobytu w Krakowie napisał szereg «najzacofańszych» gawęd szlacheckich, jak «Senatorska Zgoda», «Sejmik w Sądowej Wiszni», «Stryjenkę», wykończył «Mohorta» i skomponował «Wita Stwosza». Współcześni uważali i rapsod o Mohorcie i poemat o Stwoszu za arcydzieła; my widzimy w nich rymowaną prozę, podobnie jak w poematach Deotymy, która 4-go września 1854 improwizowała w Krakowie u biskupa Łętowskiego na temat Wawelu. Z powodu zbiegu okoliczności nie usłyszał Kraków improwizacji szczerego poety, Ludwika Syrokomli, bawiącego tu w lipcu 1858. Dwa miesiące przedtem przybył do Krakowa Józef Ignacy Kraszewski, ale tylko dla studentów, niejako incognito. Wszyscy ci goście pokłonili się patriarsze pisarzy krakowskich, Ambrożemu Grabowskiemu.

Po raz drugi był Kraszewski w Krakowie w r. 1871, po raz trzeci w r. 1879 w październiku, kiedy to urządzono mu wspaniały obchód jubileuszowy z powodu 50-letniej pracy literackiej. Kraków pokazał już wtedy, że jest jak «centrum polszczyzny, tam się człowiek napije, nadysze Ojczyzny». Ale ten patriotyzm Krakowa objawiał się więcej w mowach obchodowych niż w literaturze. Ta wjechała po upadku powstania styczniowego na tory pozytywizmu, który w belletrystyce i dramacie objawiał się jako szary realizm. Czytelnicze potrzeby codzienne zaspokajał wtedy w Krakowie Michał Bałucki (1837—1901), najromantyczniejszy jeszcze w «Tajemnicach Krakowa» (1870), zresztą demokratyczny, liberalny, antyklerykalny. W imię postępu zwalczał w jednej powieści krępujące rozwój rzemiosła i przemysłu więzy

cechowe, ale zwykle poprzestawał na smaganiu bankrutującej arystokracji i szlachty, nie gorszej zresztą od rozmaitych arraywistów z ludu. Komedje jego stanowią do dziś główny repertuar scen amatorskich i małomiasteczkowych, a «Grube ryby», «Dom otwarty» i «Klub kawalerów» utrzymują się i na scenach większych, jako miłe zabytki krakowskiego biedermajeru. Pierwszy biograf Bałuckiego, Kazimierz Bartoszewicz (ur. 1852) był autorem licznych prac historycznych i historyczno-literackich, tudzież ciętych feljetonów. Za kontynuatora belletrystyki Bałuckiego można uważać Artura Gruszeckiego (ur. 1853), który w latach 1878 i n. wydawał tu «Dwutygodnik naukowy», a choć w r. 1883 przeniósł się do Warszawy, wracał chętnie do Krakowa, gdzie od r. 1893—1913 wydał mnóstwo powieści współczesnych. Córka jego, Aniela ogłosiła pod pseudonimem Jana Powalskiego prześliczną książkę o dzieciach w «Słońcu» i sielankę wielkopolską z XIII w. «Nad jeziorem» (1921). Józef Narzymski, zmarły w r. 1872, tylko cztery ostatnie lata życia spędził w Krakowie, więc trudno jego «Epidemję» i «Pozytywnych» zaliczyć do literatury krakowskiej. Natomiast Józef Bliżiński, warszawianin, mieszkający od r. 1870 w Galicji, a od r. 1888 (do śmierci w r. 1893) w Krakowie bardziej się tu zadowił, nietylko na scenie, podobnie jak Zygmunt Sarnecki, zmarły w r. 1922 redaktor «Świata», autor komedyj, powieści i nowel, a przede wszystkim Sewer (Ign. Maciejowski, 1839—1901), najbardziej znany jako autor powieści «Nafta» i noweli «Bajecznie kolorowa». Szczery demokrat z r. 1863 zaprzyjaźnił się z Adamem Asnykiem (1838—1897), zamieszkałym w Krakowie od r. 1870. Jego dramaty, poza «Braćmi Lerche» (1888) już zupełnie przebrzmiały, ale poezje liryczne i refleksyjne zachowały trwałą wartość.

Bałucki, Sewer, Asnyk brali czynny udział w powstaniu styczniowym, choć nie wszyscy z bronią w ręku. Wszyscy byli demokratami obserwancji mieszczańskiej, wszyscy zwalczali arystokrację, konserwatystów, ugodowców, jak literaci z r. 1846. W łagodniejsze tony uderza uczony kronikarz Krakowa, K l e m e n s B ą k o w s k i, czy to w satyrach (nieraz — ł a c i ń s k i c h), czy komedjach historycznych (Opowieści Imci Pana Dymka 1908; Mieszczanie i szlachta 1913), czy współczesnych (Kamienicznik 1914; Złoty pan 1930).

Gdyby nie Asnyk, liryka krakowska po r. 1846 wyglądałaby dość marnie aż do wystąpienia Młodej Polski. Jakby ze sprowadzeniem na Wawel zwłok Mickiewicza w r. 1890, wróciła do Krakowa prawdziwa poezja, K a z i m i e r z T e t m a j e r (ur. 1865) wydaje w r. 1891 pierwszy tom «Poezji», za którym do r. 1924 poszło dalszych seryj siedm. Wystarczy wziąć do ręki «Wybór poezyj czwarty» z r. 1910, by sobie uświadomić, że Kazimierz Tetmajer jest w zakresie drobnych form największym lirykiem polskim w całym ciągu dotychczasowej literatury. Mówię to z pełnem poczuciem odpowiedzialności. Tytuły sławy naszej trójcy romantycznej leżą poza drobną liryką. Kasprowicza poematy liryczne należą do liryki dytyrambiczej, można rzec choralnej: Tetmajer doprowadził melikę polską, tak pięknie ugruntowaną «Pieśniami» Kochanowskiego, do najbujniejszego rozwoju. Jego liryki nie ustępują pod żadnym względem arcydziełom liryki europejskiej. Bezdogmatowość, melancholijność, lubieżność, to tylko chwilowe, młodzieńcze przypadłości schyłkowości, fin-de-sieclizmu, z których czciciel żywiołu i bohaterstwa otrząsł się w wieku męskim i wstąpił na wyżyny lirycznej kontemplacji. Wypowiedziany w liryce dopiero u progu wojny światowej kult siły i oręża, dawniej szukał ujścia w pro-

zie i wydał takie arcydzieła, jak «Na skalnem Podhalu» (1903—1914) i «Legenda Tatr» (1914). Rewolucyjny demokratyzm szlachcica podhalańskiego wyładowywał się czasem i w powieści współczesnej, zdobywając się np. w «Romansie panny Opolskiej» na możliwie najjadowitszą satyrę przeciw tak zw. arystokracji. Wśród artystów krakowskich, występujących w «Weselu» Wyspiańskiego, Kazimierz Tetmajer nazywa się poprostu: Poeta. Tak Grecy zamiast wymieniać Homera, mówili «poeta» par excellence, niby wcielenie poezji. Należy mu się ta antonomazja jako lirykowi par excellence.

Wobec orła czy żórawia tatrzańskiego, skowronkiem możemy nazwać *Lucjana Rydla* (1870—1918), którego drobne liryki (Poezje 1899) więcej ważą w poezji niż wielkie dramaty historyczne (trylogja «Zygmunt August»), a nad «Zaczarowane Koło» (1900) wznosi się przesiąknięte sentymentem krakowskim «Betleem Polskie» (1905). Ta szopka krakowska powstała pod okiem przyjaciela i mentora Rydłowego *Stanisława Wyspiańskiego* (1869—1907), który już w «Legendę I» (1897) zaklął poezję Wawelu i Wisły, w «Weselu» (1901) doprowadził do absurdu krakowską legendę racławicką, w «Wyzwoleniu» (1903) obalił Genjusza poezji grobowej, mesjanistycznej, a w «Akropolis» (1904) wpisał na zdruzgotany gruz Wawelu nowe prawo: życia państwowego. Wyspiański skupił w sobie cały dorobek poezji krakowskiej od Edmunda Wasilewskiego i Józefa Szujskiego, całe miłośnictwo i znawstwo Krakowa i uczynił z lokalnej poezji krakowskiej poezję narodową, stanowiącą nową fazę literatury Polski zmartwychwstałej. Bo mimo że oglądał tylko ludzi rewolucji z r. 1905, którym wyśpiewał hymn *Veni creator*, jako hymn Polski zmartwychwstałej, on był tym Dawidem, na którego wołanie

zjawił się na Wawelu Chrystus-Apollo, przynosząc nową wiosnę polską.

Zastygły przed śmiercią w modlitwie Dawidowej, Wyspiański wkroczył do literatury polskiej pod maską biblijnego Daniela, głoszącego, że z jego słów wyjdzie moc, co skruszy pęta niewoli. Był wtedy epigonem poezji wieszczej. Ratował się przed tym epigonizmem ucieczką w mit grecki, o walorach ogólnoludzkich, a po tym epizodzie greckim (do którego miał jeszcze wrócić w «Achilleis» i «Powrocie Odysa») próbował z materiału wsi polskiej tworzyć tragedje przeznaczenia, jak «Kłątwa» i «Sędziowie». To chwilowe odwrócenie się od tradycji poezji wieszczej, której zgubny wpływ na polityczną postawę narodu miał zwalczać w szeregu dramatów, dokonało się pod wpływem Stanisława Przybyszewskiego (1868—1927), wielkiego europeizatora literatury polskiej w krakowskim «Życiu», założonem w jesieni r. 1897 przez Ludwika Szczepańskiego, prowadzonem w następnym roku przez Sewera Maciejowskiego i Artura Górskiego, objętym w r. 1898 przez przybywającego z Europy Przybyszewskiego. Zeszyt ze stycznia 1900 był ostatni. Spolszczenie dotychczasowego dorobku literackiego, pisanego po niemiecku, i napisanie w Krakowie szeregu nowych poematów prozą, dramatów i powieści łączy Przybyszewskiego z Krakowem nie mniej, jak wzbudzenie wśród młodych tego ruchu, którym miała żyć literatura krakowska aż do wojny. Pod skrzydłami Przybyszewskiego (i T. Pawlikowskiego) pisze Jan August Kisielewski († 1918) «W sieci», «Karykatury» i «Sonatę», Zofja Wójcicka «Dyletantów» i «Psyche», Tadeusz Konczyński «Otchłań», Podhalanin Władysław Orkan «Nad urwiskiem» i «Komorników», Podgórzanin Adolf Nowaczyński satyry i paszkwile, Maciej Szukie-

w i c z «Śnieg», «Uludę», «Kwiat pleśni», «Arfa». Do Młodej Polski należy także J e r z y Ż u ł a w s k i († 1915), najbardziej znany z późniejszych trochę powieści fantastycznych, jak «Na srebrnym globie», «Stara Ziemia», «Zwyczajca»... Dziś przedstawiają żyjący jeszcze członkowie Młodej Polski starą gwardję, uwieńczoną laurem jubileuszowym jak Orkan, lub laurem konkursowym, jak Szukiewicz, zeszloroczny lwowski laureat za «Popielucha».

Kronikarzem Młodej Polski był W i l h e l m F e l d m a n (1868—1919), autor «Współczesnej literatury polskiej» (7 wydań 1902—1923), autor 10 tomów powieści i nowel, kilku utworów scenicznych, dzieł i broszur politycznych, redaktor lewicowej «Krytyki» (1901—1914).

Pamiętnikarzem Młodej Polski, Wyspiańskiego i Przybyszewskiego jest dziś T a d e u s z B o y-Ż e l e ń s k i (ur. 1874), który tu się kształcił, tu zasilał «Zielony Balonik» piosenkami, fraszkami, igraszkami, szopkami, słowem — słówkami, tu czasu wojny światowej zaczął tłumaczyć arcydzieła literatury francuskiej, z których urosła stutomowa «Biblioteka Boya», tu wreszcie pisał w latach 1919—1922 swoje rozkoszne recenzje teatralne, z których na gruncie warszawskim powstały tomy «Flirtu z Melpomeną». Boy jako tłumacz i krytyk jest instytucją kulturalną. Rozmach jej pochodzi z krakowskiej «Młodej Polski».

W dziesięć lat po śmierci Życia powstaje w Krakowie nowe czasopismo literackie, miesięcznik «Musejon», w tendencjach, jak sam tytuł wskazuje, neoklasycystycznych. Redaktorem jego był Ludwik Hieronim Morstin (ur. 1886), należący do dziś, mimo przemieszkiwania na wsi w Proszowskim, do literatury krakowskiej. «Szlakiem legjonów», «Lilje», «Legenda o królu», «Święty», «Dar Wisły» świadczą, że szkoła Wyspiańskiego zapuściła w Krakowie głębokie korzenie, a książka

«W kraju Latynów» dowodzi żywotności tradycji klasycznych pod Wawelem. W «Musejonie» drukował swe rzeczy Karol Hubert Rostworowski (ur. 1877), wyniesiony na świecznik przez «Judasza z Karjotu» (1913) i «Kaligulę» (1917), a utrzymujący się na nim w «Miłosierdziu» i «Strasznych dzieciach» (1922). Do Musejonistów należał także poeta ciszy i tęsknoty, liryk drukujący już od r. 1902, Edward Leszczyński (1880—1921), który Krakowowi złożył hołd w dramacie «Konik Zwierzyniecki» (1910). W Musejonie ogłaszał pierwsze swe wiersze student Uniw. Jagiell. Emil Zagadłowicz (ur. 1881), który jednak później przeniósł nad Kraków — Wadowice i stworzył tam własną szkołę beskidzką, mającą za swój organ «Czartak».

Morstinowy dramat «Szlakiem Legionów» z r. 1913 i Józefa Wiśniowskiego obraz z r. 1863 «Leci liście z drzewa», to były niejako przygrywki do tej poezji nowych legionów Piłsudskiego, która bujnie zakwitła na krakowskiem błoniu w pierwszych latach wielkiej wojny. Szereg tomików wydał departament N. K. N. Gdy zaczęto już myśleć o likwidacji psychologii wojennej i przygotowaniu nowego jutra literatury polskiej, pojawiły się w styczniu 1918 «Maski», organ literacki, prowadzony w duchu poniekąd pacyfistycznym. Na sztandarze wypisano nazwisko St. Wyspiańskiego. Organ ten w ciągu półtora roku nie wyrył jednak głębszej brzozy w literackiej fizjonomji Krakowa. Drukował w nim swe liryki m. i. Antoni Waśkowski (ur. 1885), publikujący już od r. 1909, i Bogusław Butrymowicz (ur. 1872), wyborny tłumacz Arystofanesa i Eurypidesa, obaj passeiści, w porównaniu z futurystą Tytusem Czyżewskim, autorem «Zielonego Oka» i «Elektrycznych wizyj». Należy też wspomnieć jako o współpracowniku Masek, o Franciszku Mirandoli (ur. 1871), by za-

znaczyć, że po wyjeździe Boya był on w Krakowie głównym tłumaczem beletrystyki, nie tylko francuskiej, ale i wszelkiej innej. Nie wiodło się już późniejszym przeważnie efemerycznym organom awangard formistycznych i i. Dużą ruchliwością odznaczała się w latach 1926 i 1927 «Gazeta literacka», zasilana głównie przez J. Brauna, i «Zwrotnica» T. Peipera, ale i one nie wywołały żywszego ruchu, stwierdzając swym upadkiem, że dzisiejszy Kraków przestał być ośrodkiem życia literackiego. Honor jego twórczości ratuje w poezji prócz Aleksandra Gałuszki p. Marja Pawlikowska, w prozie prócz Jana Wiktora p. Marja Szczucka. Ta wprawdzie mieszka na granicy Śląska Cieszyńskiego, ale wydaje wszystko w Krakowie, nakładem tej Krakowskiej Spółki Wydawniczej, która przez «Bibliotekę Narodową» zaświadcza, że przynajmniej w zakresie historii literatury Kraków nadal prym wiedzie. Ta sama Spółka wydaje wraz z hr. Stanisławem Badenim jedyny dziś w Polsce świecki miesięcznik intelektualny: «Przegląd Współczesny», snujący świetnie tradycje dawnego «Przeglądu Polskiego». Jeżeli zważymy, że Kraków posiada i drugi miesięcznik rewjowy w jezuickim «Przeglądzie Powszechnym», a Warszawa nie zdołała utrzymać w wolnej Polsce jednego «Przeglądu Warszawskiego», to ostatecznie przyznamy, że mimo skoncentrowania produkcji literackiej i wydawniczej w Warszawie, Kraków nie jest jeszcze najpodlejszym wśród miast polskich także w zakresie potrzeb intelektualnych wykształconego społeczeństwa. Duch wieje, gdzie chce, ale najchętniej tam, gdzie jasno — i bogato. Światła duchowego nam w Krakowie nie brak, więc gdy się zjawi i bogactwo, jest nadzieja, że literatura krakowska znowu się skrzepi i zakwitnie, jak kwitła w ostatnim wieku za czasów Edmunda Wasilewskiego i Stanisława Wyspiańskiego.

ADAM BAR

DZIEJE TEATRÓW KRAKOWSKICH

1) TEATR IM. SŁOWACKIEGO

W ciężkich warunkach rozpoczęła koleje swego życia scena krakowska. Dn. 5 stycznia 1796 r. dostał się Kraków pod panowanie austriackie, co pociągnęło za sobą daleko posunięty system germanizacyjny, który również odbił się na teatrze. Ruch umysłowy miasta uległ silnemu zwężeniu. Dość powiedzieć, że w tych czasach istniały tutaj dwie niemieckie księgarnie, a tylko jedna polska, która przepełnioną była starzyzną literacką, ponieważ bardzo ostra cenzura dzieł nowych nie chciała przepuścić. Nie należy się więc dziwić, że pierwszy stały teatr w Krakowie był niemiecki, założony przez Jacka Kluszewskiego, który uzyskawszy od cesarza Ferdynanda prawo na wyłączne urządzenie widowisk, rozpoczął przedstawienia dn. 2 stycznia 1799 r. Odtąd przez pięć lat ze sceny krakowskiej przemawiało tylko słowo niemieckie. Istniały wprawdzie imprezy teatralne jeszcze przed Kluszewskim, były to jednak kompanje przejściowe i nie posiadające żadnego charakteru stałego.¹

¹ Była kompanja Mateusza Ezmonda i Wincentego Henkowskiego, którzy w r. 1782 dawali przedstawienia w Pałacu Spiskim; w r. 1784—1785 robiły sobie konkurencję dwie kompanje Srokowskiego Józefa i Witkowskiego Mateusza (zob. Bąkowski Kl., *Teatr krakowski 1780—1815*, Kraków 1907, str. 20, Biblioteka krakowska, nr. 37; Grabowski Ambroży, *Wspomnienia*, Kraków

Kluszewski jeszcze przed otwarciem stałej sceny zajmował się teatrem. Z dochowanego afisza z 16 stycznia 1785 r. okazuje się, że w Krakowie odbywały się już wówczas przedstawienia w Pałacu Spiskim, o czym zresztą mamy bardzo skąpe wiadomości.¹ Wiadomo tylko, że wśród wielu tłumaczeń, które prawie wyłącznie wypełniały repertoar, grano 3 grudnia 1789 r. komedję *Czynsz*, zaś dn. 6 lutego 1791 r. dano sztukę Niemcewicza p. t. *Powrót posła*, którą wystawiono ze szczególną starannością.² Ale wedle relacji Baldacciego, złożonej w r. 1801 o stanie zachodniej Galicji, w której znajdujemy wszechstronny obraz stosunków krajowych z r. 1796—1800 okazuje się, że teatr na drugim piętrze Pałacu Spiskiego był bardzo niewygodny i tak mało pojemny, iż z powodu małej liczby widzów przedstawienia nie mogły się opłacić.³ Sytuację teatru pogarszały jeszcze stosunki, które zapanowały w mieście po wkroczeniu wojsk austriackich. Nowa administracja dążyła w każdym kierunku do zniemczenia Krakowa. W tym czasie i polski teatr przestał istnieć, zapewne z powodu zakazu władz, które

1909, str. 337, Bibl. krak., nr. 40); dodać również należy, że ks. Sierakowski sprowadził do Krakowa operę włoską, która dawała przedstawienia w zburzonym dziś dawnym ratuszu, w narożniku zachodnio-północnym w dawnym spichrzu, gdzie była kasa poboru podatków, w miejscu zwanem «na cle» (K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, Kraków 1873, t. I, str. 182).

¹ Czernicki M., *Krótki rys dziejów sceny krakowskiej w ostatnim stuleciu*, Gazeta Warszawska 1854, nr. 200.

² Na afiszu teatralnym zaznaczono: «Antreprzyza teatru z powodu tak znakomitego dzieła, chcąc ze swej strony w najokazalszym blasku tę godną narodowego widoku uczcić scenę, starała się najusilniej ozdobić ją przez nowe dekoracje i krajowe dla artystów i charakterystyczne stroje przy rzęsistej iluminacji całego teatru».

³ Barwiński Eug. *Kraków na początku XIX wieku*, Kraków 1918, str. 19, odb. z Rocznika Krakowskiego, t. XVII, 1917 r.

prawdopodobnie wezwały niemieckiego przedsiębiorcę K. L. Wothe do założenia w Krakowie teatru. Wothe od razu spotkał się z trudnościami w sprawie budynku. Sala w Pałacu Spiskim była własnością Kluszewskiego. Dlatego w czerwcu 1796 r. zwrócił się Wothe do magistratu, aby mu wydzierżawiono wspomnianą salę «na ciele» w starym ratuszu. Nim jednak pertraktacje doszły do skutku, zawarto jakiś układ z Kluszewskim, który sam starając się o koncesję, musiał tymczasem przystać na dzierżawę niemiecką. Ponieważ restauracja sali w ratuszu miała pociągnąć zbyt wielkie wydatki, przeto układy z magistratem nie doprowadziły do żadnego wyniku. Niemcy jednak chcieli mieć własny teatr, powstał więc początkowo projekt, aby przerobić na teatr klasztor pobazylijański na rogu ul. św. Jana i Wolbromskiej (dziś św. Tomasza), potem zaś chciano zburzyć kościół Wszystkich Świętych i parafję (na miejscu dzisiejszego trawnika z pomnikiem Zybkiewicza przed pałacem Wielopolskim od strony ul. Grodzkiej), a na uzyskanym w ten sposób miejscu wybudować teatr, ale i ten plan nie doszedł do skutku.¹ Gdy w kwietniu 1798 Wothe, narobiwszy długów, uciekł z Krakowa, począł się starać o przywilej teatralny Jacek Kluszewski. Ponieważ sala w Pałacu Spiskim pod żadnym względem nie odpowiadała wymaganiom widowiskowym przeto Kluszewski, ubiegając się o przywilej teatralny, oświadczył, że własnym kosztem wybuduje nowy gmach. Oferta została skwapliwie przyjęta i w ten sposób Kluszewski otrzymał dn. 16 listopada 1798 r. koncesję teatralną pod warunkiem, że będzie wystawiał niemieckie sztuki i wodewile ze śpiewami. Dyrekcję teatru otrzymał Fr. Horschelt. Teatr przy pl.

¹ Bąkowski Kl., *Teatr Krakowski 1780—1815*, Kraków 1907, str. 31.

Szczepańskim został otwarty 1 stycznia 1799 r. i w tej postaci utrzymał się aż do r. 1830. Nowy budynek teatralny i sala reductowa, jak zaznaczył Baldacci, nie należał wcale do pięknych gmachów miasta, a przedstawienia niemieckie nie cieszyły się popularnością, wskutek czego Kluszewski ponosił straty.¹ Jak się okazuje z aktów przez Bąkowskiego przestudjowanych, Kluszewski dawał tu jeszcze przed restauracją w r. 1797 przedstawienia, i w tym celu, prawdopodobnie już wówczas ubiegając się o koncesję, prowizorycznie przygotował salę do przedstawień.² Dopiero w r. 1798, mając już pewność, że przedsiębiorstwo widowiskowe w Krakowie otrzyma, rozpoczął gruntowną restaurację trzech kamienic przy pl. Szczepańskim, które zamienił na teatr. Nie był to jednak dzisiejszy gmach przy pl. Szczepańskim, który powstał dopiero w r. 1840, gdy Senat Rzpltej krakowskiej, przebudowując ówczesny teatr Kluszewskiego, dołączył jeszcze czwartą kamienicę. Przez lat pięć na scenie krakowskiej odbywały się tylko przedstawienia niemieckie, bo od r. 1800 jedynie wyjątkowo zezwalało na widowiska polskie. Tymczasem armja Napoleona posuwała się naprzód zwycięskim pochodem. Pod wpływem wypadków politycznych ucisk germanizacyjny w Krakowie osłabł, wskutek czego Kluszewski, otrzymawszy przywilej widowiskowy na lat 20, zyskał również zezwolenie na dawanie sztuk polskich raz w tygodniu. Wówczas dyrekcją teatru polskiego zajął się sam Kluszewski, powierzając reżyserję Niedzielskiemu. Rozpoczęto polskie przedstawienia komedjo-operą *Niekażdy śpi, co chrapie*, która doznała entuzjastycznego przyjęcia. Ozdobą nowozawiazanej kompanji był Kazimierz Kratzer i Szymon

¹ Barwiński, op. cit., str. 19.

² Bąkowski, op. cit., str. 41.

Niedzielski.¹ Każda polska sztuka podlegała bardzo drobiazgowej cenzurze, usuwano wszelkie pozory, które mogłyby obudzić uczucia patryjotyczne. Tak np. sztukę p. t. *Beniowski* dyrektor policji pozwolił grać tylko pod zmienionym tytułem *Czarniecki*, mimo to jednak za udzielone nawet w tej formie pozwolenie otrzymał od władz wyższych surową naganeę. Również w r. 1807 nie pozwolono grać *Krakowiaków i górali*. Oprócz tego na każdym przedstawieniu był obecny dyrektor policji, który z tekstem w ręku kontrolował, czy aktor poza sztuką czegokolwiek nie dodał. Nawet afisze oddawano do cenzury.²

Tę bardzo ciężką sytuację polskiej sztuki w teatrze krakowskim zmienił dopiero r. 1809. Wojska Księstwa Warszawskiego podeszły pod Kraków. Wychodząca wówczas *Gazeta Krakowska*, która obok wiadomości urzędowych podawała jedynie notatki obojętnej treści, nagle 16 lipca 1809 r., (nr. 57) donosi, że «po 15-o letniem niewidzeniu, po 13-o letniej niewoli niemieckiej, zobaczył Kraków, dawna stolica narodu polskiego, wojska polskie... O godzinie 6 zrana weszły wojska polskie pod naczelnem dowództwem J. O. Ks. Poniatowskiego bramą Florjańską do miasta przy radosnych okrzykach mieszkańców Krakowa: «Niech żyje Napoleon Wielki! Niech żyją Polacy!» Miasto przybrało odświętną szatę. W tej ogólnej radości wzięła również udział scena krakowska, która stała się miejscem patryjotycznych przedstawień. W lipcu 1809 wystawił Bogusławski w Warszawie jednoaktówkę Dmuszewskiego p. t. *Wojsko polskie w Krakowie*, napisaną zaledwie w dwóch dniach. Była to właściwie przeróbka *Okopów na Pradze i Marsza Wojowników*.³

¹ Estreicher K., op. cit., t. I, str. 198.

² Bąkowski, op. cit., str. 51.

³ Brumer Wiktor, *Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego*, Warszawa 1929, str. 135.

Otrzymałszy zapewnienie, że wojska polskie przez dłuższy czas pozostaną w Krakowie, Bogusławski zostawił połowę swojej kompanji w Warszawie, a z drugą 13 sierpnia rozpoczął w grodzie podwawelskim przedstawienia. «Nie potrafię opisać — czytamy w pamiętniku Bogusławskiego — nader zaszczycającego ojczystą scenę zachwycenia, z jakim od obudwóch wojsk i krakowskich obywateli przyjętą była. Za pierwszym ogłoszeniem otwarcia onej, wszystkie w teatrze łóże na 40 reprezentacyj zgóry zapłaconemi zostały». ¹ Pobyt Bogusławskiego w Krakowie trwał do 8 października. Oprócz *Królowej Golgondy* i *Krakowiaków i górali* wystawiono 54 reprezentacyj niemal zawsze przy wypełnionej widowni. W tym czasie obchodzono dn. 15 sierpnia uroczyscie imieniny Napoleona. W teatrze śpiewano okolicznościowe pieśni, publiczność rozentuzjasmowana żądała powtórzenia każdej z tych pieśni, a po zapadnięciu zasłony ich autor, Dmuszewski został przywołanym. ² Również uroczyscie obchodził teatr krakowski dn. 2 grudnia rocznicę koronacji Napoleona. Artyści dawali komedję *Dwóch grenadjerów* przy oświeceniu całego teatru. ³

Po odjeździe Bogusławskiego Kluszewski zorganizował nową trupe, ale o teatrze w ówczesnych czasopiśmiech nie znajdujemy już żadnej wzmianki. Scena krakowska popadła jakby w uśpienie. W kwietniu 1810 teatr został zamknięty. Dyрекcję objął Niedzielski. Ponieważ Kluszewski domagał się bardzo wielkiego czynszu za salę, przeto Niedzielski, z pozostałych aktorów zorganizowawszy trupe, rozpoczął przedstawienia w domu pry-

¹ Bogusławski Wojciech, *Dzieje teatru narodowego w Polsce*, Przemyśl 1884, str. 179.

² *Gazeta Krakowska* 1809, nr. 65.

³ Tamże, 1809, str. 98.

watnym Rychtera przy ul. Szewskiej nr. 333 (dziś nr. 8).¹ Teatr ten zwany «kilkulokciowym» miał zrazu powodzenie, ale i on upadł, zapewne wskutek wypadków wojennych, które publiczność odciągały od widowisk. Czasy były gorące, każdy dzień przynosił jakieś nową wiadomości, które szybko całe miasto obiegały. Jeżeli w r. 1811 nie znajdujemy żadnych wzmianek w ówczesnych czasopiśmie, to cóż dopiero mówić o r. 1812. Gdy rozeszła się wiadomość, że Królestwo Polskie powołano do życia i, gdy manifestem z 30 czerwca wypowiedziano wojnę Rosji, teatr krakowski dał reprezentację sztuki p. t. *Powstanie narodowe*, przy której odśpiewano pieśń wojenną, ułożoną przez Niemcewicza. Po kongresie wiedeńskim, gdy burza wojenna przeszła, a stosunki poczęły układać się normalnym biegiem, teatr zaczyna się budzić z długoletniego letargu. W r. 1817 Kluszewski sprowadził z Królestwa dobry zespół Bauera, który od 20 czerwca dawał widowiska. Trupę składali: Bauerówny Joanna i Eleonora, Siennicka, Izakowicz H., Kochanowski, Podgarbiński L., Włodek Szymon, Żebrowski Fr. i inni. Zdawałoby się, że wobec rozpoczynającej się wówczas walki klasyków z romantykami, repertoar teatru będzie posiadał jakieś zabarwienie literackie jednej lub drugiej szkoły, tak jednak nie jest, obok sztuk wybitnie klasycznych spotykamy się również z teatrem szekspirowskim (*Horacjusze, Don Carlos, Marja Stuart, Makbet, Katalina*,

¹ Rulikowski M. wydawca Skibińskiego *Pamiętnika aktora* (Warszawa 1912) zaznacza, że «szczegół co do teatru w owym domu nr. 333 jest nieprzypadkowy, żaden z historyków sceny krakowskiej o tem nie wspomina» (str. 147). Otóż o teatrze przy ul. Szewskiej pierwszą wiadomość znajdujemy w *Przewodniku Krakowskim* (Kraków 1835, str. 287), tensam szczegół podaje Mączyński J. w dziele p. t. *Pamiętnik z Krakowa* (Kraków 1845, t. III, str. 171) i Czernicki M. w art. p. t. *Krótki rys dziejów sceny krakowskiej w ostatnim stuleciu*, *Gazeta Warszawska*, 1854, nr. 200).

Brutus). Na zimowy sezon kompanję powiększył głośny później komik Jan Aśnikowski; w r. 1819 spotykamy nowych artystów, a więc Lasockich, K. Wencłównę, T. Dziwulską, Nakiełkowskiego. Nowy sezon 3 paźdz. rozpoczęto pod dyрекcją Leona Rudkiewicza. Ozdobą kompanji była Joanna Judyczewska, znakomita Dolorisa w komedji *Antykwaryusz*. Publiczność jednak na przedstawienia słabo uczęszczała, wskutek czego teatr 13 maja 1820 r. zamknęto. Z cenniejszych sztuk w ubiegłym sezonie grano *Dziewicę Meseńską*, *Fiesko* Schillera, *Horacjuszów*, *Brutusa*, *Glińskiego Wężyka*.

Od 13 sierpnia do 25 października zjechał do Krakowa Kamiński z zespołem lwowskim. Trupa Kamińskiego, która rozpoczęła spektakle sztuką Goldoniego *Żona, jakich mało na świecie*¹ przedstawiała się imponująco: Nowakowski, Benzowie, Sosnowski, Rutkowska i z krakowskich aktorów Wencłówna, zachwycali publiczność. Dawano zresztą głównie opery, bo one najwięcej widzów ściągaly, a z tych Dmuszewskiego *Wiśliczanki* i K. Majeranowskiego *Pierwsza miłość Kościuszki* najgorętsze budziły zachwyty.²

Po wyjeździe Kamińskiego zaproponował Kluszew-

¹ *Gazeta Krakowska*, 1820, nr. 65, dodatek.

² Z innych sztuk grano Dmuszewskiego sztukę z niemieckiego naśladowaną p. t. *Jan Grudczyński, starosta rawski*, Żółkowskiego z franc., *Stara Kownacka czyli Papugi*, Corneille'a *Cyda* w tłum. Osińskiego, Duwała *Młodość Henryka V*, Krupińskiego *Ludgardę* i inne. Ogółem Kamiński dał 30 przedstawień. Z aktorów największem powodzeniem cieszyli się Kamińscy, Nowakowski i Benza. W związku z uroczystością założenia mogiły Kościuszki odegrano dn. 16 paźdz. sztukę *Pierwsza miłość Kościuszki*, którą zamieszcza *Pszczółka Krakowska*, 1820, t. IV, str. 18—40 w całości; znajdujemy tutaj również dokładny opis pobytu Kamińskiego w Krakowie, 1820, t. III, str. 165—167, 187—191, 215—216, 237—240, 261—264, 286.

ski dyrekcję teatru Skibińskiemu, a potem spółkę na lat trzy, na co się ten początkowo zgodził i nawet zaczął kompletować zespół, szczególnie między aktorami wileńskimi. Gdy jednak prowadzenie teatru przyniosło straty, Skibiński zerwał umowę z Kluszewskim i na podstawie nowego układu zgodził się jedynie na dyrekcję.¹ Na kurs zimowy zjechali aktorzy z Wilna i zasileni niedobitkami z poprzedniego zespołu krakowskiego, przedstawiali dobrą trupe, w której Szymkajłow i Skibiński stali na czele. Na grudzień 1821 i na rok 1822 przybyli Romanowscy, Gawecki, Zawadzka, Pique i Fischerowie z Wilna. A jednak w r. 1821 teatr nie miał powodzenia, udział publiczności był słaby, dopiero w r. 1822 zaczyna się większy ruch, wskutek czego przedsiębiorstwo musiało się rozwijać dość pomyślnie, zwłaszcza, że sejm uchwalił wówczas 10.000 zł. zasiłku.² Kurs zimowy w r. 1821 otwarto Woltera *Alzyrą*, w tłum. Osińskiego. Prasa odnosiła się do dyrekcji Skibińskiego przychylnie.³ Repertoar nie miał wyraźnego kierunku literackiego, walki klasyków z romantykami widocznie jeszcze wówczas na scenę krakowską nie sięgnęły. Na początku kursu zimowego wyjechali Skibińscy do Lwowa, wskutek nieporozumienia z Kluszewskim, który chciał aktorom obniżyć pobory.⁴ Wyjazd Skibińskich był niepowetowaną szkodą dla teatru, który odtąd poczyną upadać. Kluszewski zaprzątnięty osobistymi kłopotami nie mógł teatru otaczać odpowiednią opieką, to też w latach 1823—1825 publiczność przedstawieniami zupełnie się nie intereso-

¹ Skibiński K., *Pamiętnik aktora* (1786—1858), Kraków 1912, str. 136, 140 i 143.

² Skibiński zaznacza, że w r. 1822 teatr przynosił z każdego przedstawienia 200 zł. dochodu, zob. Skibiński, op. cit., str. 151.

³ Zob. np. *Telegraf*, 1821, nr. 39.

⁴ Skibiński, op. cit., str. 186.

wała. Chcąc ratować sytuację, Kluszewski sprowadził znowu w lipcu 1824 r. teatr lwowski Kamińskiego, który rozpoczął przedstawienia 25 czerwca Sheridena *Szkółą obmowy*. Zaznaczyć należy, że grano wówczas po raz pierwszy w Krakowie komedje Fredry, a mianowicie *Cudzoziemczynę* i *Nowego Don Kichota*. W listopadzie 1825 r., na prośbę Kluszewskiego, który obawiał się, że straci przywilej teatralny, przybył znowu Skibiński i objął dyрекcję. W następnym roku przybyli do Krakowa Raczyński i Winniccy, w czerwcu Niedzielscy. Gdy 15 września rozpoczęto znowu widowiska, zjawiają się Anczyc Zygmunt z Wilna, Aśnikowski, Pacewiczówna i Radoszewicz. Przypuszczano więc, że teatr ożywi się i podniesie, tymczasem w r. 1827 Skibińscy znowu Kraków opuścili, zabierając ze sobą kilka osób.

W r. 1826 repertoar nie przyniósł żadnych nowości, podkreślić należy, że w lutym i marcu grano aż cztery sztuki Szekspira (*Romeo i Julia*, *Otello*, *Hamlet*, *Lear*). Czy to nadzwyczajne zainteresowanie się Szekspirem, zwalczanym przez klasyków, miało jakikolwiek związek z ówczesnemi walkami literackimi, trudno dociec, w każdym razie jest ono bardzo charakterystyczne.

Gdy w r. 1827 upłynął termin dziesięciolecia przywileju Kluszewskiego senat utrzymał go nadal. Ale scena krakowska chyliła się coraz bardziej ku upadkowi, zaniedbywana pod każdym względem przez przedsiębiorcę, mimo, że kompanja posiadała artystów dużej miary, jak Anczyc, Fischerowie i Szymkajłowie. W r. 1828 dano 93 widowisk, w następnym tylko 83, przedstawienia trwały pół roku. Jakie, przy wielkim upadku sceny, miano wówczas wyobrażenie o kunszcie aktorskim, dość powiedzieć, że w kompanji utrzymywał się tancmistrz i akrobata Springer, który popisywał się w roli wilczycy, w sztuce *Wilcza studnia*. I znowu ratując sytuację Kluszewski

sprowadził Kamińskiego, który rozpoczął przedstawienia 21 czerwca operą *Skalmierzanki*. Ostatni rok przedsiębiorstwa Kluszewskiego jest już całkowitym upadkiem teatru krakowskiego. Na r. 1830 ubyli Szymkajłowie i Skibińscy, zmarł Sz. Włodek, nowozaangażowani artyści Juljusz Pfeifer, Jasiński i Okoński rozpoczynali dopiero swoją karierę sceniczną, naogół zespół był bardzo słaby; to też, gdy Kluszewski z chwilą odnowienia przywileju, który w październiku 1830 r. wygasł, postawił zbyt wygórowane warunki, odebrano mu kontrakt i podpisano nowy z Janem Mieroszewskim na lat cztery.

Nowy przedsiębiorca zabrał się z wielką energią do podniesienia teatru. Ponieważ nie mógł dojść do zgody z Kluszewskim w sprawie czynszu za gmach przy pl. Szczepańskim wynajął od Macieja Knotza, umową z 20 października 1830, budynki bonifraterskie przy ul. św. Jana, które postanowił przerobić na nowy teatr. Wedle umowy zawartej z Knotzem, Mieroszewski otrzymał budynki zadarmo z obowiązkiem opłacania podatków w zamian za prawo udzielone właścicielowi urządzania bałów i redut w przebudowanym teatrze.¹ Nowe przedsiębiorstwo wywołało w Krakowie bardzo żywe zainteresowanie. *Gazeta Krakowska* udziela swoim czytelnikom «nader przyjemnej dla prawdziwych miłośników sceny ojczystej wiadomości», że senat oddał przywilej widowiskowy na lat dziesięć «w ręce osób zaszczytnie znanych w świecie uczonym». Zmianę przedsiębiorstwa w tej samej notatce nazwano «błogosławioną reformą»,² co przemawia za przypuszczeniem, że impreza Kluszewskiego podlegała bardzo surowej krytyce. We wspomnianej notatce zwraca tylko uwagę, że nie wymieniono

¹ Chmiel A., *Domy krakowskie, ul. św. Jana, cz. II*. Biblioteka krak., nr. 61—62, Kraków 1924, str. 241.

² *Gazeta Krakowska*, 1830, nr. 64.

wcale nazwiska Mieroszewskiego, co zapewne tem tłumaczyć należy, że nowy przedsiębiorca, jako dyrektor policji nie mógł się cieszyć wielką popularnością w Krakowie, dlatego też nie chciano publiczności odrazu do niego zrażać. *Gazeta Krakowska* okazuje odtąd wielkie zainteresowanie teatrem, bardzo często znajdujemy notatki o postępach robót około nowego gmachu (nr. 91), o zaangażowaniu Nowakowskiego z Warszawy (nr. 144), o piękności wnętrza nowej sali teatralnej, wygodnem urządzeniu łóż (nr. 128) itd.

Mieroszewski rozpoczął kurs 30 grudnia 1830 r. Były to czasy, w których temperatura uczuć patriotycznych wysoko się podniosła i wtedy scena krakowska, jak niegdyś w r. 1809, stała się wyrazem panujących nastrojów. To też na przedstawieniu inauguracyjnym nową entrepryzę po odegraniu sztuki *Powrót z niewoli* i komedjo-opery *Damy romantyczne* (obie Scribe'go), «p. Miłkowski, art. dram. deklamował patriotyczne, piękne wiersze, które z wielkim zapalem słuchanemi były. Po dwóch powtórzeniach na usilne żądanie publiczności wyjawiony ich autor Ignacy hr. Mieroszewski został rzesystemi uwieńczon oklaskami». ¹ Kraków entuzjazmował się wypadkami listopadowemi. W dzień Nowego Roku odegrano scenę liryczną z muzyką Elsnera p. t. *Powstanie narodu*, «muzyka jest wielka i poważna, zachwycił wszystkich marsz przedniej straży i Marsz dyktatora». ²

Mieroszewski, człowiek energiczny, z zapalem wziął się do organizowania teatru. Sala teatralna wprawdzie nie odpowiadała swoim celom, była za szczupła, długa, pełna przeciągów, to jednak świeżością całego urządzenia robiła dobre wrażenie. Zespół aktorów był bardzo dobrze

¹ *Goniec Krakowski*, 1831, nr. 1.

² Tamże, 1831, nr. 5.

dobrani: Nowakowski Jan, Anczyc Zygm., Niedzielscy, Szymkajłowie, Miłkowski, Raszewscy, Fischerowie, Radoszewicz i inni, ogółem 43 osób, stanowili trupe jakiej dotychczas Kraków nie posiadał. Również repertoar był starannie dobierany, tak, że rokować należało nowej scenie jak najlepsze powodzenie. Stało się jednak inaczej; na tle ówczesnych stosunków rozpoczęły się nieporozumienia z aktorami i nieprzyjemności ze strony widowni. Mieroszewskiego otaczały intrygi i pokątna agitacja, tak, że zaledwie sześć miesięcy zdołał utrzymać się na swoim stanowisku. Ostatnie cztery miesiące były okresem bezkrólewia i chaosu, dyrektor zniechęcony, zostawił teatr aktorom, którzy dawali przedstawienia na własną rękę przed pustymi ławkami. Przedsiębiorstwo Mieroszewskiego nie mogło się utrzymać mimo jego usilnym starań. Czasy były najbardziej nieodpowiednie, niepewne koleje powstania trzymały umysły w ciągłym naprężeniu, tak, że teatrem naogół mało się interesowano. Dołączyły się do tego uprzedzenia publiczności do nowego kierownika, piastującego równocześnie stanowisko dyrektora policji. To wszystko skłoniło ostatecznie Mieroszewskiego do odstąpienia przedsiębiorstwa na lat dziesięć Juljuszowi Pfeifferowi za połowę zasiłku rządowego w wysokości 6.000 zł. jako wynagrodzenie za koszta poniesione na przebudowę kościoła św. Urszuli na teatr.

Pfeiffer, dość wykształcony, miał szczere chęci, brak mu jednak było energii koniecznej do prowadzenia teatru. To pewne, że usunięcie się Mieroszewskiego odbiło się bardzo ujemnie na losach sceny krakowskiej. Braki, jakie posiadał nowy teatr teraz dopiero zaczęły się silnie odczuwać. Nieodpowiednio urządzona sala, w której pod żadnym względem nie dbano o wygodę publiczności, sprawiła, że widzów było coraz mniej. Podczas kursów zimowych dotkliwie dawał się odczuć brak

stosownego ogrzania widowni. Pfeiffer zaczął przedstawienia 27 listopada komedią *Kozioł*, przerobioną przez Żółkowskiego i krotoczwilą *Lektyka do sprzedania*. Osobisty majątek umożliwiał mu początkowo utrzymywanie teatru na tym poziomie, na jakim postawił go Mieroszewski. Z aktorów pozostali prawie wszyscy z poprzedniej entrepryzy w ilości 40 osób. Mógł również Pfeiffer sprawić nowe dekoracje. W r. 1832 z lepszych sztuk grano F. Miłkowskiego *Saint Clair*, Fr. Skarbka *Życie lokaja*, *Gwałtu, co się dzieje*, *Cudzoziemczynię Fredry*, *Receptę na złośnice* Szekspira i inne. Upadek teatru zaczął się dopiero w r. 1833, kiedy opuścił Kraków Jan Nowakowski, Szymkajłowa, Zawadzka i Miłkowski. Zdekompletowanie personelu pociągnęło również upadek repertoaru. Dość powiedzieć, że na 53 przedstawień dano zaledwie dwie sztuki oryginalne: *Pana Jowialskiego* i *Cudzoziemczynię Fredry*. Inne widowiska wypełniły sztuki bez wartości, obliczone tylko na zysk, a schlebujące najtańszym gustom publiczności. To też Pfeiffer dokładał usilnych starań, aby swoje widowiska odpowiednio reklamować, do czego miały służyć sążniste afisze i fascynujące tytuły w granicach nawet sensacji. Dla urozmaicenia przedstawień wprowadzono na scenę smoki ogniem ziejące, krwawe widma, strachy, ognie bengalskie, bez których żadne widowisko obejść się nie mogło. Poza tem publiczność wprost oszukiwano w ten sposób, że zeszloroczne sztuki, jako oryginalne, dawano pod innemi tytułami.

Impreza Pfeiffera, po ustąpieniu powszechnie zwalczanego Mieroszewskiego, została przychylnie przez publiczność przyjętą. *Gazeta Krakowska* w r. 1832 donosiła, że teatr krakowski «od roku przeszło zupełnie nową i nader ujmującą przybrał postać, to jest w chwili, jak w nową przeszedł entrepryzę» (nr. 76). Chwalono salę,

zespół, stroje, dekoracje. Gdy z początkiem listopada 1833 r. Pfeiffer otworzył kurs zimowy, znalazły się również słowa pochwały pod adresem przedsiębiorcy, który «nie szczędzi usiłowań i nakładu do uprzyjemnienia widowisk», zaznaczono jednak, że «błahe sztuki niegdyś wystawiane, na teraz w naszym teatrze nie znajdują schronienia». ¹ Niestety, te błahe sztuki nie tylko znalazły schronienie na scenie krakowskiej, ale miały nawet stanowić podstawę repertoaru Pfeiffera. Wtedy Hilary Meczysławski, jeden z wybitnych znawców teatru, jeszcze w r. 1833 przedstawił na sejmie wniosek, aby utworzono komisję, czuwającą nad teatrem. Wniosek w sejmie uchwalony, w senacie poszedł ad acta. ² Wskutek tego Meczysławski, objawszy w r. 1834 redakcję *Tygodnika Krakowskiego*, wystąpił z artykułami wytykającymi braki i niedołęstwo ówczesnej entrepryzy, zaznaczając, że przyczyny upadku sceny krakowskiej szukać przede wszystkim należy w jej prywatnym charakterze i zasilku rządowym, który demoralizuje każdego przedsiębiorcę. W r. 1834 Pfeiffer, widząc coraz większy ubytek publiczności, starał się o podniesienie repertoaru, ale i to nie pomogło. Sezon 1835 r. otwarty *Ślubami panieńskimi*, trwał pół roku, w następnym roku dano 46 przedstawień, w 1837 niespełna 60. Dn. 18 listopada tegoż roku Pfeiffer w małej salce budynku teatralnego otworzył «Teatr różnaitości», w którym dawano widowiska lekkie, nie wymagające zbytniego nakładu kosztów. Impreza jednak nie powiodła się, teatrzyk wkrótce zamknięto. Ostatni rok przedsiębiorstwa Pfeiffera był najgorszy, dano tylko 57 przedstawień, nawet większa dbałość o repertuar nie mogła podtrzymać entrepryzy. Pfeiffer straciwszy cały majątek, odstąpił przedsiębiorstwo Zygmu-

¹ *Gazeta Krakowska*, 1833, nr. 294.

² Czernicki, op. cit., *Gaz. Warsz.* 1854, nr. 202.

Anczycowi i samejże kompanji, dzieląc się nadal z Mieroszewskim zasilkiem przez rząd dawanym. Od kursu zimowego 1838 r. zaczyna się, jak mówi K. Estreicher¹ «republika sceniczna», i dopiero w październiku 1839 r. objął Pfeiffer zpowrotem przedsiębiorstwo, mając do rozporządzenia zespół ledwie z 30 osób złożony, w którym Anczyc, Bondasiewicz i Studzińska czoło stanowili. Anczyc sprowadził z Wilna Skibińskich, a ze Lwowa Nowakowskich. Gdy w r. 1840 Pfeiffer kończył swoje przedsiębiorstwo, na czele trupy stał Al. Ładnowski, który szczególnie w *Dożywociu* Fredry święcił triumfy. Dramat podtrzymywała Palczewska, która jednak nie znajdując odpowiednich partnerów, nie mogła rozwinąć swego bogatego talentu. W r. 1840 dał Pfeiffer tylko 40 przedstawień i kilka widowisk w «Teatrze rozmaitości». W ostatnich miesiącach teatr począł się trochę rozwijać, publiczność dość licznie uczęszczała na widowiska, mimo to jednak Pfeiffer ustąpił przedewszystkiem dlatego, że rząd cofnął zasiłek 13.000 złp., które miały stanowić kapitał na wybudowanie nowego gmachu teatralnego.²

Po Pfeifferze otrzymał przedsiębiorstwo Tomasz Chelchowski, dyrektor trupy prowincjonalnej, który rozpoczął przedstawienia 8 grudnia 1840 r. Chelchowski zjawiał się w Krakowie z młodeymi siłami, niezepsutemi żadną manierą, dyrektor zaś umiał kształcić aktorów i rozwijać ich zdolności w odpowiednim kierunku. Wkrótce Chelchowski wprowadził na scenę artystów tej miary, co Józef Rychter, Jan Królikowski, Ignacy Chomiński, Józefa Radzyńska; resztę kompanji stanowili: Jankowski, Monikowski, Chomiński, Karsznicki, Chelchowska Karolina, Majerówna i inni, tworząc pod odpo-

¹ K. Estreicher, *Teatra*, t. I, str. 311.

² Mączyński J., *Pamiętka z Krakowa*, Kraków 1854, t. III, str. 175.

wiedniem i umiejętnem kierownictwem doskonały zespół. Chelchowski posiadał instynkt artystyczny, umiał uczyć, poza tem cieszył się zaufaniem zespołu, w którym zaprowadził rygor wojskowy. Nadto umiał stworzyć dobrowolny repertuar, stosownie do sił i możliwości artystycznych swojej kompanji. Idąc za przykładem sceny warszawskiej, oparł się przedewszystkiem na komedji, tragedję zaś wprowadzał tylko dla Palczewskiej. Przy takim zespole mógł dawać koncerty gry aktorskiej. Z nowych sztuk wielkiem powodzeniem cieszyły się *Pamiętniki szatana* Arago, dzięki znakomitej grze Ignacego Chomińskiego i Królikowskiego. Również wielu widzów ściągnęła Dmuszewskiego *Barbara Zapolska*; Korzeniowskiego *Akt piąty* miał także doskonałą obsadę (Palczewska, Rychter, Królikowski i Chomiński Ign.). Grano *Fredry Zemstę*, *Dożywocie*, Bogusławskiego *Stan. Krewnych*. Sztuka Wojciechowskiego Aleksandra *Solenizant* została wygwizdana.¹ Mimo doskonałej obsady sztuk, podniesienia poziomu repertuaru i starań o nowe kostjумы i dekoracje, teatr nie wabił licznej publiczności, co należy przypisać przedewszystkiem sali, która pod żadnym względem nie była odpowiednią do przedstawień. Obecny teatr nie spełniał najprymitywniejszych wymagań i to właśnie paraliżowało wysiłki Chelchowskiego. Dlatego też senat po śmierci Kluszewskiego (dn. 14 lutego 1840 r.) zakupił od jego spadkobierców gmach przy pl. Szezezańskim i dołączwszy jeszcze jedną kamienicę, polecił budowniczemu Kremerowi postawienie nowego gmachu. Zainteresowanie budową było bardzo wielkie. Dn. 30 grudnia 1842 r. senat oddał Chelchowskiemu nowy teatr. Otwarcie nastąpiło 1 stycznia 1843 r., dano komedję *Barbara Zapolska* i operetkę *Nowy Rok*. «Publiczność zachwy-

¹ Estreicher K., *Teatra*, t. I, str. 382.

cona pięknnością sali teatralnej — donosiła nazajutrz *Gazeta Krakowska* — w której dobry smak z okazałością połączony przeszedł wszelkie oczekiwanie; z uczuciem przyjęła krótkie przemówienie dyrektora istniejącej kompanji artystów i przedsiębiorcy teatru przed rozpoczęciem widowiska. W ogólności nowy teatr może tylko pod względem obszerności ustępować pierwszeństwa innym zagranicznym, pod względem zaś okazałości smaku, wygodnego urządzenia, maszynierji i oświetlenia bardzo małej liczbie ich nie wyrówna» (nr. 1). Oczywiście *Gazeta Krakowska* mocno przesadzała, bo scena przy pl. Szczepańskim pozostawiała jeszcze bardzo wiele do życzenia, zaś do pierwszorzędných teatrów zagranicznych było jej ogromnie daleko, to pewne tylko, że w porównaniu z poprzednim gmachem obecny stanowił znaczny postęp.

W tym czasie (10 października 1842 r.) senat odnowił z Chelchowskim kontrakt, na podstawie którego musiał i teraz zrzec się zasiłku rządowego w zamian za uwolnienie od obowiązku płacenia czynszu za gmach. Dodać wreszcie należy, że dn. 23 grudnia 1842 r. senat wydał instrukcję dla dyrekcji teatralnej z Wiktorem Kopffem na czele. W ten sposób został urzeczywistniony dawny projekt Meciszewskiego, ten sam projekt, który później i jemu tak bardzo zaszkodził. Tymczasem Chelchowski stanąwszy u szczytu powodzenia począł się zaniedbywać. Dawna staranność o wystawę poszła w zapomnienie, stare kostjумы i dekoracje niezastosowane do wielkości nowej sceny rzucały się w oczy. Również gra wiele pozostawiała do życzenia. Publiczność nie dopisywała, a jej zniechęcenie jeszcze bardziej podsyczał Meciszewski swojemi artykułami w czasopismach krakowskich, w których ostro krytykował Chelchowskiego. W *Uwagach o teatrze krakowskim* (Kraków 1843), zganił wszystko, co z ówczesnem przedsiębiorstwem jakikol-

wiek związek miało. Zło widział przede wszystkim w prywatnym charakterze przedsiębiorstwa, które zawarły kontrakt wszechstronnie osłaniał przed jakąkolwiek krytyką rządową. Równocześnie zaznaczał, że wprawdzie w porównaniu z poprzednikami Chelchowski wiele zrobił dla sceny krakowskiej, ale jeszcze więcej rzeczy zaniedbał. Krytyka Meciszewskiego, w której było bardzo wiele osobistego interesu, sięgała bardzo głęboko, trudno jej jednak było nie przyznać słuszności pod wieloma względami, zwłaszcza, jeżeli była mowa o wystawie i przygotowaniu widowisk. W październiku 1843 r. kończył się kontrakt Chelchowskiego. Kompanja na miesiące letnie wyjechała z Krakowa, a tymczasem przeciwko przedsiębiorcy rozpoczął się ostry atak, mający na celu uniemożliwienie mu odnowienia kontraktu. Ataki Meciszewskiego stawały się coraz częstsze i ostrzejsze. Przyłączyła się do tego dyrekcja, która była prawdziwą kulą u nogi dla Chelchowskiego, zwłaszcza, że w swoim sądzie o jego postępowaniu bardzo często wykazywała stronniczość, jasno przemawiająca za chęcią poparcia kampanji Meciszewskiego, który sam dążył do uzyskania kontraktu widowiskowego. Jeszcze dn. 3 kwietnia ze strony dyrekcji wypracowano ogromny akt oskarżenia przeciwko Chelchowskiemu, skierowany do senatu. Na podstawie tej relacji senat w listopadzie odebrał Chelchowskiemu przedsiębiorstwo, zaznaczając, że nie odpowiedział on zaufaniu rządu. Entrepryzę oddano Meciszowskiemu, który zaangażował na reżysera Pfeiffera.

Meciszewski był człowiekiem wykształconym i doskonałym znawcą teatru. Zwiedził szereg scen europejskich, na których gruntownie zapoznał się z kunsztem teatralnym. Żył z teatrem, kierował próbami, dysputował, uczył; nieraz sztuki, które wcale widzów nie ściągały, powtarzał jedynie dla dobrej gry aktora, pomimo, że pu-

bliczność tejże gry wcale nie rozumiała. Był to prawdziwy smakosz artystyczny, jak słusznie zaznacza K. Estreicher.¹ Starał się przedewszystkiem zaprezentować dotychczas najbardziej zaniedbaną stronę teatru krakowskiego, t. zn. wystawę, której poświęcił wiele szczęśliwych i owocnych wysiłków. Z niewidzianą dotychczas wspaniałością, wystawiono np. *Napoleona w Hiszpanji*, *Dziwicę Orleańską* i inne sztuki. Umiał również złożyć dobry zespół aktorów, którzy z końcem entrepryzy Chelchowskiego opuścili Kraków i zostali w Kaliszu zaangażowani przez Pfeiffera. Obecnie, gdy Pfeiffer został reżyserem, ściągnął również do Krakowa całą swoją trupę. Przez listopad i grudzień miał Pfeiffer już 32 aktorów (Anczyc Zyg., Krzeński Stan., Żebrowski Fr., Palczewska, Radzyńska, Pique, Burzyńska, Rychter, Królikowski, Jankowscy, Chomińscy, Ładnowski A. i inni). Zresztą w organizowaniu zespołu Meciszewski nie napotykał wielkich trudności, aktorów wykształcił mu jeszcze Chelchowski. Bo Meciszewski choć prowadził teatr wzorowo, wystawiał sztuki w sposób niczem nie ustępujący scenom pierwszorzędnym, ale aktorów kształcić nie umiał.²

Dbał również o repertoar. W okresie od 1 listopada 1843 r. do ostatniego maja dano wogóle 117 widowisk, w tej liczbie 51 polskich.³

¹ W art. p. t. *Jan Królikowski*, *Czas*, 1886, nr. 210.

² Rapacki W., *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*, Warszawa, 1925, str. 189.

³ Bogusławskiego W. 6, Bogusławskiego młod. 3, Trembeckiego 2, Dmuszewskiego 5, Korzeniowskiego 6 (z tych 4 nieznanych), Fredry 15, Kasińskiego 1 i 12 bezimiennych. W kursie od 15 września 1844 r. do końca grudnia grano 60 sztuk, w tem 26 polskich: Korzeniowskiego 13 (11 nowych), Dmuszewskiego 2, Felińskiego 1, Szajnochy 1, Niemcewicz 1, Fredry 6, Kasińskiego 2, bezimiennych 2.

Mimo wielkiej staranności w wystawie i znakomitej gry, co postawiło teatr krakowski na szczycie jego doskonałości i świadomości artystycznej, publiczność słabo na przedstawienia uczęszczała. Równocześnie Meciszewski popadł w konflikt ze zorganizowanym komitetem teatralnym, na którego czele stał senator Majewski. Rozpoczęły się ataki, szczególnie ostre ze strony korespondenta *Gazety Poznańskiej* na Meciszewskiego, który w rozprawie p. t. *Kilka słów H. Meciszewskiego do Redaktora Gazety Poznańskiej* (Kraków 1845), bronił swego stanowiska i zaznaczając, że nie myślał o doskonałości teatru, szczegółowo wykazywał, dlaczego nie dokonał, bo nie mógł dokonać tego wszystkiego, czego się od niego żąda. Wskazywał na osobiste intencje w atakach korespondenta *Gazety Poznańskiej*, a zwracając się do jej redaktora, najwyraźniej zaznaczył, że w ciągu ostatnich 15 miesięcy ogłosił «w piśmie swoim długi szereg kłamstw i potwarzy o teatrze» pod jego zarządem pozostającym (str. 7). Odpierał zarzuty i wskazywał na trudności, z jakimi się spotkał. Ostatecznie to wszystko zniechęciło Meciszewskiego i dlatego, jakkolwiek w grudniu 1844 r. uzyskał przedłużenie kontraktu, odstąpił przedsiębiorstwo J. Mączyńskiemu. Dn. 20 sierpnia 1845 r. zażądał zwolnienia z kontraktu, a już w pięć dni później zawarł układ z Mączyńskim.¹ Nowy przedsiębiorca nie wprowadził w teatrze żadnym zmian.

Kierownictwo Mączyńskiego przypada na czasy najkrytyczniejsze dla Krakowa. Wypadki 1846 r. odbiły się bardzo ujemnie na teatrze. Podczas dziesięciodniowych zaburzeń, przedstawienia odbyły się tylko dwa razy przy bardzo małej liczbie widzów, na dwa następne spektakle 11 i 12 marca nikt nie przyszedł. Dla braku aktorów wre-

¹ Estreicher K., *Teatra*, t. II, str. 120.

szcie musiano zaniechać dramatu, pozostała tylko opera.¹ Dn. 27 stycznia 1847 r. donosi *Gazeta Krakowska* (nr. 21), że «scena bardzo powoli dźwiga się z zeszłorocznego upadku». Dopiero 10 marca (nr. 56) czytamy, że «wido-wiska w teatrze zaczynają znowu liczniejszą sprowadzać publiczność». W istocie teatr przeżywał najkrytyczniejszy okres swojego bytu. W kursie zimowym Mączyński przes-tał zupełnie się nim zajmować. Wtedy aktorzy na wła-sne ryzyko dawali komedijki. Z trudem zdołano z niedo-bitków z końcem roku skompletować zespół drama-tyczny, który jednak nie mógł zaspokoić wymagań pu-bliczności. Jako zastępca dyrektora podpisywał się na afiszu Pfeiffer. Tymczasem dn. 9 sierpnia 1847 r. znaj-dujemy w *Gazecie Krakowskiej* notatkę (nr. 179), że «teatr nasz od 1 sierpnia z powodu zaszłych nieporozu-mień pomiędzy dotychczasową entrepryzą i artystami jest zamknięty». Niedługo potem również w *Gazecie Kra-kowskiej* z 13 grudnia Meciszewski, który z teatru całko-wicie się nie usunął, chodził na próby i miał swój udział w subwencji, broni Mączyńskiego i winę upadku teatru przypisuje publiczności, bo «artyści nasi od owej epoki (tj. wypadków marcowych) grają przed próżnemi lo-żami i pustemi ławkami w parterze». Wprawdzie aktorzy «uczynili pod wielu względami niemałe postępy», lecz «wobec jasnej obojętności publiczności, zdolności te zmarnieją» (nr. 284). Oczywiście wypadki marcowe mu-siały ujemnie wpłynąć na frekwencję w teatrze, wiele jednak winy pod tym względem ponosi Mączyński, który sceną zupełnie się nieinteresował; aktorzy pod rządami Pfeiffera dzielili się dochodami, gdy tymczasem przed-siębiorca pobierał dla siebie cały zasilek rządowy. W ta-kiej sytuacji teatru krakowskiego powstał plan założe-

¹ *Gazeta Krak.*, 1864. nr. 72.

nia Towarzystwa akcjonariuszy z kapitałem 200.000 zł na 6 proc., któreby podjęło się prowadzenia teatru, ale wypadki 1848 r. w inną stronę skierowały umysły, wskutek czego wspomniany projekt poszedł w zapomnienie. Gdy w listopadzie 1848 r. dramat powrócił do Krakowa z gościnnych występów, rozpoczęto kurs zimowy jeszcze ze słabszym zespołem, który opuściła Sułkowska i Thomain. «Nasz teatr — czytamy w *Czasie* — nadzwyczaj ubogi i w artystów i w sztuki... Żalujemy autora, który powierzy swój utwór miłosiernym artystom». ¹ Z nowym rokiem 1849 Pfeiffer objął dyрекcję teatru we Lwowie, a z jego odejściem zapanował na scenie krakowskiej jeszcze większy chaos. Wtedy to, zmuszeni potrzebą, kilkunastu aktorów na podstawie prywatnej umowy wzięło teatr na własną odpowiedzialność na cztery miesiące, mając od przedsiębiorcy zapewnioną wypłatę 1000 zł. miesięcznie. Gdy jednak w tym samym czasie rząd cofnął zasiłek, aktorzy 18 lutego rozeszli się. ² Do dn. 12 lipca dano około 20 przedstawień, wiele widowisk z powodu braku publiczności nie doszło do skutku. W takim stanie rzeczy Rada miejska postanowiła Mączyńskiemu wytoczyć proces, ale przedsiębiorca miał zbyt wielu zwolenników, i dlatego zdołał niechętnych mu ułagodzić. ³ Obawa jednak utraty zasiłku i rozwiązania kontraktu skłoniła go do zawarcia układu z Tomaszem Chelchowskim, który za odstąpienie mu połowy zasiłku w wysokości 10.000 zł., biblioteki, garderoby i 38 dekoracji zobowiązał się dawać przedstawienia. W ten sposób Mączyński utrzymał się jako przedsiębiorca, podnajmując niejako teatr Chelchowskiemu. Pierwsze miesiące nowej dyrekcji Chelchowskiego były bardzo krytyczne. Zmniej-

¹ *Kronika artystyczna*, *Czas*, 1848, nr. 34.

² Czernicki, op. cit., *Gazeta Warsz.*, 1854, nr. 210.

³ Estreicher K., *Teatra*, t. II, str. 270.

szona o połowę subwencja rządowa nie mogła należycie wyrównać deficytu, który musiał istnieć z powodu braku publiczności zniechęconej do teatru. To skłoniło Chełchowskiego do zaprowadzenia jak najdalej sięgających oszczędności w wystawie, oświetleniu i siłach aktorskich (z zespołu na czele stali Linkowscy, Chełmicka, Kasprzycka, Hoffmanowa, Kaliciński). Następny rok zmiany nie przyniósł, a raczej powiększył jeszcze bardziej upadek teatru. Repetuar coraz więcej zaniedbywany, sztuk oryginalnych mniej niż w poprzednim sezonie, wystawa nędzna, oszczędność w wydatkach posunięta poza wszelkie granice. Wreszcie zaniedbanie w grze, zimno na widowni odstraszały publiczność, tak, że często musiano odwoływać przedstawienia. Sytuację jeszcze bardziej pogorszył pożar Krakowa. W r. 1851 ubyło z zespołu 11 najlepszych sił, wskutek czego w dramacie było tylko 10 osób. Do tego wszystkiego przyłączyła się nadto choroba Chełchowskiego i powierzenie całej administracji Kalicińskiemu, który nie mógł sobie dać rady. Chaos widoczny był na każdym kroku. Widowisk w tym okresie dano 117, w tem tylko 20 oryginalnych.

W ostatnich dniach października 1852 r. skończyło się sześćciolecie Mączyńskiego, który doprowadził teatr do całkowitej ruiny. O przedsiębiorstwo starał się Meciszewski w imieniu akcjonariuszów Towarzystwa, którego był właściwie założycielem i duszą. Zapewne byłby dostał koncesję, bo miał poparcie Rady administracyjnej, a również Rada miejska wypowiadała się za powierzeniem mu teatru,¹ ale Rada gubernjalna nie zatwierdziła statutu, wskutek czego przedsiębiorstwo na dwa lata otrzymał Chełchowski, który za subwencję w wysokości 20.000 zł. zobowiązał się utrzymać w Krakowie operę

¹ *Czas*, 1852, nr. 203

niemiecką. Od tej chwili scena krakowska zaczyna ulegać znowu coraz silniejszemu wpływowi niemieckiemu, które ostatecznie doprowadziły do dyrekcji Megerlego. Już z początkiem nowego kursu Meciszewski rozpoczął w *Czasie* atakować Chelchowskiego, który wskazując na swoje zasługi, zaznaczał, że «gorączka ludzi niepraktycznych» zburzyła podstawy sceny krakowskiej i zaręczał, iż teatr pod jego dyrekcją «nie będzie w potrzebie werbować ludzi z księżycą». ¹ Przedstawienia rozpoczął 28 listopada 1852 r., a równocześnie pragnąc dotrzymać warunków kontraktu, zajął się operą niemiecką i w tym celu sprowadził z Wrocławia Karola Nachtigala. Chelchowski mimo, że obecnie posiadał już całą subwencję, nie polepszył dotychczasowych stosunków w teatrze. Zespół (27 osób) składał się przeważnie z poprzednich aktorów, nie podniesiono poziomu wykonania sztuk, nie dbano w dalszym ciągu ani o repertuar, ani o dekoracje, brak było maszynisty, dekoratora i reżysera. Niedbalstwo przedsiębiorcy poczęto na każdym kroku powszechnie wytykać. ² Zamknawszy teatr 25 maja, Chelchowski, gdy Nachtigal ustąpił, rozwiązał 20 czerwca operę niemiecką. Wtedy pod pozorem niedotrzymania warunków umowy zerwano z nim kontrakt i dn. 29 września rozpisano konkurs, przyczem stawiano nowemu przedsiębiorcy za warunek utrzymanie opery niemieckiej. Wszystkie warunki konkursem przewidziane przyjął J. W. Megerle, dyrektor teatru przedmieściowego na Josephstadt w Wiedniu, i równocześnie ogłosił w *Czasie* wezwanie do aktorów polskich, aby się zgłaszali. Nie od-

¹ *List do red. Czasu*, *Czas*, 1852, nr. 211.

² Np. w recenzji *Zbójców* Schillera znajdujemy uwagę: «Pomijając już, że w jednym akcie panowało «widzialne» zaćmienie księżycy, nie pojmuję, skąd studenci niemieccy przyszli do ka-stylskich kaftanów», *Czas*, 1852, nr. 93.

niosło to jednak żadnego skutku, mimo ciężkich wówczas warunków rozpoczęto bojkot niemieckiego przedsiębiorcy. Dopiero po długich staraniach z trudem zdołał Megerle złożyć zespół słabo dobrany i nieliczny.¹

Przedstawienia rozpoczął Megerle 3 grudnia 1853 r.² otwierając najsmutniejszy rozdział dziejów sceny krakowskiej, którą publiczność polska stale bojkotowała. Na scenie panowała wszechwładna sztuka niemiecka, tak, że w ciągu czterech miesięcy było zaledwie jedno widowisko polskie.³ Wtedy Megerle widząc, że publiczność stroni od teatru, zawarł układ z Pfeifferem, który podjął się prowadzenia polskiego dramatu. Nowy dyrektor zaraz z początku spotkał się z wielkimi trudnościami. Megerle otrzymał subwencję w całości, zamiast miesięcznie, wskutek czego Pfeiffer musiał prowadzić teatr bez zasiłku rządowego. Doznał jednak gorącego poparcia ze strony publiczności, która oceniła jego patriotyczny wysiłek, zmierzający do utrzymania na scenie krakowskiej dramatu polskiego. Rozpoczął przedstawienia 27 kwietnia 1854 r. *Ślubami panięńskimi* przy zapelnionej widowni.⁴ Kompanja nowego dyrektora była szczupła,⁵ w wystawie wiele braków, na wszystko jednak publiczność patrzyła przez palce zadowolona, że posiada polski dramat. Gdy na letnie miesiące Pfeiffer wyjechał z kom-

¹ Zob. art. p. t. *O widowiskach w Krakowie w 1853 roku*, Nowiny, Lwów, 1854, nr. 113.

² *Sprawozdanie c. k. teatru krakowskiego*, wydane przez K. Schrödera i A. Heinleina, Kraków, 1854.

³ Estreicher K., *Teatra*, t. II, str. 459.

⁴ Zob. *Nowiny*, Lwów, 1854, nr. 76, *Dziennik literacki*, Lwów, 1854, nr. 17, *Gazeta Warsz.*, 1854, nr. 158.

⁵ Ładnowscy, Janowski, Miłaszewski, Anczyc Zyg., Benda, Królikowski, Sulikowska, Okońska, Królikowska, Kotowska, Mićńska, Zalewska i inni.

panją do Poznania, sprowadzono na dyrektora Gaude-liusa, który, podczas choroby Pfeiffra powierzył polski dramat Karolowi Królikowskiemu. Dodać należy, że na polski dramat oddano tylko dwa dni w tygodniu i co drugą niedzielę, wskutek czego na 201 widowisk, które w tym roku dano, przypada tylko 34 polskich przedstawień, resztę zaś zajęła sztuka niemiecka. Królikowski, podobnie jak pierwaj Pfeiffer, spotkał się początkowo z gorącym poparciem ze strony publiczności, potem jednak zapomniano o trudnościach, które musiał przełamywać, wskutek czego podczas reprezentacji dramatu polskiego widownia świeciła pustkami. W r. 1855, gdy Pfeiffer objął zpowrotem kierownictwo, Królikowski zajął się reżyserją, ale stosunki się nie polepszyły, to też słusznie pisał wówczas K. Estreicher, że «scena dzisiejsza nie jest ani cieniem owej świetności, z jaką błyszczała scena za Meczysławskiego, a nawet za Mączyńskiego do połowy roku 1847».¹ Te same stosunki panowały w roku następnym, szczególnie jednak wyraźny był upadek teatru w r. 1859. Mała ilość przedstawień polskich² dawała Pfeiffrowi możność utrzymania tylko bardzo skromnego zespołu, w którym na czoło wybijał się Benda. Przybycie w r. 1860 Safirówny ze Lwowa nieco teatr ożywiło, zwłaszcza, że w tym samym roku przybyli również Ładnowscy i Karol Wolski.

W r. 1863 kończyła się entrepryza Pfeiffra, który w ostatnich czasach z powodu choroby nie mógł się sam zajmować teatrem i dlatego odstąpił dyрекcję 28 maja 1863 r. Królikowskiemu. Równocześnie rząd rozpiisał konkurs na trzy lata, z obowiązkiem utrzymania teatru

¹ Z *Krakowa*, przez Pl. Stef. (pseud. K. Estreichera), *Nowiny*, Lwów, 1855, nr. 23.

² Od list. 1858 r. do 8 maja 1859 r. było tylko 62 przedstawień polskich.

polskiego i niemieckiego. Do konkursu stanęli Adam Miłaszewski z Żytomierza i K. Królikowski.

«Po dyrekcji Pfeiffra nastąpiła Miłaszewskiego i najsmutniejsze nastały czasy dla sceny krakowskiej, upokarzające dla sztuki i artystów» — tak scharakteryzował nowego przedsiębiorcę St. Koźmian¹ i miał najzupełniejszą słuszość. Nowy dyrektor miał wiele energii i przedsiębiorczości, brak mu jednak było kwalifikacyj potrzebnych do postawienia teatru na pewnej wyżyźnie, nie posiadał również wykształcenia, któreby mu umożliwiło przygotowanie repertoaru, opracowanie sztuk i umiejętną reżyserję. Zespół był zgrany.² Położenie teatru krakowskiego jeszcze bardziej się pogorszyło, gdy Miłaszewski objął równocześnie dyrekcję sceny lwowskiej, wskutek czego dn. 18 marca przerwał przedstawienia i wyjechał do Lwowa z całą kompanją, czyli dał za ledwie 39 widowisk. Posiadając kierownictwo dwóch scen, Miłaszewski coraz więcej zaniedbywał teatr krakowski. Entrepriza Miłaszewskiego trwała do dn. 4 maja 1865 r. i skończyła się zupełną dezorganizacją teatru.

W tej tak bardzo krytycznej chwili dla sceny krakowskiej począł się starać o koncesję Adam Skorupka, który razem ze St. Koźmianem i W. Wielogłowskim postanowił podnieść teatr z upadku. Skorupka przez związki z rodzinami arystokratycznymi odrazu zyskał sobie powodzenie. Złożona na cele podniesienia teatru zapomoga (Adam Potocki, Leon Sapieha, Henryk Wodzicki) dała mu pewną swobodę finansową, co znacznie

¹ Koźmian St., *Rzeczy teatralne*, Kraków, 1904, str. 175.

² Oprócz Miłaszewskich Królikowski, Janowski, Delchau, Dębicki, Wolski, Baranowski, Benda Fel., Hoffmann, Micińska, Germanówna, Mackiewiczówna, Passellówna, Perchorowiczowa, Więckowska, Benda Józef, Skupiński, Krauze, Perchorowicz, Sobieski, Bąkowski.

ułatwiło pierwsze jego kroki. Rozpoczął pracę z zapałem i umiejętnie. Wyjechał do Wiednia po nowe kostjumy, z Warszawy sprowadził J. S. Jasińskiego na reżysera, a na współpracownika zyskał sobie St. Koźmiana. W teatrze rozpoczął się żywy ruch. Skorupka doskonale postawił zespół aktorski i miał szczęśliwą rękę o tyle, że z jego właśnie trupy wyszli najznakomitsi artyści, którzy «wyszkolciwszy się w Krakowie mieli później, czy to pozostając na miejscu, czy przenosząc się na inne sceny narodowe wlać nowe życie w polski teatr, wzmocnić go i odrodzić zdrowymi, dzielnymi siłami; stać się wzorami nowoczesnej sztuki dramatycznej». ¹ Zawrzała gorąca chęć do pracy i szlachetne współzawodnictwo. ²

Przedstawienia rozpoczęto 1 października 1865 r. *Zemstą* Fredry przy wypełnionej widowni. W październiku również wystąpiła po raz pierwszy w Krakowie Modrzejewska w dramacie W. Szymanowskiego p. t. *Salomon*, w którym spotkała się z Ant. Hoffmannową. Rozpoczęła się rywalizacja obu artystek tembardziej, gdy Jasiński namówił Modrzejewską do ról tragicznych. «Kiedy obie artystki występowały w jednej sztuce, sala dzieliła się na dwa obozy». ³ Były to świetne czasy sceny krakowskiej.

W r. 1865/6 dano 127 widowisk, w tem 98 sztuk po raz pierwszy granych. Kompanja licząca 40 osób

¹ Koźmian St., *Rzeczy teatralne*, Kraków, 1904, str. 177.

² Początkowy zespół Skorupki: Wolski, Benda, Deryng, Eker, Hennig, Janowski, Ładnowscy, Miciński, Rapacki, Raszowski, Siedlecki, Sikorski, Sochaczewski, Wisłocki, Źródelski, Bendowa, Ekerowa, Hennigowa, Holzmanna, Modrzejewska, Morska, Nowakowska, Rapacka, Raszowska, Wolska, Kwiecińska, Łapińska, Rudnicka, Thim, Wiśniewska, Zakrzewska.

³ Siedlecki Fr., *Helena Modrzejewska*, Warszawa (1927), str. 38.

umożliwiła najpoważniejsze przedsięwzięcia artystyczne. Sztuki dobrze reżyserowane. Gra wydobyła Modrzejewską i Rapackiego. W r. 1866 ustąpił Jasiński, bez szkody dla teatru, ponieważ był on starym rutynistą, nie rozumiejącym młodej szkoły. Z jego ustąpieniem, jak zaznacza K. Estreicher, «uszlachetnia się repertuar».¹ Miejsce Jasińskiego zajął S. Koźmian, którego Skorupka przyjął jako współnika. Wybór był trafny, teatr po Jasińskim potrzebował człowieka o tym pokroju i kulturze, co Koźmian. W tym kursie zespół zmniejszył się o 15 osób,² reżyserem został Benda, zaś Koźmian zajął się całem kierownictwem artystycznym. Do szczytu rozwoju doprowadził Skorupka teatr w r. 1868. Zespół był doskonale zgrany; jedni ubywali, inni przybywali; mając do rozporządzenia wiele wybitnych sił aktorskich, mógł Skorupka obsadzić sztuki wymagające największych wysiłków, przyczem spotykał się zawsze ze zrozumieniem artystów. Doskonale odegrano Słowackiego *Mazepę*, *Balladynę*, również wielkiem powodzeniem cieszyła się *Haluszka z Ostroga*. W czasie gościnnych występów Modrzejewskiej zastępowała ją wybitna aktorka Teofila Nowakowska. Od r. 1869 zaczyna się schyłek dyrekcji Skorupki. Opuściła Kraków Modrzejewska, która została zaangażowana do Warszawy, wyjechali Nowakowscy, Rapacki i Benda. Z chwilą, gdy zasilek w wysokości 15.000 zł., złożony przez miłośników teatru, wyczerpał się, Skorupka był zmuszony poczynić znaczne oszczędności, co pociągnęło przedewszystkiem ubytek najwybitniejszych sił. W pierwszym półroczu 1870 r. zespół

¹ Estreicher K., *Antonina Hoffmannowa*, Czas, 1897, nr. 137.

² Ubyli: Jasiński, Safirówna, Łapińska, Morska, Raszowska, Rudnicka, Stańska, Wiśniewska, Świerzewski, Deryng, Wisłocki, Konopka, Raszowski, Engel, Sikorski, zob. Czachowski Kaz. *Noworocznik teatralny* na rok 1867, Kraków, 1867.

liczy tylko 27 artystów. Gdy Skorupka ciężko się rozchorował, całą spuściznę musiał wziąć na siebie Koźmian.

Koźmian, doskonały publicysta, piszący w *Czasie* przez szereg lat wstępne artykuły, będące wyrazem polityki stańczykowskiej, był również świetnym znawcą teatru. Rozumiał sztukę, umiał wejść w myśl autora, przeniknąć sytuację i każdy charakter. Pierwszym jego krokiem było oddanie reżyserji Rychterowi. «W Koźmianie było dwóch ludzi, jeden polityk, kierownik stronnictwa, i drugi artysta, dyrektor teatru, kierujący się jedynie wartościami artystycznymi w wyborze sztuk do grania i w ocenianiu ludzi teatru ze względu na ich przekonania polityczne. Cechowała go swoboda i niezawisłość sądu i nieraz stawał jako dyrektor teatru w opozycji do polityka».¹ Dlatego, gdy teatr tak świetnie przez niego postawiony począł upadać, stało się to dzięki Koźmianowi politykowi, który ostatecznie zdołał na plan drugi usunąć dyrektora teatru. To pewne, że początkowo dyrektor teatru w wielu wypadkach brał górę nad publicystą i politykiem. To właśnie umiłowanie sceny i zapal artystyczny pozwoliły Koźmianowi postawić teatr krakowski na najwyższym poziomie rozwoju. Zapal dyrektora, sięgający ponad małostkowość i względy polityczne do źródeł czystej sztuki, udzielał się również aktorom, którzy mieli przekonanie o spełnieniu pewnej misji narodowej. Jeżeli mowa o aktorach, to odrazu zaznaczyć należy, że Koźmian doskonale ich znał i wiedział komu jaką rolę powierzyć. Nie rozumiał patentów na role pewnych osób stale grywających bez dublowania i ubezpieczenia się przeciwko ewentualnym kaprysom. Wszystkich obdzielał rolami równomiernie, nie uznawał jakichkolwiek przywilejów. Jeżeli dojrzał gdzie iskrę talentu,

¹ Siedlecki Fr., op. cit., str. 44.

starał się ją systematycznie rozdmuchiwać, prowadząc aktora od najmniejszych ról ku coraz trudniejszym. Wielcy nie zabierali małym ich terenu. To pewne, że Koźmian stworzył jakby szkołę artystów, w której naczelną zasadą było utrzymanie równowagi w obsadzie i stopniowanie gry. Dublowanie ról wprowadzało czynnik rywalizacji, która dawała szereg występów mistrzowsko opracowanych.¹ To też scena krakowska wtedy, gdy Rychter pracował na niej jako reżyser, a Koźmian jako dyrektor, uchodziła słusznie za szkołę talentów dramatycznych. Rychter był doskonałym informatorem dla początkujących talentów, Koźmian dla tych, którzy wchodzili już w szerszy repertoar i poczęli się pomyślnie rozwijać.

Również repertoar podniósł Koźmian bardzo wysoko, zapoznając publiczność ze sztukami klasycznymi i najwybitniejszymi dziełami współczesnych dramaturgów. W pierwszych latach wystawił Moliere'a *Skąpca*, Świętoszka, Lesage'a *Turcaret'a*, Racine'a *Fedre*, która była jednym z triumfów Hoffmannowej, Beaumarchais'ego *Matka występna*, Schillera *Intryga i miłość*, *Zbójcy*. Pierwsze jednak miejsce w koźmianowskim repertoarze zajął Szekspir. W ciągu dwóch lat wystawiono: *Wiele hałasu o nic*, *Poskromienie złoŃnicy*, *Wesołe kobiety windsorskie*, *Sen nocy letniej*, *Otella*, *Ryszarda III*, *Hamleta*, *Króla Lira*. Wystawił również w tłumaczeniu Szujskiego Arystofanesa *Rycerzy*, z całą ścisłością archeologiczną, co było pierwszą tego rodzaju próbą w Polsce. Z nowych utworów grano Tuszowskiej E. (pseud. Julian z Poradowa) *Przeora Paulinów*, Kraszewskiego *Radziwiłł gościem* i *Kosa i kamień*, Wł. Sabowskiego *Pół mi-*

¹ Estreicher K., *Aleksandrowa Lüdowa na scenie krakowskiej*, (1877—1881), *Czas*, 1900, nr. 138.

ljon, Szujskiego *Kopernika*, Bałuckiego *Emancypowane*, Asnyka *Cola Rienzi*, J. A. Fredry *Obce żywioły*. Wszystkie sztuki spotkały się z bardzo przychylnem przyjęciem publiczności, każda zappełniała salę. Koźmian kładł silny nacisk na umiejętne ułożenie repertoaru; gruntowne wykształcenie i szeroka znajomość dramatu umożliwiła mu wystawienie sztuk wybitnych, zwłaszcza, że wyreżyserowanie i przygotowanie przedstawień zawsze było gruntowne i przemyślane. Do wprowadzenia na scenę krakowską wszystkich wybitnych nowości z zakresu dramatyki polskiej ułatwiły Koźmianowi corocznie konkursy, urządzane w Krakowie, które wprowadziły do naszej literatury dramatycznej najwybitniejsze talenty (Asnyk, Bałucki, Bliziński, Narzymiski i inni). W ten sposób rzucił Koźmian podwaliny pod najświetniejszy okres teatru krakowskiego, który do tak wspaniałego rozwoju wkrótce doprowadzi Pawlikowski.

Swoje plany i swój stosunek do teatru i publiczności doskonale określił Koźmian w przemówieniu z chwilą, gdy oddawał reżyserję Rychterowi.¹ Koźmian pragnął postawić teatr na stanowisku «odpowiedniem intelektualnemu i naukowemu posłannictwu Krakowa», do czego, zdaniem jego, najlepszym środkiem jest należycie przygotowany repertuar, który powinien przedewszystkiem opierać się na dramacie rodzimym. Bardzo ciekawie ujmuje Koźmian zagadnienie stosunku sztuki rodzimej do publiczności, która coraz częściej powtarza, że Fredro jest już stary i znany na pamięć. Sztuki Fredry, jak i Moliера mogą być «na pamięć znane i wciąż grane, a przecież nigdy ogranemi być nie mogą». Brak publiczności na przedstawieniach tych znanych sztuk, dowodzi tylko,

¹ Zostało ono w całości wydrukowane w *Czasie* 1871, nr. 238, Kronika miejscowa i zagraniczna, skąd podaję tekst, oraz w streszczeniu w *Afiszu teatralnym* 1871, nr. 1.

że niema ona prawdziwego zamięłowania do teatru. Dlatego «zadaniem teatru musi być obudzenie w niej estetycznego poczucia», a wtedy dopiero powiedzieć będzie można, że «publiczność przychodzi do teatru dla sztuki, a nie dla bajeczki w sztuce». Tego właśnie nauczył Koźmian publiczność krakowską i dlatego repertuar klasyczny można było zaprezentować przy wypełnionej sali. Odnosnie do sztuk z wielkiego repertuaru Koźmian z tego wychodził założenia, że należy je wystawiać tylko w miarę zasobu sił aktorskich, bo «lepiej nie dotykać się arcydzieł, jak je kaleczyć». I również z tego zdawał sobie Koźmian dokładnie sprawę, że «genjuszów, nawet talentów dyrekcja ani reżyserja stworzyć nie mogą. Dobre jednak kierownictwo może wydobyć na wierzch prawdziwe talenta, a szczególnie winno zużytkować je właściwie, do dobrej, dokładnej całości, do zaokrąglonej, równej, przyzwoitej, a nawet wykwitnej gry dojść może każdy teatr». Zwracając się wreszcie do aktorów, Koźmian zaznaczył: «Teatr jest świątynią, a wy kapłanami i kapłanami, przesada bowiem wszystko psuje». W tym duchu Koźmian teatr prowadził, temi również zasadami przejął się zespół aktorski.

W pierwszych latach dyrekcji spotkał się Koźmian z ogólną przychylnością, nawet między swoimi nieprzyjaciółmi. Nie brak jednak było również ataków różnych niezadowolonych, które dyrektor odpierał w *Afiszu teatralnym*, założonym przez niego w r. 1871, w tym celu, aby z jednej strony informować publiczność o wszelkich krokach i przedsięwzięciach teatru, a z drugiej, aby pozostawać z nią w stałym kontakcie. Poza kilkoma czasopismami, ustawicznie krytykującemi postępowanie Koźmiana, szczególnie ostra walka rozgrywała się z Dobrzańskim, będącym od r. 1875 dyrektorem teatru lwowskiego. Dobrzański, mimo napaści, skierowanej prze-

ciwko Koźmianowi w broszurze p. t. *Kilka słów o teatrze* (Lwów 1874) zaznacza, że jest on «jedynym i najzdolniejszym kierownikiem teatru w Polsce, czego dowiódł, prowadząc przez lat kilka teatr z ramienia ś. p. Skorupki. Wówczas najmniejszy ze stałych polskich teatrów był niezaprzeczenie najlepszym. Pan Koźmian umiał nie tylko wprowadzić poważniejszy repertuar, ale potrafił także stworzyć personel, którego większa część stanowi dziś chlubę innych teatrów» (str. 6).

Kurs rozpoczął Koźmian dn. 21 października 1871 r. odegraniem Fredry *Przyjaciół*; sztuka miała znakomitą obsadę (Hoffmannowa, Ładnowski Bol. i Al., Holzmann, Ekerowie, Fischer, Rychter, Siedlecki) i spotkała się z gorącym przyjęciem publiczności. Koźmian dał przykład, że dobrze odegrana sztuka, mimo że należy do starego repertuaru, może być reprezentowaną przy wypełnionej sali. W drugim spektaklu Gastineau *Trzewieczkach balowych* grała Parżnicka i Hoffmannowa. Na tym ostatnim afiszu zaznaczono, że reżyserję objął Rychter. W Feuillet'a *Miłości i dyplomacji* gra już Aszpergerowa, która zamieszkała w Krakowie i wedle układu z dyrekcją miała występować od czasu do czasu.¹ Sukces finansowy z przedstawień był bardzo wielki.² Do kroniki teatru

¹ *Afisz teatralny* 1871, nr. 2; w tym samym numerze *Afisz* z 22 paźdz. podano obecny skład personalu teatru: reżyser J. Rychter, sekretarz Dulęba, Baumann Emilja i Wilhelmina, Borkowska, Ćwiklińska, Dworzak, Ekerowa, Hoffmannowa, Kwiecińska, May, Parżnicka, Wolska, Wyszowska starsza, Bielawski, Błoński, Bogucki, Eker, Fischer, Janowski, Holzmann, Ładnowski syn i ojciec, Lidtke, Nowakowski, Siedlecki, Stanuchowski, Szmorliński, Zamoyski; w niedługim czasie zaangażowano jeszcze: Urbanowiczównę, Bendę i Zboińskiego.

² Przedstawienie *Otella* Szekspira dn. 3 grudnia przyniosło 446 zł. (*Afisz*, nr. 26), *Konfederaci Barscy* Mickiewicza dn. 1 stycznia 470 zł. (*Afisz*, 1872, nr. 42).

z kursu zimowego dodać jeszcze należy, że na propozycję dyirekcji utworzoną została komisja teatralna doradczą, której głównem zadaniem była ocena nowych sztuk oryginalnych polskich i zalecenie ich dyirekcji do odegrania. Komisja miała również raz na miesiąc wypowiadać się o ogólnym kierunku teatru.¹ Z końcem kursu stracono Ładnowskiego, którego Dobrzański zaangażował do Lwowa, natomiast pozyskano Kwiatyńską Julję, Szymańskiego, Prohazkę i Bendę.² W maju rozpoczęła Modrzejewska gościnne występy, równocześnie zakończono kurs, aktorzy wyjechali do Poznania. W ten sposób kurs 1871/2 stanowił okres gruntownej organizacji teatru, która dała się zauważyć w każdym kierunku, zjednując Koźmianowi ogólne pochwały. Nie były one jednak jednostronne, tu i ówdzie pojawiały się słowa krytyki. W artykule o teatrze krakowskim nieznany korespondent *Gazety Warszawskiej* charakteryzuje pierwszy rok pracy Koźmiana: «Wprawdzie nie jest jeszcze tak, jakby być mogło, zdarzają się niekiedy usterki w przedstawieniach, jednakże więcej jest takich, którym nic zarzucić nie można, a nawet niektóre nie pozostawiają nic do życzenia, odegranie zaś pewnych ról jest w stanie zadowolić smak najwybredniejszych amatorów i znawców sceny». ³ Z przychylnością podnoszono, że Koźmian «nadał teatrowi zakrój wyłącznie literacki» i «zdołał zainteresować dla sceny naukowy i literacki świat tutejszy».

¹ *Afisz teatralny*, 1871, nr. 25 z 2 grudnia; do komisji zaproszono: Anczyca, Asnyka, Belcikowskiego, Bałuckiego, K. Estreichera, Koziembrodzkiego, Lisickiego, Narzymskiego, Manna, Olędzkiego, Rychtera, Rembowskiego, Szujskiego, Szukiewicza, Steibelta, Tarnowskiego i Wittego.

² *Afisz teatralny*, 1872, nr. 85, 87, 89, 91, 95.

³ *Gazeta Warsz.*, 1872, nr. 61.

W następnym sezonie w teatrze nic się nie zmieniło. W październiku 1872 r. umarł Skorupka, a 27 stycznia następnego roku Koźmian podpisał kontrakt o teatr krakowski do r. 1877, czyli został rzeczywistym dyrektorem.¹ W maju przyjechał na gościnne występy Bol. Ładnowski, a w czerwcu Wincenty Rapacki. Publiczność zawsze okazywała wielkie zainteresowanie teatrem, mimo to jednak ogromne wydatki sprawiały, że dochody nie pokrywały się z rozchodami,² wskutek czego Koźmian postanowił wprowadzić nieznaczną podwyżkę cen biletów.

Kurs zimowy 1873/4 rozpoczął Koźmian artykułem programowym, ogłoszonym w *Afiszu teatralnym* z 4 października (nr. 2), w którym zaznaczył, że dyrekcja będzie się starała przede wszystkim o utwory oryginalne, z tego założenia wychodząc, że «teatr o tyle ma dla nas znaczenie wyższe, o ile połączony jest z literaturą ojczyzną, z kształceniem i pielęgnowaniem mowy ojczystej; z ruchem umysłowym i literackim narodowym». Mówiąc o personalu, wyraził wątpliwość, czy Kraków może zdobyć się na lepsze siły, niżeli te, które obecnie posiada. Kurs jednak zaczął się pod niepomyślną gwiazdą, zachorowała Hoffmannowa, Siennicka, Baumann, Kwiecińska, Dłużewski i Terenkoczy, co bardzo ujemnie wpłynęło na normalny bieg przedstawień. W lutym Koźmian zakupił całą garderobę po Pfeifferze, w której znalazły się oryginalne kostjumy francuskie, włoskie i inne. Nabyto również muzykalję i bibliotekę, mieszczącą w sobie wiele cennych dzieł, zbieranych jeszcze przez Meciszewskiego.³ Z końcem sezonu opuścił scenę Rychter i Terenkoczowie, natomiast wrócił Bol. Ładnowski

¹ *Afisz teatralny*, 1872, nr. 76.

² Tamże, 1873, nr. 137.

³ *Afisz teatralny*, 1874, nr. 84.

z żoną i objął reżyserję po Rychterze. W maju powróciła również Parżnicka, która przez dłuższy czas przebywała zagranicą. Kończąc sezon, Koźmian zaznaczył w *Afiszu*,¹ że był on jednym z najtrudniejszych do przebycia, na zewnątrz ogólny krach finansowy, który ujemnie wpłynął na frekwencję publiczności, a temsamem na stan finansowy teatru, z drugiej strony choroby aktorów i rozproszenie się ich po innych scenach bardzo utrudniało przedstawienia. W tej sytuacji korzystny wpływ miało podniesienie przez sejm subwencji dla teatru z 5.000 na 8.000 zł. W ostatnim kursie dano 167 przedstawień i 18 w porze letniej w Tarnowie. Z początkiem następnego kursu Bol. Ładnowski zerwał kontrakt, obowiązujący go do 1 maja 1875 r., i zaangażował się znowu do Lwowa. Na jego miejsce został reżyserem Fel. Benda, który po dłuższej chorobie wrócił na scenę (dn. 28 kwietnia 1875 r. Benda umarł). Aby wzmocnić położenie materialne teatru, Koźmian w lipcu 1875 r. rozpoczął przedstawienia w teatrze letnim w ogrodzie strzeleckim, zamiast jednak spodziewanych zysków, znowu poniósł stratę, bo przedstawienia nie odpowiadały pod względem finansowym najskromniejszym oczekiwaniom, nie pokryły nawet połowy gaży zmniejszonej przez liczne urlopy i straty poniesione w składzie aktorskim z końcem zimowego kursu. Ten niepomyślny wynik letniej imprezy spowodowały znaczne koszty przedstawień w ogrodzie strzeleckim przy zniżonych cenach biletów. Wystawiono przeważnie rzeczy drobne, odpowiednie dla letniego teatrzyku. W 27 przedstawieniach wystawiono 19 sztuk oryginalnych, a z tych 8 jeszcze w Krakowie niegranych.² Kurs 1875/6 rozpoczęto Nie-

¹ *Afisz teatr.*, 1874, nr. 152.

² *Afisz teatralny*, 1875, nr. 161.

to perzami E. Lubowskiego. Reżyserję objął Koźmian, zastępstwo reżysera w komedji i dramacie Podwyszyński. W zespole aktorskim zaszły znaczne zmiany.¹ W r. 1876 Koźmian otrzymał na dalsze sześć lat kontrakt dzierżawy teatru na podstawie dotychczasowych warunków. W tym samym roku zaangażowano Hel. Marcello do dramatu na miejsce Kwiatkowskiej, która podobnie jak Parżnicka wyjechała do Poznania. Na miesiące letnie założył Koźmian stały teatr, który stanął naprzeciwko ogrodu strzeleckiego. Teatr ten zwany «pod Wilkiem» był nakryty płótnem żaglowem, scena tej samej wielkości co w zimowym, umożliwiała wystawienie wszystkich sztuk. Przedstawienia rozpoczęto 17 czerwca *Ślubami paniieńskimi*.

Koźmian kieruje teatrem do 1885 r., w ostatnich jednak latach więcej polityce i dziennikarstwu oddany, zaniedbał scenę. W r. 1878 przybrał do współdyrekcji Rychtera, który starał się usilnie postawić teatr na poziomie dawnej jego świetności. Gdy rezygnacja Koźmiana stała się powszechnie wiadomą, w połowie lipca 1825 r. przyjechał do Krakowa Dobrzański, dyrektor teatru lwowskiego i rozpoczął układy o uzyskanie dzierżawy sceny krakowskiej, jednak nie doprowadził do żadnego wyniku. Potem z początkiem sierpnia pojawiła się w warszawskich dziennikach wiadomość, że Szymanowski, art. teatru warsz. ma się przenieść do Krakowa,

¹ Z początkiem kursu zespół tak się przedstawiał: Biron, Ficzkowska, Krasnopolska, Solska, Kwiatkowska, Wojnowska, Kwiecińska, Sławińska, Zaleska, Kwiatyńska, Stanczewska, Parżnicka, Wolska, Hoffmannowa, Wyszomirska, Feliksiewicz, Siemiński, Ładnowski A., Sobiesław, Glikson, Mozorowicz, Wojdałowicz, Galasiewicz, Eker, Szymański, Bogucki, Morys, Dubiec, Janusz, Nowak, Słonarski, Ignatowski, Danielewicz, Jankowski, Kwakiewicz, Recki, Lidtke, Bąkowski, Dyliński.

że Sarnecki stara się o dzierżawę. W rzędzie kandydatów znajdował się również K. Zalewski, któremu Koźmian proponował objęcie teatru, Bartoszewicz i jakaś spółka reprezentowana przez Bałuckiego.¹ Ostatecznie dzierżawę otrzymał Jakób Glikson, aktor mierny, ale doskonały administrator. Koźmian popierając jego kandydaturę, przypuszczał, że zdoła on podźwignąć teatr z ruiny finansowej. Glikson istotnie miał dochody z teatru, ale nie z przedstawień, które stale przynosiły braki finansowe, zarabiał na dochodach pozateatralnych, t. j. ze znacznej subwencji rządowej, na wypożyczeniu sali na reduty, koncerty i t. d.² Nie miał żadnych ambicij artystycznych, starał się tylko utrzymać równowagę między dochodami i rozchodami, i to mu się w zupełności udało. Zespół koźmianowski pozostawił, na kierownika artystycznego zaangażował Sarneckiego, który miał trudne zadanie z personelem niewyrobionym i słabym, niezdolnym naogół, mimo swej ilości, do większych przedsięwzięć artystycznych. Oszczędność dyrektora była również wielką zawadą i dlatego 20 stycznia zrzekł się swego stanowiska. Sarnecki posiadał wiele zalet, które umożliwiły mu utrzymanie teatru na stosunkowo wysokim poziomie, mimo ciężkich warunków, z którymi się na każdym kroku spotykał. Posiadał teoretyczną znajomość sceny, był czytany w europejskiej literaturze teatralnej, miał dobry smak artystyczny i dlatego mógł w możliwych granicach odpowiadać zadaniu. Z chwilą jego ustąpienia rozpoczyna się powolny upadek sceny krakowskiej pod względem artystycznym. Sytuację nie poprawiło zaangażowanie

¹ Bleszczyński I. H., *Rządy Pana Gliksona w teatrze krakowskim*, Kraków, 1889, str. 6—7.

² Estreicher K., *Projekt umowy o entrepryzę teatru w Krakowie*, Czas, 1899, nr. 55.

żowanie Podwyszyńskiego, który z powodu choroby, zakończonej bliskim zgonem, nie mógł podolać ciężarom swoich obowiązków. Na początku sezonu 1886/7 po Wł. Szymanowskim zostaje kierownikiem Apollo Lubicz, któremu stawiano powszechnie zarzut, że niewłaściwie obsadzał sztuki. Nowością dla Krakowa było wprowadzenie w tym roku przedstawień popołudniowych, które się od-tąd stale utrzymały. Po Lubiczu kierownikiem artystycznym zostaje Roman Żelazowski, a w ostatnim roku Antoniewski.¹ Naogół dzieje teatru tych czasów nie odznaczają się żadnymi charakterystycznymi wypadkami, są one obrazem coraz większych oszczędności i utrzymania sceny na średnim poziomie. W sezonie 1888/9 Glikson chcąc zyskać publiczność, która mało do teatru uczęszczała, dawał szereg gościnnych występów (Rapacki W., Stachowiczówna, Żelazowski, Frenkel, Kotarbiński), co zjednało mu nawet przychyłność prasy. Zespół obecnego sezonu składał się tylko z 30 osób, czyli od chwili objęcia teatru przez Gliksona został on zmniejszony o 18 osób. Na 181 widowisk do 18 maja 1889 r. było 102 przedstawień samoistnych, a 79 przypada na gościnne występy, czyli biorąc około 20 przedstawień na jeden miesiąc, okazuje się, że przez cztery miesiące, a więc prawie przez pół sezonu teatr nie istniał własnymi siłami. Szczupły personal sprawiał, że w sztukach często jeden aktor grał dwie, trzy, a nawet cztery role. Tak np. w *Kościuszcze*, z wyjątkiem Feliksiewicza, Rygiera i Stępowskiego, wszyscy grali po dwie role. Również narzekano na nieodpowiednie obsadzenie sztuk. Tak np. w *Zbójcach*, komik Jejde grał rolę Moora. Mimo wszystko jednak dla teatru entrepryza Gliksona miała dodatnie skutki, bo postawiła

¹ Estreicher K. i Kleczkowski A., *Na otwarcie teatru miejskiego w Krakowie*, Kraków, 1893, str. 16.

go na pomyślnym stopniu finansowym i dlatego w ostatnim sprawozdaniu z r. 1893 złożonem wydziałowi krajowemu zaznaczono, że była ona rozważną, uczciwą i baczną na rozwój sztuki narodowej.¹ Opinia była zbyt pochlebną, bo jeśli idzie o rezultaty artystyczne, powiedzieć należy, że dzierżawa Gliksona przyniosła tylko ujemne wyniki.

Na jego usprawiedliwienie musi się zaznaczyć, że należytej sprawności przedstawień stały również na przeszkodzie warunki teatru, który w ówczesnym budynku pod każdym względem był nieodpowiedni i nie mógł spełnić swego zadania. Tymczasem potrzeby miasta, jego rozwój kulturalny, siła ekspansji umysłowej na inne ziemie polskie wskazywały na konieczność budowy nowego gmachu, zastosowanego do nowoczesnych warunków i ulepszeń teatralnych. Nad kwestją postawienia nowego gmachu dyskusja toczyła się już od szeregu lat. Jeszcze dn. 30 września 1872 r. postawił Walery Rzewuski wniosek w Radzie miejskiej w tej sprawie i ponowił go 4 października 1877 r. z dodatkiem, aby budynek postawić na pl. św. Ducha,² na tem miejscu, na którem wówczas stał gmach szpitala św. Ducha. W budynku tym, będącym niegdyś szpitalem Duchaków, mieściły się arezty grodzkie, szkoła ludowa i sklepiki. W jednej części był dawny kościół św. Ducha, posiadający wewnątrz piękne późno-gotyckie sklepienia, grobowce i kaplicę. Dlatego też, oceniając znaczenie budynku ze względu na jego wartość archeologiczną, projekt Rzewuskiego spot-

¹ Estreicher K., *Teatra*, t. III, str. 70.

² Rzewuski razem z Anczycem wydali nawet broszurę p. t. *Czy potrzebny jest teatr w Krakowie* (Kraków 1897), w której Rzewuski twierdził, że dla Krakowa potrzebniejszy jest teatr, niżeli wodociągi.

kał się ze sprzeciwem konserwatorów,¹ proponowano więc budowę teatru na pl. Szczepańskim (projekt K. Estreichera i St. Koźmiana). Tymczasem po pamiętnym pożarze Ringtheatru, sprawa ta stała się bardzo aktualną, a nawet uznano konieczność zamknięcia dotychczasowego teatru przy pl. Szczepańskim. Na jakiś czas przeniesiono widowiska do zaimprovizowanego, barakowego teatryku, nazwanego «internistycznym», przy ul. Wolskiej w posesji Jabłonowskich, dziś zajętej na drukarnię uniwersytecką.² Równocześnie usiłowano w jakikolwiek sposób dać większe bezpieczeństwo staremu gmachowi i w tym celu postawiono od strony pl. Szczepańskiego olbrzymie drewniane rusztowanie, po którym prowadziły schody na galerję. Schody te zewnątrz gmachu ustawione były przedmiotem podziwu obcych, a złośliwych żartów u swoich. Ostateczną kampanję o nowy gmach rozegrano na posiedzeniu Rady miejskiej 17 czerwca 1886 r., na którym przeszedł wniosek Dr. Weigla, aby teatr stanął przy pl. św. Ducha. Po zburzeniu szpitala Duchaków rozpoczęto budowę 26 marca 1891 r.,³ i powierzono ją Janowi Zawiejskie-

¹ Przeciwno zburzeniu budynku protestował również bardzo silnie Matejko, który proponował Radzie odrestaurowanie własnym kosztem tej części gmachu, którą zamierzał użyć na własną pracownię. Rada propozycję Matejki odrzuciła. (Estreicher K. i Kleczkowski A., *Na otwarcie teatru miejskiego w Krakowie*, Kraków, 1893, str. 23).

² Estreicher K. i Kleczkowski A., op. cit., str. 11.

³ Na budowę zebrano: 888 złr. Modrzejewska, 500 złr. Zygm. Cieszkowski, 3.000 złr. Fr. Szlachetowski, 88.532 złr. z zapisu Krużera, 40 złr. od Adama Opida, 50 złr. od H. Schwarza, 112 złr. z drobnych składek i 11.286 złr. jako pierwsza rata Kasy chorych, która deklarowała 100.000 złr. (Estreicher K. i Kleczkowski A., op. cit., str. 26).

mu, który skończony budynek oddał w październiku 1893 r.¹

Ukończenie budowy nowego gmachu teatralnego schodzi się z początkiem dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego, który otwiera najświetniejszy rozdział krakowskiego teatru. Pawlikowski, znakomity znawca teatru, usiłował scenę krakowską zbliżyć do wzorów zachodu, przekształcić ją w stylu i kierunku literackim, przy równoczesnem dźwignięciu artystycznego poziomu tak pod względem aktorskim, jak i ekspozycyjnym. Kierownictwo artystyczne powierzył Józefowi Kotarbińskiemu, którego nazwać można przedstawicielem klasycznego romantyzmu na scenie. Podczas, gdy Kotarbiński był wytwornym inscenizatorem t. zw. dramatu książkowego, literackiego, Pawlikowski reprezentował czynnik estetyczny, zapatrzony w idee i wzory zachodu. «Wybitny indywidualista, zakochany w prądach nowoczesnych uczynił z Krakowa środowisko kulturalnego i artystycznego puls w okresie początków Młodej Polski».² Wszystko, co zagranicą było nowe, co wywoływało w ówczesnym świecie umysłowym dyskusję oraz żywe polemiki i stanowiło przedmiot powszechnego zainteresowania, to Pawlikowski wprowadził na deski teatru krakowskiego. Ibsen, Hauptmann, Bacque, Currel, weryści włoscy, cały wreszcie rodzący się wtedy modernizm europejski przesunął się przez scenę Pawlikowskiego, który będąc z zamiłowania w sztuce raczej naturalistą, w instynkcie artystycznym wyrażał się jako bezwzględny

¹ Na koszt budowy Rada preliminarowała 440.000 złr., istotny koszt wynosił 767.181 złr. (Wdowiszewski W., *Sprawozdanie komisji teatralnej Rady miejskiej o kosztach budowy teatru miejskiego*, Kraków, 1893).

² Prokesch Wł., *Z przeszłości teatru krakowskiego*, *Nowa Reforma*, 1918, nr. 264).

zwolennik prądów nowoczesnych. Poza tem Pawlikowski był doskonałym znawcą aktorów, których umiał odpowiednio poprowadzić i na ich talentowi właściwą drogę skierować. Objąwszy po Gliksonie rozbitą i zdekompletowany zespół potrafił ściągnąć z całej Polski siły najlepsze i złożył pierwszorzędną kompanję, z którą mógł się pokusić na najśmielsze spektakle.¹

Dn. 21 października 1893 r. nastąpiło uroczyste otwarcie nowego gmachu teatralnego. Inauguracyjne przedstawienie rozpoczął *Polonez* op. 35 Chopina, potem *Prolog* Asnyka, który wypowiedział Kotarbiński w otoczeniu całego zespołu; zkolei odegrano akt czwarty *Zemsty* Fredry, akt pierwszy sc. 2 *Balladyny*; po *Salve Polonia* Liszta zakończyło wieczór odegranie fragmentu z drugiego aktu *Konfederatów Barskich* Mickiewicza.² Obsada była znakomita, a wieczór stanowił prawdziwy koncert gry aktorskiej.³

¹ Z początku kursu zespół aktorski składali: Bednarzewska K., Czechowska P., Dubiel Aniela, Ekert Kamila, Grodzka Z., Hoffmannowa A., Heleńska M., Koźmin M., Konicka N., Leszczyńska H., Morska-Popławska, Nawrocka W., Trapszo Tekla, Trzebińska Z., Truszkowska N., Wojnowska P., Wolska Br., Wójcicka J., Winiarska J., Wyrwicz A., Wajdowska St., Zawadzka A., Chądziński M., Danielewski C., Dorowski Fr., Feliksiewicz D., Geldner E., Jejde J., Kotarbiński J. (reżyser), Knake-Zawadzki St., Kamiński K., Lubicz Ap., Popławski J., Przybyłowicz M., Rygier E., Rychter Ig. Sobiesław, Siemaszko Ant., Śliwicki J., Solski L., Stępowski L., Szobert M., Swaryczewski H., Tatarkiewicz M., Wójcicki H., Węgrzyn M., Walczak K., Zboński Marcei i Zygmunt.

² Dokładne sprawozdanie z tekstem przemówień, zob. *Czas*, 1893, nr. 242 i 243.

³ *Balladynę* grała Hoffmannowa, Kirkora Kotarbiński, Alinę Morska-Popławska, Skierkę Trapszo, matkę *Balladyny* Wolska; w *Konfederatach* wojewodę Zawadzki, Pułaskiego Śliwicki, Choisy Sobiesław, O. Marka Rygier, Zbroję Węgrzyn; w *Zemście* Cze-

W ten sposób rozpoczął się okres największej świetności sceny krakowskiej. Pawlikowski starał się o wykończenie każdego szczegółu. Niejednokrotnie sam brał udział w spektaklach jako statysta, aby w ten sposób czuwać nad scenami gromadnemi. W grze aktorskiej usiłował również kłaść nacisk na całkowite wykończenie, dlatego niejednokrotnie małe role powierzał wybitnym artystom, którzy z tych niepozornych ról stwarzali arcydzieła (np. w *Urzędowej żonie*). Kotarbiński prowadził reżyserję znakomicie. Również nie można było niczego zarzucić wystawie, w którą Pawlikowski włożył cały swój majątek. W repertoarze uwzględniał wszystkie kierunki literatury dramatycznej od tragedji klasycznej do nowożytnej farsy. Głównie jednak kładł nacisk na repertuar rodzimy. Dość wymienić kilka pierwszych przedstawień poza inauguracyjnym: dn. 25 października grano Blizińskiego J. *Pana Damazego*, dn. 28, Korzeniowskiego J. *Wąsy i peruka*, dn. 30, Narzymskiego J. *Pozytywnych*, dn. 31, Kraszewskiego *Panie kochanku*, dn. 4 listopada Zabłockiego Fr. *Dziewczyzna sędzią*, i Fredry *Nikt mnie nie zna*, dn. 6, Bałuckiego M. *Dom otwarty*, dn. 8, Jasieńczyka M. *Lena* itd. Ogółem w sezonie 1893/4 dano 211 widowisk, w tem 67 premier, na 83 sztuk granych przypada 52 polskich. Ta ogromna przewaga repertoaru polskiego nad obcym jest bardzo charakterystyczną dla dyrekcji Pawlikowskiego. Stosunki te mniej więcej utrzymały się do końca. W ostatnim kursie 1898/9 Pawlikowski dał 254 przedstawień, w tem na 98 sztuk 48 premier, ogółem grano 54 sztuk polskich.

Po pierwszym roku kierownictwa Pawlikowskiego prasa wyrażała się o scenie krakowskiej z ogólną przy-

śnika Zboiński M., Milczka Stępowski, Podstolinę Wojnowska, Papkina Solski, Dyndalskiego Kamiński.

chylnością. «Trudno o lepsze dowody — pisał K. Estreicher — już nietylko najlepszych chęci, ale i istotnych usiłowań, jak te, które na wstępie złożył nowy dyrektor. Niczego nie szczędził, niczem ani odstraszyć, ani ubezwładnić, ani wyzuć się z wiary w powodzenie nie dał». ¹ Niesłuszne jednak były zarzuty Estreichera, chociaż stawiane w formie bardzo ostrożnej i delikatnej, że Pawlikowski wykazał brak ruchliwości w repertoarze i dawał mało nowości. Z czasem jednak stanowisko prasy i publiczności wobec dyrektora uległo niekorzystnej zmianie. Mówiono, że wskutek tego nosił się nawet w r. 1897 z zamiarem zrezygnowania z kierownictwa, zniechęcony niesłusznymi zarzutami i tylko prośby aktorów skłoniły go do wytrwania na swoim stanowisku aż do końca sześćciolecia. ² W ciągu tych sześciu lat wiele się zmieniło; zmarli: Hoffmannowa, Trapszo, Wyrwiczówna, Chądzyński, Lubicz, Ruszkowski, Zboiński Marcei, Feliksiewicz; ustąpili: Leszczyńska, Rygier, Sznage, Siennicka, Majchrzycka, Danielewski, Morska-Popławska, Zaleska, Szobert, Winiarska, a w ostatnim sezonie: Popławski, Koźmin, d'Ylier, Zboiński Zygm., Śliwicki, Trapszówna, Siemaszkowa.

Gdy w r. 1899 skończyło się sześćciolecie Pawlikowskiego, Kotarbiński idąc za namową przedstawicieli Rady miejskiej, rozpoczął starania o dzierżawę. Po usunięciu trudności finansowych zorganizował zespół i zaangażował L. Solskiego na reżysera głównego. Pawlikowski na pierwszy sezon zostawił mu znaczną część dawnego inwentarza, wzamian za to, że zaangażował siły aktorskie, które miał zamiar powołać do Lwowa, spo-

¹ Estreicher K., *Po zamknięciu sezonu*, Czas, 1894, nr. 156.

² Z. A., *Kilka uwag nad ubiegłym sześćcioleciem dzierżawy teatru miejskiego w Krakowie*, Kraków, 1899, str. 9.

dziewając się otrzymać dyрекcję w nowym gmachu teatru miejskiego.

Dn. 26 sierpnia 1899 r. rozpoczął Kotarbiński swoje sześćciolecie wystawieniem fragmentu *Złotej czaszki* Słowackiego i sceny z *Dziadów* Mickiewicza p. t. U Nowosilcowa. Spektakl rozpoczął nowy dyrektor przemową, w której określał swój stosunek do sztuki, a specjalnie do teatru. «U nas, gdzie sprawa bytu rodzimego góruje nad tyloma innemi sprawami, teatr powinien być w znacznej części instytucją społeczno-narodową... Chcę iść za prądami sztuki dzisiejszej. Nowy ruch literacki znajdzie żywe odbicie na scenie naszej, ale jestem tego przekonania, że teatr powinien być prowadzony nie po literacku, lecz teatralnie. Nie może być świątynią, w której wybrańcy i kapłan odprawiają kult tajemniczy, ale musi karmić rzeszy pożywną strawą ducha».¹ W ten sposób Kotarbiński określał zadanie teatru we współczesnem życiu Polski.

W rzeczywistości dyрекcję Kotarbińskiego (1899—1905) charakteryzowały wybitnie pierwiastki literackie. «Mam to przekonanie, — pisał on w wiele lat później — iż godność teatru podnosi się, gdy na jego deski zstępuje poezja»² i to jest może najlepszą charakterystyką jego kierownictwa. Były to zresztą czasy, które doskonale odpowiadały ideałom literackim nowego dyrektora. Przybyszewski wówczas głosił radykalne programy sztuki wyższej nad prawo życia i natury, Miriam-Przesmycki tworzył ideologję tzw. Młodej Polski, powstała atmosfera umysłowa, sprzyjająca rozwojowi nowego idealizmu bez ideałów, pod którego tchnieniem tworzy się ówczesna poezja i sztuka. Literatura stała się, jak zaznaczył Kotar-

¹ Kotarbiński J., *W służbie sztuki i poezji*, Warszawa 1929, str. 16—17.

² Tamże, str. 9.

biński, wymową dusz zatopionych w marzeniach. Nowe prądy na tle rozwoju Młodej Polski spowodowały inne pojęcia i metody literacko-artystycznej ekspresji. Taka atmosfera sprzyjała nie tylko renesansowi romantyzmu, ale także neoromantyzmu, który dzięki Wyspiańskiemu wpłynął na nową ewolucję kultury teatralnej. Wśród takich nastrojów wystawienie dn. 25 listopada 1899 r. *Kordjana* stało się ważną kartą w historii sceny krakowskiej. Impreza odrazu spotkała się z ogólnym niedowierzaniem i brakiem wiary w jakiekolwiek powodzenie. Wbrew jednak wszelkim przypuszczeniom sztuka stała się niebywałym triumfem. Doskonała reżyserja, umiejętna inscenizacja i wystawa, do której po raz pierwszy w dziejach teatru polskiego zaproszono artystę-malarza Wł. Tetmajera, to wszystko złożyło się na wspaniały efekt. Nad całem przedstawieniem unosiło się tchnienie wielkiej poezji i romantycznej melancholji, łączącej się z upajającą melodią słowa. Według ogólnej opinji teatr krakowski «zagrał wtedy nową nutę», zaczęła się istotnie nowa faza ewolucji sceny polskiej, zgodna z nastrojem umysłów i rozwojem kultury artystycznej ówczesnego Krakowa. W pierwszym sezonie *Kordjana* grano 19 razy, w następnych latach dyrekcji Kotarbińskiego powtarzany był jeszcze 11 razy.

Kotarbiński wybitny literat, doskonały aktor rozpoczął pracę na nowej placówce z zapałem. Teren w teatrze miał już przygotowany przez Pawlikowskiego. Inteligencja i wiedza literacka, znajomość nastrojów ówczesnego ruchu umysłowego, wkraczającego na nową drogę upodobań poetyckich, kierowały go przedewszystkiem ku poezji romantycznej. Wykładnikiem Kotarbińskiego było zawsze podnoszenie literackiego kierunku sceny i kult poetyckiego słowa. Na otwarcie sześćciolecia *Złota czaszka*

Słowackiego, a na zamknięcie 17 czerwca 1905 r. *Horztyński* — to jakby świadomy hołd złożony poezji i pięknu. Jako literat z zawodu, a gorący wielbiciel harmonji na scenie Kotarbiński zdołał swój program w nie-małej części w czyn wcielić. Wprowadził na deski teatru dzieła Słowackiego i Krasińskiego, dotychczas uważane za niesceniczne, i otworzył drogę jednemu z największych pisarzy, który wówczas tworzyć zaczął, Wyspiańskiemu.

Drugi sezon rozpoczęto pod niepomyślnemi wróżbami. Pawlikowski, organizując w nowozbudowanym gmachu teatr miejski we Lwowie zaangażował Solskiego, Tarasiewicza i Romana ze sceny krakowskiej, co musiało bardzo dotkliwie odbić się na sprawności zespołu aktor-skiego i możliwościach artystycznych w spektaklach. W tym sezonie wielkiem powodzeniem cieszył się K. Tet-majera *Zawisza Czarny* i arcydzieło Wyspiańskiego *We-sele*, którego premjera odbyła się 16 marca 1901 r. Obsada dzieła Wyspiańskiego (Siemaszkowa, Sulima, Morska, Wojnowska, Senowska, Sobiesław, Walewski, Kotarbiń-ski, Kamiński i inni) pod sprawną reżyserją Walewskie-go, z udziałem autora i dyrektora, doskonała insceniza-cja — to wszystko dało całość pod każdym względem wspaniałą. *Wesele* stało się głośnym wypadkiem w ów-czesnem życiu umysłowem Krakowa, wywołało wrażenie nadzwyczajne. Sztuka ukazała się w tym sezonie 21 razy, a w następnych latach dyrekcji Kotarbińskiego była je-szcze 49 razy wystawianą. Również wielki sukces osiągnął *Faust* Göthego, wystawiony po raz pierwszy 22 grudnia 1901 r. i grany w tym sezonie 14 razy, oraz *Dziady* Mic-kiewicza w inscenizacji Wyspiańskiego po premjerze dnia 31 października 1901 r. grany jeszcze 20 razy. Również pod każdym względem niezwykle wyniki przyniosła wy-stawiona w następnym sezonie *Nieboska komedja* Kra-sińskiego. W tej ostatniej sztuce zadanie artystyczne tea-

tru polegało na połączeniu czynników ideowo-abstrakcyjnych z realizmem w duchu prawdziwej romantycznej fantazji, na skojarzeniu ustępów fragmentarycznych w całość ideową i plastyczną w ramach jednego widowiska. Opracowanie malarskie i plastyczne powierzono Janowi Stanisławskiemu. Impreza powiodła się całkowicie, na scenie poemat przemówił całą potęgą wyrazu, słowa poety nie straciły nic ze swego poetyckiego nastroju. *Nieboska* i *Balladyna* dały po 9 przedstawień. Wystawiono również w tym sezonie trzy nowe dzieła Wyspiańskiego: *Wyzwolenie*, *Bolesława Śmiałego* i *Protesilas i Laodamia*, stosując się ściśle do wymagań autora. Nie doznały one jednak powodzenia równego *Weselu*, jednak podnosiły poziom repertuaru do niebywałych wyżyn. Szereg dzieł poetyckich w czwartym sezonie zakończył dramat Rydla *Na zawsze*. Z nowego repertoaru największem powodzeniem cieszył się dramat Nowaczyńskiego *Djabeł łańcucki* i Kasprowicza *Uczta Herodjady*. Również żywo przyjmowane były dzieła dawnych autorów. Bałucki daje swoje dwie ostatnie komedje (*Flirt*, *Piękna żonka*), Zapolska wystawia pięć sztuk, Kozłowski dwie, Kisielewski swój ostatni dramat, po którym zamilkł, Przybyszewskiego trzy dramaty zyskują sukces artystyczny, ukazują się utwory Sewera-Maciejowskiego, Fr. Dominika-Darowskiego, Mańkowskiego, Przybylskiego, Rossowskiego, Belcikowskiego, Gawalewicz, Glińskiego. Z nowych talentów Konczyński występuje szczęśliwie w dramacie obyczajowo-psychologicznym, Rittner zyskuje powodzenie dramatem rodzajowym *W małym domku*, Z. Kawecki daje realistyczną sztukę *Dramat Kaliny*, ukazują się dramaty M. Turzymy, M. Szukiewicza, Bogusławskiej, M. Tatar-kiewicz, A. Niemojowskiego i innych. Również silny nacisk kładł Kotarbiński na dramat klasyczny. Wybitne powodzenie zyskuje Schillera *Don Carlos*, Szekspira *Sen*

nocy letniej i *Burza*, wprowadzono na repertoar *Henryka IV* i *Komedję pomyłek*. Z repertoaru Ibsena ukazują się sześć sztuk, podobnie jak i Hauptmanna. Wielkie zainteresowanie budzi *Monna Vanna* Maeterlincka, *Romantyczni* Rostanda, dramaty Strindberga, Björnsona, Ham-suna, wreszcie rewolucjonistów teatru Shawa, Wilde'a, oraz pisarzy rosyjskich Gorkiego i Nadiejnowa. W ciągu sześćciolecia Kotarbińskiego poświęcono Słowackiemu 88 wieczorów, Mickiewiczowi 36, Fredrze 43, Wyspiańskiemu 80, Ibsenowi 24, Schillerowi 29, Hauptmannowi 25, Szekspirowi 55.

Do związanych z tym programem wymagań artystycznych dopomógł Kotarbińskiemu dobrze wyszkolony zespół aktorski. W pierwszym roku zatrzymał Kotarbiński cały zespół Pawlikowskiego, dopełniwszy go Tarasiewiczem i Siennicką; następnie powróciła na scenę krakowską Morska, Siemaszkowa, Knake-Zawadzki. Reżyserję w pierwszy roku prowadził Solski, w drugim przez czas krótki Kamiński, następnie przez trzy lata Walewski, w ostatnich dwóch razem z Mielewskim. Szczególnie krytyczny był drugi rok, w którym, obok wspomnianych, opuściła scenę krakowską Siemaszkowa, Sulima, Łazarewiczowa, Bednarczyk, Brydziński, Jeremi, Miarczyński, Sarnowski. Tak poważny ubytek starał się Kotarbiński uzupełnić nowymi siłami: Arkawinówną, Pawłowskimi, Broniczami, Szczurkowskim, Mrozowską i Kosińskim.

Kotarbiński miał wielu nieprzyjaciół, którzy ogromnie mu utrudniali pracę. Zarzucano dyrektorowi, że po dwóch latach pracy ostygł w zapale, a ideały sztuki narodowej gasły zwolna wobec blasku sztuki rachunkowej. Tymczasem Kotarbiński nieraz znachodził się w ciężkiej sytuacji, zwłaszcza wobec konieczności zaspakajania poważnych pretensyj finansowych miasta. Obcinał więc

i oszczędzał.¹ Zarzucano mu nawet, że wystawiał dzieła z polskiego repertoaru klasycznego z tego powodu, że to nie wymagało płacenia tantiem autorskich.²

Największym błędem Kotarbińskiego były nieporozumienia z pisarzami dramatycznymi, Wyspiańskim, Żuławskim, Rydlem i Zapolską, którzy wskutek tego wycofali wszystkie swe sztuki ze sceny krakowskiej. Przysporzyło to Kotarbińskiemu wiele trudności, zarzutów oraz przeszkód w układaniu repertoaru. Gdy skończyło się jego sześćciolecie, kilku pisarzy: Brzozowski St., Feldmann W., Miciński T., Orkan Wł., Parvi Z., Przybyszewski S., Rydel L., Szukiewicz M., Zapolska G. i Żuławski J. ogłosili list, w którym zaznaczali, że teatr krakowski powinien otrzymać kierownika, stojącego na wyżynie kulturalno-artystycznej, któryby ich sztuki umiał odpowiednio ocenić i wystawić. Podkreślano również, że dotychczasowe kierownictwo tym wymaganiom nie odpowiada, wskutek czego obecnemu dyrektorowi swoich sztuk nie dadzą. Sądzą wreszcie, że na kierownika sceny krakowskiej najlepiej nadaje się Wyspiański.³

O dyрекcję po Kotarbińskim rozpoczęła się walka jeszcze w lutym 1905 r. Oferty wnieśli Aleksander Bandrowski, art. śpiewak, Julian Bandrowski, b. współdyrektor teatru lwowskiego, i Wyspiański. A. Bandrowski miał zamiar prowadzić teatr samoistnie. Wyspiański w zasadzie godził się na objęcie kierownictwa, zaznaczył jednak, że przed podpisaniem kontraktu musiałby jeszcze przeprowadzić wyczerpujące pertraktacje z gminą. Wkrótce jednak w wywiadzie, w *Nowej Reformie* ogło-

¹ *Sprawozdanie delegatów wydziału krajowego o teatrze krakowskim za półrocze pierwsze roku 1905.* Kraków, 1905, str. 15.

² *Komisja o teatrze miejskim.* *Nowa Reforma*, 1905, nr. 85.

³ *Nowa Reforma*, 1905, nr. 88, z 16 kwietnia.

szonym,¹ oświadczył, że rokowania z gminą rozbiły się, ponieważ domagano się od niego złożenia kaucji. Wyspiański, nie posiadając odpowiednich funduszków, zaproponował, aby gmina zatrzymała w formie kaucji subwencję rządową, jako pokrycie ewentualnych zaległości, i wypłaciła ją dopiero po wypełnieniu przez niego wszystkich zobowiązań. Aleksander Bandrowski godził się na wszystkie warunki przez gminę postawione. Zgłosił również swoją ofertę Solski, który jednak domagał się zmiany warunków, szczególnie w sprawie sześciotygodniowych urlopów aktorskich. Kotarbiński, który początkowo również postawił swoją kandydaturę, widząc niechęć ku sobie, cofnął się. Największa walka toczyła się o Wyspiańskiego, którego kandydatura posiadała bardzo wielu zwolenników.² Kandydat komisji teatralnej Al. Bandrowski byłby z pewnością utrzymał się, gdyby nie artykuł Rydla³ p. t. *Kandydatura p. Bandrowskiego*, w którym oświadczył, że Bandrowski grał na scenie niemieckiej w Poznaniu, będącej placówką germanizacji, co jest «narodowym występkiem»⁴. Ostatecznie na posiedzeniu Rady m. dn. 12 maja oddano dzierżawę na lat sześć Solskiemu, którego popierał Pawlikowski i złożył za niego kaucję, oświadczając gotowość pożyczania mu przyborów teatralnych.⁵ Przy tej sposobności należy zaznaczyć, że równocześnie wysuwano projekt umiastowienia sceny

¹ U Stanisława Wyspiańskiego, *Nowa Reforma*, 1905, nr. 43.

² Za Wyspiańskim kopje kruszyli: *Głos warszawski*, *Krytyka* Feldmanna, a w *Głosie Narodu*: A. Siedlecki nr. 103, Grono obywateli nr. 115 i T. Trzeciński nr. 128.

³ *Głos Narodu* 1905, nr. 128.

⁴ Przeciwno temu artykułowi wystąpiła *Nowa Reforma*, 1905, nr. 108 w art. p. t. *Kwestja teatralna w Krakowie*.

⁵ *Dzierżawa teatru krakowskiego*, *Nowa Reforma*, 1905, nr. 109,

krakowskiej; jeszcze w r. 1903 na posiedzeniu sekcji prawniczej dn. 19 kwietnia uchwalono wybrać komisję w sprawie ewentualnego prowadzenia teatru we własnym zarządzie. Gdy Kotarbiński ustąpił, «Czytelnia artystów teatru miejskiego w Krakowie» wniosła do Rady m. pismo, w którym artyści prosili o wzięcie teatru w bezpośredni zarząd miejski. Ale i ten projekt wówczas do skutku nie doszedł.

Działalność Pawlikowskiego i Kotarbińskiego wytworzyła pewną tradycję na scenie krakowskiej, która stała się ośrodkiem życia artystycznego. Dlatego objęcie dyrekcji przez Solskiego (1905—1913) powitano z pewnem niedowierzaniem. Nowego dyrektora znano w Krakowie jako znakomitego aktora z czasów Koźmiana, Gliksona i Kotarbińskiego, ale nie były to jeszcze odpowiednie kwalifikacje na kierownika teatru. Szybko jednak wszelkie wątpliwości co do Solskiego się rozwiały. Podziwiano w nim zarówno artystę, jak dobrego dyrektora. Jako artysta Solski okazał się organizacją giętką i wszechstronną, o bardzo szerokiem rozpięciu repertoaru od lekkich ról komicznych do dramatów Szekspira, od tragicznych kreacyj, nakreślonych ze zdumiewajacem odczuciem i pogłębieniem psychologicznem aż do charakterystycznych portretów, wycieniowanych w najmniejszych szczegółach — to wszystko można było znaleźć w świetnej galerji figur scenicznych Solskiego. Zawsze przykuwał, narzucał swą wizję wrażliwości widza, dzięki temu, że każda jego rola była niespodzianką, bo do każdej stwarzał nowe środki aktorskie, ruchy, głos, chód, charakteryzację. Jako dyrektor nieraz dźwigał na swoich barkach losy wystawianej sztuki. Odznaczał się wielką energją i ruchliwością, znanstwem sceny i aktorskich zadań. Łącząc zdumiewającą pracowitość aktora i reżysera z utylitarnemi zadaniami teatru, zdołał podnieść zainteresowanie pu-

bliczności, wyrażające się we wzmożonej frekwencji. Sol-ski postanowił utrzymać teatr na poziomie swoich poprzedników. Widząc, że sam ogromowi pracy nie podoła, stwarza stanowisko dramaturga, na które powołuje zaw-sze wybitnego literata i krytyka. W ten sposób współpracują z nim L. Rydel, Adam Grzymała Siedlecki, później Konrad Rakowski, krytyk teatralny *Czasu*.

W układzie repertoaru trzymał się Sol-ski drogi pośredniej między Pawlikowskim a Kotarbińskim. Skierował swoją uwagę zarówno na repertoar poetycki, jak i na nowoczesne wymagania w zakresie inscenizacji. Punktem ciężkości jego repertoaru był kult dla Wyspiańskiego. To też scenicznem świętem była reprezentacja *Nocy listopadowej*, *Legjonu* i *Cyda*. Szczególnie wystawienie *Legjonu* stało się wypadkiem kulturalnym. Podziwiano wysiłek reżyserji w szeregu scen, jak np. kiedy się tłumy modlą, kiedy są w zapale, kiedy wieje z nich rozpacz. Idąc za dążeniami Wyspiańskiego, starał się o zespolenie teatru przedewszystkiem z malarstwem i dlatego zdołał zastąpić szablonowy fabrykat dekoracyjny płodem artystycznym, aby wspomnieć tylko Frycza i Mehoffera. Drugim wypadkiem w życiu artystycznym Krakowa było wystawienie Rostworowskiego *Judasza*, w którym Sol-ski dał wspaniałą kreację tytułowej postaci. Również godną szczególnego podkreślenia imprezą było wystawienie trylogji Rydla, dzieła szczerze poetyckiego, któremu Sol-ski dał wspaniałe ramy. Podobnie wielkie powodzenie w drugim sezonie zyskało *Betleem* Rydla, dopiero obecnie po raz pierwszy wystawione na miejskiej scenie. Sztukę grano w tym sezonie 13 razy. Doskonałym pomysłem było odegranie *Księcia Niezłomnego*, który dał 8 wieczorów i Szekspira *Wieczoru trzech króli*, granego 7 razy. Słowackiego *Nowa Dejanira* dała 5 przedstawień. Występy Tarasiewicza z końcem sezonu przez trzy miesiące trwające,

wykazały brak amanta na scenie krakowskiej. Solski, chcąc to wyrównać, zaangażował Mielewskiego, który rozpoczął grać w czerwcu. W tym samym miesiącu gościnnie występowała Morska. Braki w personalu ukazywały się jednak na każdym kroku, siły nowe nie mogły zastąpić z obsady usuniętych starych sił, dlatego co chwila ukazywały się nierówności w wystawie sztuk. W następnym sezonie występowali gościnnie Przybyłko-Potocka, Tarasiewicz i Feldmann. Wielka ilość dawanych przedstawień świadczyła o niezwyklej pracowitości dyrektora. Przez 160 dni dano 22 autorów oryginalnych sztuk 38 w 108 widowiskach; tłumaczonych 23 autorów sztuk 31 w 93 widowiskach. Były to cyfry niezwykle. Z oryginalnych sztuk tylko *Edukacja Bronki* doczekała się 5 wieczorów, z obcych Ibsena *Rycerzy północy* grano 11 razy. Jeżeli nowości słabo się utrzymywały, wznowienia miały większe powodzenie. *Betleem* grano 9 razy, *Beatrix Cenci* 7, *Moralność pani Dulskiej* 11. Naogół Solski starał się o uszlachetnienie repertoaru, zastosowując go do siły artystycznej swojego zespołu. Spektakle zyskiwały coraz większą frekwencję, mimo, że dyrektor nie stosował się do gustu publiczności, lecz raczej starał się jej wymagania naciągnąć do swoich upodobań i możliwości artystycznych. Z początkiem sezonu 1908/1909 ubył Zelwewicz i Mielewski. Repertuar okazywał przewagę obcych sztuk (11) nad polskimi (8). Na czele polskich nowości szła Wyspiańskiego *Noc Listopadowa*, Zapolskiej *Skiz* i A. Krechowieckiego *Syn marnotrawny*. Z początkiem następnego sezonu znowu ubył kilka osób, między nimi Bończa i Ordon-Sosnowska, pozyskano natomiast Siemaszkę i Jarszewską. Z polskiego repertoaru wystawiono Sędziów Wyspiańskiego, *Fryderyka Wielkiego* Nowaczyńskiego, sztuki Przybyszewskiego, Perzyńskiego i innych. Na czele obcych sztuk stała *Judyta* Hebbła i *Gro-*

miwoja Arystofanesa. Sezon 1910/1911 rozpoczął się pod niepomysłnymi wróżbami, z zespołu ubyla Sulima, Jutkiewiczówna, Janczewska i Solska; na ich miejsce zaangażowano Morozowiczówną i Turowiczówną. Ze sztuk największe powodzenie zyskała Zapolskiej *Panna Maliszewska*.

W ostatnich latach zarzucano Solskiemu pewne obniżenie aspiracji, ujawnione przedewszystkiem uszczupleniem personalu. Zawsze jednak podnoszono niezwykłą pracowitość dyrektora, który, kierując machiną teatralną, znajdował czas na kreowanie długiego szeregu wspañiałych ról, reżyserowanie sztuk, kierowanie repertoarem i próbami.

W r. 1911 kończyło się sześćciolecie Solskiego. Jako kontrkandydat pojawił się znowu Al. Bandrowski. Rozpoczęła się walka, podczas której artyści teatru lwowskiego wysłali do prez. Lea i dr. Szatkowskiego telegram z podziękowaniem za to, że «bronią praw dramatu polskiego, stawiając zasługi artysty i reżysera dramatu ponad zasługi śpiewaka opery». ¹ Utrzymał się znowu Sol-ski, ale w r. 1913, a więc na cztery lata przed ukończeniem kontraktu dzierżawy wniósł prośbę o rozwiązanie umowy z powodu nadwątlonego zdrowia. Dzienniki wspominały o ciężkich stosunkach z komisją teatralną, a warunki, przez miasto nałożone, musiały na rezygnacji nie-mało zaważyć. W liście publicznym Sol-ski dziękował wszystkim za poparcie i zaznaczał: «mam głęboką świadomość, iż całą duszą służyłem sztuce i pragnąłem zawsze imieniowi polskiego aktora przysporzyć chwały». ² Ustąpienie Solskiego było dotkliwym ciosem dla teatru krakowskiego; stwarzał on rękojmię głębokiego umiłowania

¹ *Czas*, 1911, nr. 190. Kronika.

² *Tamże*, 1913, nr. 238. Kronika.

swych zadań kierownika, a dzięki niezwyklej żywotności i sile swego duchowego i fizycznego organizmu był godnym i, odrazu zaznaczyć należy, ostatnim następcą Koźmiana, Pawlikowskiego i Kotarbińskiego.

Zaraz po rezygnacji Solskiego pojawiły się wiadomości o nowych kandydatach: wymieniano Tarasiewicza, Pawlikowskiego, Al. Bandrowskiego, Ryszarda Ordyńskiego, reżysera teatru Reinharda, który miałby się podzielić pracą z Bończę; mówiono nawet o ofercie «Związku artystów scen polskich». Ostatecznie po rozpisaniu konkursu zgłosili swoje kandydatury: Dante Baranowski, dyrektor prowincjonalnego teatru amatorskiego, K. Gabrjelski, dyrektor teatru ludowego w Krakowie, Pawlikowski i T. Trzeciński, przedsiębiorca urządzanych w Starym Teatrze koncertów. Wybór padł na Pawlikowskiego. «Gdyby szali nie przeważył — pisano wówczas o Pawlikowskim — nawet względ, iż dotychczasową swą działalnością zapisał się złotemi głoskami w dziejach teatru, gdyby na szali tej nie ważył cenny skarb doświadczenia, to starczyłyby inne przymioty: głębokie odczucie sztuki, mistrzowski kunszt reżyserji, doskonała znajomość teatru».¹

Okres nowej dyrekcji Pawlikowskiego w teatrze krakowskim wypadł na tragiczne chwile. Wybuch wojny wywarł ujemny wpływ na jego nadszarpnięte zdrowie. Była to natura nadzwyczaj wrażliwa, indywidualność artystyczna bardzo zdecydowana, równocześnie jednak nie posiadał wytrwałości i systematyczności, łatwo również ulegał zniechęceniu pod wpływem czysto zewnętrznych okoliczności. Wówczas energja jego poczęła już słabnąć. Ledwie rozpoczął nową pracę wybuchnął stra-

¹ Nowy dyrektor krakowskiego teatru, *Świat*, 1913, nr. 16.

szny rok wojny i nieodłączne jego następstwa: rozbitcie sceny, ubytek sił, skrępowanie repertoaru.

Z chwilą objęcia dyrekcji teatru przez Pawlikowskiego, miasto postanowiło sprawę finansową teatru wziąć na siebie, czyniąc dyrektora wyłącznie odpowiedzialnym za stronę artystyczną. Pawlikowski zaangażował Solską, Bednarzewską, M. Kamińską, R. Łuszczkiewiczówną, L. Pancewiczową, A. Mielewskiego i W. Nowakowskiego. Reżyserami zostali Mielewski, Stanisławski i Jednowski. Dotkliwy brak sali prób w teatrze skłonił dyрекcję do zawarcia umowy z dzierżawcami teatru «Nowości» o podnajem sceny w tymże teatrze w porze dziennej. Sezon rozpoczął się 23 sierpnia 1913 r. *Księdzem Markiem* z Adwentowiczem w roli tytułowej, a Łuszczkiewiczówną jako Judytą. Największym sukcesem i rewelacją artystyczną było wystawienie *Castus Joseph* Szymonowicza, w opracowaniu literackim Rydla. W układzie skomplikowanej bardzo *mise en scene* tego przedziwnego dramatu wzięli udział Rydel jako dramaturg, Maszkowski artysta malarz, Raczyński kompozytor i Pawlikowski reżyser. Przedstawienie było zjawiskiem kulturalnem, na które nie zdobył się dotychczas żaden teatr polski. Rolę królowej uwodzicielki grała Solska, a «starego franta» Bończa.

Wybuch wojny przerwał normalny bieg przedstawień. Pierwszy spektakl w nowym sezonie odbył się na dochód polskiego skarbu wojennego dnia 20 sierpnia 1914 r. *Grano Konfederatów barskich* i akt pierwszy *Wyspiańskiego Nocy listopadowej*. W następnych przedstawieniach, które odbyło się w trzy dni później, dawano Shawa *Dzień szatana*, sztukę, osnutą na tle wojen Ameryki o niepodległość. W dwa dni potem odegrano *Kordjana* w reżyserji Stanisławskiego, potem Schillera *Dziwcię Orleańską*, L. Mazura *Ułanów księcia Józefa*, Ko-

ściuszkę pod Racławicami, Legion Wyspiańskiego — jednym słowem, teatr starał się przede wszystkim o repertuar podnoszący nastrój patryjotyczny. Gdy we wrześniu gmach teatru zajęto na kwaterę wojskową, artyści pod kierownictwem A. Mielewskiego rozpoczęli przedstawienia dn. 5 października w teatrzyku «Nowości» przy ul. Starowiślniej. Rozpoczęto sztuką A. Mozena *Wojna podczas pokoju* i *Żydami* Czirikowa. Sala była wypełniona. W pierwszej sztuce grali: Gryficz-Mielewska, Górską, Olską, Poleńską, Trembicką, Mielewski, Miłulowicz, Noskowski, Nowakowski, Stanisławski, Szymborski i Trzywdar. Nastrój w mieście był przygnębiający, dawano więc sztuki z lekkiego repertuaru, które cieszyły się wielkim powodzeniem. Dn. 6 listopada rozpoczęto przymusową ewakuację Krakowa. Teatr jednak nie ustąpił ze swego stanowiska; mimo bardzo ciężkich warunków w dalszym ciągu dawano przedstawienia. Spektakle w teatrze «Nowości» trwały niedługo, zapowiedziane na dn. 28 listopada przedstawienie *Bolesławicza Nocy w Belwederze* odwołano, przyczem zaznaczono w komunikacie, że «szereg dalszych przedstawień rozpoczną artyści niebawem w jednej ze sal teatralnych w mieście». Istotnie przedstawienia rozpoczęły się dn. 3 grudnia pod kierunkiem Pawlikowskiego w gmachu teatru miejskiego, który zdolano uwolnić z kwaterunku wojskowego. Zespół, wzmocniony siłami warszawskimi, składali: Bednarzewska, Gryficz-Mielewska, Kamińska, Modzelewska, Regiczówna, Słubicka, Turowiczówna, Trembicka, Zarzycka, Brandt, Mielewski, Miłulowicz, Noskowski, Nowakowski W., Nowicki, Puchalski, Senowski, Stanisławski, Szymborski, Trzywdar, Żarski, z artystów warszawskich Grabowski i Leszczyński. Repertuar obejmował sztuki pogodne, wesołe, dające akcję zajmującą i aktualną. Były to bowiem czasy, w których tylko taki repertuar mógł liczyć na po-

wodzenie. Gdy w grudniu tegoż roku rozpoczęło się obłożenie Krakowa przedstawienia odbywały się bez przerwy, przyczem udział kasowy był zadawalniający, co umożliwiło artystom przetrwanie ciężkich warunków. Grano systemem udziałowym, t. zn. z wpływów kasowych opłacało się koszta, reszta zaś była rozdzielana między aktorów według pewnego klucza. Tak było aż do śmierci Pawlikowskiego. W r. 1915 dzięki przymusowemu pobytowi w Krakowie śpiewaków, można było utworzyć zespół operowy, który wystąpił po raz pierwszy 13 stycznia z fragmentem z opery Wallek-Walewskiego p. t. *Legenda* i Raczyńskiego *Królewicem Jaszczurem*. Uczestniczyli w wykonaniu: Szafrąńska, Hendrichówna, Ludwig, Mazanek, Bodnicka, Walewska. Dyrektorem był Wallek-Walewski. Grano następnie *Halkę* Moniuszki, *Krakowiaków i Górali* J. Kamińskiego z występami H. Miłowskiej, *Verbum nobile* Moniuszki, *Piękną Galateę* Souppée'go; w czerwcu Krakowskie Towarzystwo Operowe zaprezentowało *Carmen* Bizeta.

Dn. 27 września 1915 r. umarł Pawlikowski. O dyрекcję teatru starał się Solski, Rydel i Konczyński. Równocześnie na porządku dziennym stała sprawa umiastowienia teatru, co stało się kwestją nagłą wobec anormalnych stosunków, w jakich znalazła się scena krakowska. Ostatni rok, mobilizacja, wyjazd z Krakowa bardzo znacznej liczby mieszkańców, a równocześnie zmniejszenie personalu teatralnego, wreszcie panujący nastrój spowodował zupełny upadek teatru, tak pod względem repertoarowym, jak i finansowym. Wówczas to gmina, chcąc egzystencję sceny krakowskiej ratować, przysłała Pawlikowskiemu z pomocą kwotę 90.000 koron częściowo w gotówce, częściowo w daleko idących ulgach kontraktowych. Po śmierci Pawlikowskiego wypłynęła znowu sprawa umiastowienia teatru. Po naradach postano-

wiono objąć teatr od 1 października we własny zarząd, przyczem prezydium zagwarantowało gażę całemu personalowi. Równocześnie uchwalono nie przerywać obecnego sezonu wojennego, tylko ustanowić prowizorycznego kierownika, któryby prowadził teatr w dalszym ciągu na tych samych warunkach, na jakich kierował sceną Pawlikowski, zastrzegając sobie jednak prawo kontroli nad całą dyrekcją. Kierownictwo, aż do odwołania, powierzono Lucjanowi Rydlowi, dotychczasowemu delegatowi wydziału krajowego do komisji teatralnej, znanemu poecie i pisarzowi dramatycznemu. Rydel objął zarząd od 1 października 1915 r., powierzając miejsce dramaturga T. Konczyńskiemu.

Nowy kierownik znalazł się w sytuacji bardzo trudnej. Wobec objęcia sceny we własny zarząd przez gminę należało przedewszystkiem ustalić podstawy administracyjne dalszego prowadzenia teatru. W zakresie repertuarowym Rydel nie posiadał dłuższego okresu przygotawczego, któryby pozwolił na opracowanie pewnej linii wytycznej i umożliwił postawienie przedstawień na pewnym poziomie. Dłuższa choroba Pawlikowskiego nie pozwoliła poczynić w tym kierunku jakichkolwiek przygotowań, zwłaszcza, że Rydel nie posiadał żadnego doświadczenia. Ulegając konieczności wojennej atmosfery wprowadził prawie wyłącznie komedję i farsę, w których oczywiście była znaczna przewaga sztuk obcych (43) nad polskimi (23). Pozatem był to repertuar nudny i bez planu ułożony. Sztuki wystawiane co najwyżej poprawnie i szablonowo, nie świadczyły nigdy o twórczej inwencji i rzutkości pomysłów. Rydel miał jak najlepsze chęci, ale nie mógł sobie dać rady z teatrem. Okazało się, że mimo wysokiej kultury literackiej i przygotowania zawodowego, którem było prowadzenie przez czas dłuższy krytyki teatralnej w *Czasie*, oraz przez pe-

wien okres współpracownictwo z Solskim, bujna natura poetycka nie umiała się nagiąć do wskazań utylitarnych, jakie nakłada prowadzenie teatru. Z końcem sezonu, wskutek wielkiego spadku frekwencji, począł się Rydel ratować gościnnymi występami (w kwietniu Solski, w maju W. Siemaszkowa). Rydel miał w swoim dorobku literackim szereg dzieł dramatycznych, ale teatr wymagał innej organizacji umysłowej. Czasy jego dyrekcji, biorąc nawet pod uwagę trudne stosunki, zaliczyć należy do niepomysłnych kart w dziejach sceny krakowskiej. Obniżenie skali artystycznej repertoaru, oddanego na pastwę lekkiej komedji i farsy, ogromne zaniedbanie w inscenizacji, a równocześnie całkowity brak zainteresowania ze strony publiczności spowodził zanikanie zapалу w drużynie artystycznej. Z końcem sezonu ustąpiły: Pytlińska, Regiczówna, Słubicka, Trembicka, Turowiczówna i Kochanowicz.

Dyrekcja Rydla trwała tylko dziesięć miesięcy. Ponieważ równocześnie kończył się sezon wojenny, powołano nowego kierownika Adama Grzymałę Siedleckiego. Gdy od 1 stycznia 1916 r. umiastowiono teatr ludowy Siedlecki został kierownikiem obu scen. Znany krytyk i publicysta, doradca literacki za czasów Solskiego, a potem dramaturg i zastępca dyrektora teatru «Rozmaitości» w Warszawie, posiadał Siedlecki już poważne doświadczenie teatralne. W swoim programie zaznaczył, że będzie się starał «nietylę kusić się o nowe podboje w dziedzinie twórczości teatralnej, reformy, innowacje, ile nie uronić nic z tego, co kultura lat dawniejszych w tym teatrze wypracowała». ¹ Siedlecki stanął odrazu wobec poważnych trudności. Otwarcie granic Królestwa Polskiego, odparcie działań wojennych daleko na wschód, wreszcie

¹ *Przyszły sezon teatralny, Czas, 1916, nr. 441.*

ożywiona działalność teatru lwowskiego, to wszystko zdekompletowało zespół sceny krakowskiej, znacznie już osłabionej po dyrekcji Rydla. Nowy dyrektor położył przede wszystkim nacisk na repertuar swojski. Zespół aktorski, którym rozporządzał, nie dawał możliwości na zdobywanie się na poważniejsze imprezy artystyczne, to też Siedlecki zamknął się w ciasniejszych granicach wymagań i starał dostosować do panujących wówczas warunków. Posiadał zespół przeważnie komedjowy i w tym kierunku dobrze skompletowany, wskutek czego repertuar dramatyczny uwzględniany był tylko przy sposobności gościnnych występów. Dwukrotna gościna Solskiego i Żelazowskiego umożliwiła wyrównanie braków. Ponieważ stosunki wojenne uszczupliły bardzo poważnie twórczość rodzimą, z konieczności musiano się zwrócić do repertuaru dawniejszego. Dlatego sezon rozpoczął się dn. 2 września komedjami Fredry (*Ciotunia*, *Pan Benet*). Pieczołowitość o repertuar swojski sprawiła, że już w pierwszym sezonie na 58 sztuk było 35 polskich, w drugim na 43 polskich 34; w tej liczbie 69 sztuk polskich połowa przypadała na repertuar retrospektywny. Po pierwszym przedstawieniu wystawiono niebawem Fredry: *Dożywocie*, *Śluby panieńskie*, *Dwie bliźny*, *Zemstę*, Fredry syna *Oj młody, młody*, Bałuckiego *Gęsi i gąski*, Krewniaków, Korzeniowskiego *Pannę mężatkę*, Zalewskiego *K. Przed ślubem*, Dobrzańskiego *Złotego cielca* i inne. Jako artystyczne wynagrodzenie za ograniczenie repertuaru Siedlecki starał się o podniesienie poziomu przedstawień nie tylko pod względem wykonania, ale również inscenizacji, w ostatnich czasach pozostawiającej wiele do życzenia. Ze sztuk oryginalnych wystawił *Kłopoty pana Hamelbeina* Krzywoszewskiego, *Wilki w nocy* Rittnera, wprowadził po raz pierwszy na scenę *Powrót wiosny* Konczyńskiego, *Kaligulę* Rostworowskiego, *Pod blask*

słoneczny Wiśniowskiego, *Pułaskiego w Ameryce* Nowaczyńskiego. Literackim eksperymentem, uwieńczonem powodzeniem była reprezentacja *Powrotu posła* Niemcewicza, w pomysłowej inscenizacji J. Wiśniowskiego i *Akropolis* Wyspiańskiego. Nadto wznowiono *Żabusię* i *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej, *Dramat Kaliny* Kaweckiego, *Lekkomyślną siostrę* Perzyńskiego. Na repertoar obcy Siedlecki mniejszą zwracał uwagę.

Rozwinięciu większych możliwości repertoarowych na przeszkodzie stał personal, uszczuplany wskutek wypadków wojennych. Siedlecki zaraz na początku sezonu zaangażował J. Drzewiecką, R. Łuszczkiewiczówną, F. Feldmanna, Bendę i Brzeskiego. Naogół jednak zespół posiadał charakter wojenny, gdy zaś w ciągu sezonu ubyło kilka sił wybitniejszych, jak Weychert i Leszczyński, nie pozostawało nic innego, jak ratować się gościnnymi występami. Z początkiem następnego sezonu Siedlecki zaangażował kilka nowych sił, jak A. Rotterową, Z. Biesiadeckiego, St. Jarnińskiego, Wł. Kosińskiego, K. Przysańskiego, J. Sosnowskiego, K. Tatarkiewicza, Al. Węgierkę, Al. Zelwerowicza i E. Żyteckiego. Opuścił natomiast teatr krakowski Stanisławski i Fr. Frączkowski, którzy otrzymali dyrekcję teatru w Łodzi, W. Biegański, W. Nowakowski, Trzywdar i Brzeski. Z początkiem sierpnia 1917 r. rozpoczął teatr pod kierunkiem L. Bończy i M. Jednowskiego gościnne występy w Tarnowie, Przemyślu, Zakopanem i innych miejscowościach. Był to ostatni rok dyrekcji Siedleckiego, po którym objął kierownictwo T. Trzciński. Nowy dyrektor rozpoczął sezon dn. 8 września *Zabłockiego Fircykiem w załotach*. Zaraz z początku sezonu odbyło się uroczyste przedstawienie z powodu 25-lecia istnienia teatru im. Słowackiego. Z repertoaru największy sukces osiągnęło *Orlątko* Rostanda, grane w sezonie 1920/21 przez 55 wieczorów,

Była to liczba nienotowana dotychczas w kronice teatru krakowskiego. Również pełne powodzenie posiadała sztuka Jewreinowa *To, co najważniejsze* z Z. Nowakowskim w głównej roli. Wypadkiem kulturalno-artystycznym wysokiej miary była piękna reprezentacja na Wawelu w r. 1923 *Odprawy posłów greckich* Kochanowskiego. Sztuka, odegrana na tle stylowo spiętrzonych schodów u stóp arkadowego krużganka w świetle umiejętnie ustawionych reflektorów, wywarła niezatarte wrażenie.

Po dyrekcji Zygmunta Nowakowskiego, której historję pozostawić należy czasom późniejszym, miasto w r. 1929 postanowiło teatr wydzierżawić. Nowy sezon rozpoczął się 31 sierpnia 1929 roku pod kierownictwem T. Trzcńskiego i E. Bujańskiego.

2) TEATR LUDOWY.

Historja dwudziestoletniego istnienia teatru ludowego w Krakowie przedstawia obraz pod każdym względem ciekawy. Niezmordowane wysiłki jednostek, które wielkie znaczenie swego przedsięwzięcia rozumiejąc, staczały prawdziwe boje o byt drugiej naszej sceny, należą do najpiękniejszych kart w dziejach teatrów krakowskich.

Idea teatru ludowego w Krakowie powstała po raz pierwszy w r. 1891 na posiedzeniu pełnego komitetu, złożonego z obywateli miasta, celem uczczenia setnej rocznicy Konstytucji Trzeciego Maja. Wówczas to powołano do życia Towarzystwo Szkoły Ludowej, oraz uchwalono jednomyślnie na wniosek przedstawiciela młodzieży dać inicjatywę i współdziałać czynnem poparciem w kie-

runku utworzenia w Krakowie stałego teatru dla ludu.¹ Ale dopiero w dwa lata później zagościł do Krakowa teatr, który, nie posiadając jeszcze wyraźnej nazwy ludowego, spełniał całkowicie jego rolę. W czerwcu 1893 r. artysta dramatyczny Kiciński zorganizował trupę, która od 2 lipca poczęła w Teatrze letnim w Parku krakowskim dawać przedstawienia. Trupa Kicińskiego początkowo licząca 21 osób, szybko wzrosła do poważnego zespołu, złożonego z 34 aktorów.² Na przedstawieniu inauguracyjnym, które odbyło się 2 lipca, odegrano Korzeniowskiego *Majstra i czeladnika* i Gregorowicza *Werbela domowy*. Udział publiczności początkowo był słaby, ponieważ przedstawienia pozostawiały wiele do życzenia; zespół Kicińskiego był naogół słabo zorganizowany; dopiero potem, gdy w wykonaniu i grze nastąpiła widoczna staranność, publiczność zaczęła darzyć teatr letni coraz większą życzliwością. W okresie dwumiesięcznym (ostatnie przedstawienie odbyło się 27 sierpnia) zespół Kicińskiego odegrał 36 sztuk przeważnie z zakresu komedjowego, w tem zaledwie 7 z obcego repertoaru. Z autorów polskich grano Dobrzańskiego *Złotego cielca* i Wujaszka *Alfonsa*, Blizińskiego *Marcowego kawalera* (dwa razy) i *Ciotkę na wydaniu*, Nowotarskiego *Rusina i Krakowiankę* (dwa razy), Bałuckiego *O Józię*, Anczyca *Łobzowian i Flisaków* (dwa razy), Fredry (syna) *Piosenkę wujaszka* (dwa razy), Galasiewicza *Czartowską ławę* (dwa

¹ Rudzki L., *Teatr dla ludu i jego narodowo-społeczne znaczenie*. Kraków, 1901, str. 4.

² Dolska, Grafczyńska, Kwiatopolska, Lasocka, Lubicz, Łużycka, Płużańska, Rawska, Służewska, Wolska, Woźniakowska, Bronisławski, Ciemieniowski, Czyżewski, Gabrjelski, Gazdowski, Godlewski, Gorlicki, Grzybowski, Kiciński, Kicki, Kобрzyński, Krajewski, Kwiatyński, Leszczyc, Lubicz, Milski, Müller, Manowski, Rylski, Soliński, Wiśniewski, Włodarski, Żalski.

razy), Fischera *Jana Kilińskiego* (trzy razy), Kamińskiego *Krakowiaków i górali* (dwa razy), Szobera *Podróż po Warszawie* (trzy razy) i inne, a więc sztuki, które w niedalekiej przyszłości będą podstawą repertoaru teatru ludowego. Teatr Kicińskiego prowadzony z wielką ruchliwością, posiadał zespół jeszcze młody i niewyrobiony, szybko jednak kilku aktorów poczęło wybijać się na plan pierwszy i zyskiwać powodzenie. Wielu z nich wejdzie później w skład zespołu Knake-Zawadzkiego. Impreza Kicińskiego trwała niedługo, po dwóch miesiącach małą salkę Teatru letniego w Parku krakowskim zaległa cisza.¹ Ale teatr Kicińskiego nazwać można śmiało pierwszą próbą zawiązania w Krakowie sceny o charakterze ludowym, któremu szczególnie pod względem układu repertoaru całkowicie odpowiadała. Nie szło tu jednak o zawiązanie stałej imprezy. Pierwszy w tym kierunku krok uczynił dopiero Stanisław Knake-Zawadzki, którego słusznie nazwać można założycielem teatru ludowego w Krakowie.

Imprezę Knake-Zawadzkiego poprzedziła dyskusja na temat teatru ludowego. Dn. 15 lutego w 1900 r. znajdujemy w popołudniowym wydaniu *Czasu* (nr. 40) artykuł wstępny, niepodpisany, p. t. *Teatr ludowy w Krakowie*. Nieznany autor wskazuje na konieczność stworzenia sceny dla ludu poświęconej. Nie przeczy, że tego rodzaju przedsięwzięcie może początkowo łączyć się z pewnemi trudnościami, ale wszystkie przeszkody dadzą się usunąć, byle znaleźć garść ludzi dobrych chęci. W związku z tym artykułem ogłosił K. Estreicher, również w *Czasie*² artykuł p. t. *Teatr ludowy w Galicji*, w którym ujmuje zagad-

¹ W następnych latach w Teatrze letnim w Parku Krakowskim grała operetka: Jul. Myszkowskiego (1894—1896), Reckiego (1897), Bol. Mareckiego (1898—1899).

² *Czas*, 1900, nr. 250, 251.

nienie z ogólnego stanowiska, zmierzającego do utworzenia wędrownego teatru ludowego. Rozwiązanie zadania widział Estreicher w stworzeniu teatrów ludowych w Krakowie i we Lwowie, które na sezony letnie możnaby przerzucać na prowincje, razem z teatrami wędrownymi scen prowincjonalnych. Artykuł Estreichera pojawił się 10 października, ale już przedtem sejm galicyjski uchwałą z 3 maja polecił wydziałowi krajowemu zbadać sprawę wędrownego teatru ludowego. Celem wykonania tej uchwały, wydział krajowy zwrócił się z kwestjonariuszem do wybitniejszych znawców teatru. Kotarbiński, jako ówczesny dyrektor teatru im. Słowackiego, zapatrywał się na powstanie w Krakowie drugiej sceny bardzo niechętnie. Do odbitki wspomnianego artykułu Estreichera dołączono uwagi od «dyrektora naszej sceny», pozostające w związku z projektami założenia w Krakowie stałego teatru ludowego. Kotarbiński zaznaczył, że w tej sprawie wydział krajowy zwrócił się do niego z zapytaniem, czy nie dałoby się przy teatrze im. Słowackiego zorganizować wędrownego zespołu, dającego przedstawienia dla ludu. Oświadczył, że podobnie, jak w zeszłym roku i obecnie ma zamiar urządzić w teatrze miejskim szereg przedstawień dla ludu przeznaczonych, nie godził się jednak na propozycję wydziału krajowego, jako szkodliwą dla sceny dotychczas istniejącej. Dyskusja ta wskazywałaby na zainteresowanie się dość żywe zagadnieniem teatru ludowego, niestety, nie przyniosła ona żadnych konkretnych wyników, ani realnych projektów podjętych ze strony oficjalnej.

Nagle w połowie listopada 1900 roku pojawiły się w dziennikach komunikaty, że «grono ludzi dobrej woli zamierza w Krakowie urządzić próbę teatru ludowego».¹

¹ *Nowa Reforma*, 1900, nr. 258.

Duszą tej garstki ludzi dobrej woli, złożonej z literatów i dziennikarzy, był artysta teatru im. Słowackiego Stanisław Knake-Zawadzki. Impreza rzeczywiście doszła do skutku siłami amatorskimi ze współudziałem Senowskiej, artystki teatru miejskiego i wychowanków szkoły dramatycznej Knake-Zawadzkiego. Pierwsze przedstawienie odbyło się w sali strzeleckiej przy ul. Lubicz dnia 2 grudnia 1900 r., grano Korzeniowskiego *Karpackich górali*. «Sala strzelecka — czytamy w sprawozdaniu L. Rydla — nabitą była tłumami, które ją zajęły głowa przy głowie».¹ Grali: Senowska,² Otto, Sarnowski, Matejkówna. Następne przedstawienie odbyło się 16 grudnia, odegrano dialog Z. Wójcickiej, poświęcony Mickiewiczowi p. t. *Cześć Ci, wieszczu*, A. Urbańskiego *Dramat jednej nocy*, Fredry (syna) *Kalosze*, i duet dziadów z *Wiara, nadzieja i miłość* Staszczyka, z muzyką Noskowskiego. Udział wzięli: Starska, Rawicz, Lubicz, Strojnowski, Delska, Zapolski, Arturkiewicz, Alma, Dembińska. Podczas świąt Bożego Narodzenia odegrano Stanisława Matwija (Masta) *Żłóbek betlejemski* z muzyką G. Senowskiego. Galerje oddano bezpłatnie kolejno wsiom okolicznym. Na przedstawieniach 25, 26, 27 grudnia byli obecni włościanie z Bronowic, Wyciąż i Bieńczyc. W ten sposób teatr ludowy bez żadnego porozumienia, bez środków pieniężnych, bez reklamy wywalczył sobie swój własny byt i zyskał tłumy gorących zwolenników. Ale już

¹ *Z teatru*, *Czas*, 1900, nr. 301.

² Po pierwszym przedstawieniu pojawiły się w dziennikach notatki, że Kotarbiński zabronił pod karą dymisji Senowskiej i młodszemu adeptom brania udziału w następnych przedstawieniach teatru ludowego (*Czas*, 1900, nr. 301); wprowadził Kotarbiński w dwa dni później nadesłał, również do *Czasu*, zaprzeczenie, w którym zaznaczał, że do imprezy odnosi się przychylnie, ale, jakby na potwierdzenie pogłoski, podanej przez Rydla, Senowska w następnych przedstawieniach już udziału nie brała.

w początkach pokonywać musiał bardzo wielkie trudności ze strony sfer miarodajnych, odnoszących się nieprzychylnie do imprezy Knake-Zawadzkiego. Największą przeszkodą był brak odpowiednich funduszków, a poza tem w stanowczej chwili, gdy teatr stawał się coraz popularniejszym Towarzystwo strzeleckie odmówiło zezwolenia na odbywanie dalszych przedstawień w swojej sali, wskutek czego spektakl zapowiadany na 6 stycznia 1901 r. musiano odwołać. Nie mogąc znaleźć w Krakowie odpowiedniego miejsca do przedstawień, Knake-Zawadzki przeniósł się do Podgórza, gdzie Sokół miejscowy oddał mu salę we własnym gmachu. Ale tutaj odbyło się tylko jedno przedstawienie dn. 20 stycznia, na którem odegrano *Karpackich górali*. Dzięki jednak energii Knake-Zawadzkiego, popartego przez osobny komitet, złożony z kilku posłów ludowych, literatów i dziennikarzy, teatr ludowy już w lipcu podejmuje znowu swoją działalność.

Przedstawienia rozpoczęto w lipcu w budynku miejskim t. zw. Ujeżdżalni pod Kapucynami (na miejscu dzisiejszej Akademii handlowej). Knake-Zawadzki w ciągu kilkunastu dni złożył towarzystwo z przeszło 30 osób, częścią ze swoich uczniów, częścią z aktorów z Królestwa Polskiego i dawnego teatru w Stanisławowie. Reżyserję powierzono Ad. Müllerowi, b. dyrektorowi trupy prowincjonalnej. Sezon letni otwarto dn. 6 lipca *Kościuszką pod Racławicami*. Przedstawienia odbywały się cztery razy w tygodniu, we czwartki, w sobotę i dwa razy w niedzielę. Początkowo jednak powodzenie było niewielkie. Młody zespół nie zgrał się jeszcze, aktorzy często nie umieli się ruszać na scenie, dekoracje i kostjумы wskutek braku funduszków niezawsze były odpowiednie. Powoli jednak wywalczano sobie uznanie; frekwencja rosła, publiczność z każdym dniem stawała się liczniejsza. Z czasem wyrobili się również młodzi artyści, a niektórzy z nich, jak

Czechowska, Duninówna, Strzelecki i Rembowski wybili się na pierwszy plan, wykazując poważne zdolności sceniczne. Teatr stanął o własnych siłach. W ciągu dwóch miesięcy dano 25 przedstawień, na które złożyły się prawie wyłącznie sztuki polskie. Obok wodewilów, które największem cieszyły się powodzeniem, odegrano Starzeńskiego *Gwiazdę Syberji*, Zapolskiej *Matkę Schwarzenkopfa*, Korzeniowskiego *Majstra i czeladnika*, Staszczyka *Noc świętojańską*, Galasiewicza *Czartowską ławę* i inne. Najgorętsze jednak przyjęcie zyskała sztuka Barreta *Lygja*, napisana na podstawie Sienkiewicza *Quo vadis*, grana 5 razy. Z innych sztuk Krumłowskiego *Królowę przedmieścia* grano 3 razy, J. N. Kamińskiego *Twardowskiego na Krzemionkach* 3 razy, Nestroja *Trójkę hultajską* 4 razy. O wielkiem powodzeniu teatru najlepiej mówią liczby, odnoszące się do frekwencji, zebrane przez L. Rydla. W ciągu 32 przedstawień, zaprezentowanych dotychczas przez teatr ludowy, sprzedano 28.432 biletów. Dochód wynosił 10.986 koron, z których pokryły się wszystkie wydatki w kwocie 10.591 koron, czyli pozostało czystego dochodu 395 koron.¹ Niestety, po dwóch miesiącach teatr znowu zamknięto z powodu braku sali. Ujeżdżalnię pod Kapucynami gmina wynajęła tylko na lipiec i sierpień, z tem, że we wrześniu będzie potrzebną na kwaterunek wojska i jarmark koński. Równocześnie z ukończeniem umowy dotychczasowego wynajmu wniósł Knake-Zawadzki do Rady miejskiej prośbę o pozwolenie otwarcia stałego teatru ludowego, a zarazem o wynajęcie Ujeżdżalni pod Kapucynami za cenę o 800 koron wyższą od kontraktu dotychczasowego dzierżawcy, który kończył się 1 października. Tymczasem Ad. Müller, dotychczasowy reżyser teatru ludowego, zebrał drużynę ar-

¹ Rydel L., *Teatr ludowy w Krakowie*. Kraków, 1901.

tystyczną i, zanim magistrat rozstrzygnął kwestję dzierżawy Ujeżdżalni, d. 8 września rozpoczął w sali Sokoła w Podgórzu przedstawienia Staszczyka *Nocą świętojańską*. Dano tutaj jeszcze trzy spektakle, a mianowicie 12 września odegrano *Biedną dziewczynę*, dnia 14 *Małkę Schwarzenkopf* i dnia 16 *Twardowskiego na Krzemionkach*. Równocześnie stanowisko teatru ludowego stawało się coraz silniejsze. Heller, b. dyrektor teatru lwowskiego, ofiarował całą bibliotekę sceny stanisławowskiej i umożliwił komitetowi nabycie dekoracyj i kostjumów na warunkach bardzo przystępnych. W razie uzyskania dzierżawy Ujeżdżalni pod Kapucynami, projektowano w miesiącach wiosennych i jesiennych jarmarków końskich przeniesienie działalności teatru na Śląsk, by w ten sposób polskimi widowiskami przeciwstawić się agitacji niemieckiego teatru ludowego.

Tymczasem sprawa dzierżawy Ujeżdżalni rozwijała się bardzo powoli. W październiku wniósł Kotarbiński na ręce prez. Friedleina pismo, w którym, oświadczając gotowość założenia i prowadzenia teatru ludowego w Ujeżdżalni pod Kapucynami, prosił o oddanie mu tej sali w dzierżawę. Wobec równoczesnej oferty komitetu obywatelskiego z Knake-Zawadzkiem na czele, sekcja ekonomiczna Rady m. wybrała komisję, celem przeprowadzenia rokowań w tym kierunku, czyby oferenci nie byli skłonni utworzyć wspólnego przedsiębiorstwa. Tymczasem podnoszono, że Ujeżdżalnia nie jest odpowiednią na teatr ludowy, zwłaszcza, iż istniał projekt postawienia na jej miejscu Muzeum przemysłowego. Kotarbiński chciał Ujeżdżalnię wydzierżawić na cztery lata, nie godził się jednak na oddanie sali na wiosenne czy jesienne jarmarki, zaznaczał również, że nie ustąpi, gdyby na jej miejscu chciano postawić gmach Muzeum przemysłowego. Wskutek tego ofertę jego odrzucono. Mimo, że

komitet obywatelski z Knake-Zawadzki na czele przyjmował wszystkie warunki, dzierżawie sprzeciwił się prez. Friedlein ze względu na bezpieczeństwo, wskutek czego na posiedzeniu Rady m. dn. 22 listopada odrzucono również ofertę Knake-Zawadzkiego. Wprawdzie już w dwa dni później sekcja dla spraw inwestycyjnych Rady m. uchwaliła budowę gmachu teatru ludowego kosztem 100—120.000 koron, poleciła J. Zawiejskiemu wypracowanie planów, a nawet wybrała komisję, któraby się zajęła wyszukaniem odpowiedniego miejsca pod gmach (miał stać na Rynku Kleparskim), ale na tem się skończyło. Jeszcze w lutym 1902 r. budownictwo miejskie wykończyło plan gmachu teatru ludowego, a na posiedzeniu podkomisji inwestycyjnej Zawiejski przedstawił kosztorys w wysokości 200.000 koron, ale były to już ostatnie echa, świadczące o pewnem zainteresowaniu się gminy sprawą drugiej sceny w Krakowie. W ten sposób przesądzono po raz drugi już tak dobrze zapoczątkowane dzieło teatru ludowego.

Tymczasem Knake-Zawadzki wobec niemożliwości prowadzenia teatru w dalszym ciągu, rozpoczął w lutym 1902 r. gościnne występy na prowincji z trupą «Towarzystwa teatru ludowego», jak nazywano komitet, który dotychczas pod jego kierownictwem zajmował się organizacją tej imprezy. Najpierw teatr zatrzymał się w Tarnowie, gdzie grano Sachowa-Kobyлина *Sprawę* i Paultona *Niobe*, a zakończono wystawieniem *Dziadów*. Następnie w Nowym Sączu wystawiono Fr. Dominika *Kominia-rzów*. Wszystkie te sztuki, niegrane w Krakowie podczas letniego sezonu, widocznie były przeznaczone na następne spektakle. W *Kominia-rzach* podnoszono dobrą grę Folta, Sieniawskiego, L. Grafczyńskiej, Puchniewskiego i Ol-szańskiego. Następnie odegrano Wyspiańskiego *Warsza-*

wiankę, Zapolskiej *W Dąbrowie górniczej* i Parwiego *Hanusię Krożańską*.

Równocześnie Knake-Zawadzki nie zaniedbał starań o koncesję na otwarcie stałego teatru w Krakowie, co istotnie z końcem marca pomyślnym skutkiem zostało uwieńczone. Powstał projekt, aby teatr otworzyć w sali przy ul. Krowoderskiej, należącej do introligatora Olszeniaka. Knake-Zawadzki dołożył wszelkich starań, aby salę jak najlepiej przygotować, mówiono nawet, że sufit teatru podjął się malować Wyspiański. Dn. 31 marca nastąpiło uroczyste otwarcie, przedstawienie rozpoczęło się odegraniem scenicznego dialogu Z. Wójcickiej p. t. *Cześć ci, Wieszczu*, Zapolskiej sztuki p. t. *W Dąbrowie górniczej* i dwuaktowego obrazka Wdowiszewskiego p. t. *Takich więcej*. Zespół składali razem z później zaangażowanymi: Buczmówna, Chrapczyńska, Delska Z., Dulembianka-Zołotejko, Duninówna, Grafczyńska, Kościukówna, Stefańska, Warska, Wielandówna, Berski, Kalinowski, Kiciński, Łukawski, Martyński, Olszański, Olszewski, Piątes, Puchniewski, Rojewski, Ruszczyc, Sieniawski, Solnicki J., Stanisławski, Stefanowicz i Strojnowski. Reżyserem był Wł. Kiciński.

Knake-Zawadzki dołożył wiele starań, aby jak najbardziej urozmaicić repertoar swego teatru. Dbał przede wszystkim o sztuki swojskie. Do października odegrano 20 sztuk z polskiego repertoaru, a tylko 6 z obcego. Ze względów kasowych musiano kłaść nacisk przede wszystkim na repertoar farsowy, który cieszył się największem powodzeniem. Ze sztuk wybitniejszych, grano Asnyka *Bracia Lerche*, Zapolskiej *Mężczyznę, Kaśkę Karjatydę, Matkę Schwarzenkopf*, Bałuckiego *Gęsi i gąski*. Nadto dawano sztuki Kraszewskiego, Dobrzańskiego (*Złoty cielec*), Korzeniowskiego, Ceglińskiego E. (*Argonauci*), Szukiewicza (*Popychadło*), Laskowskiego K. (*Po-*

grzeb), Galasiewicza, Kamińskiego i Przybylskiego. Z obcych odegrano z wielkiem powodzeniem przeróbkę z powieści J. Vernego p. t. *Podróż naokoło ziemi*, Moliera *Doktora z musu*, Schillera *Zbójców* i Li-King-Tao sztukę z XV wieku p. t. *Kredowe koło*. W lipcu obchodzono uroczyscie rocznicę grunwaldzką, odegrano fragmenty z *Konrada Wallenroda* w interpretacji Kościukówniej i Kalinowskiego, jeden akt z *Braci Lerche*; nadto Knake-Zawadzki wygłosił odczyt o bitwie grunwaldzkiej. Również w lipcu występowała gościnnie Czechowska i A. Zimajer, w październiku Wojnowska P., a w listopadzie K. Kamiński. Przedstawienia odbywały się przez cały okres wakacyjny. W czerwcu teatr wyjeżdżał do Wieliczki, a w sierpniu część zespołu rozpoczęła gościnne występy w Tarnowie, Bochni i Wieliczce. Największe trudności przedstawiała sprawa zorganizowania zespołu; siły były młode, często niewyrobione, a stąd niedomagania w grze. Knake-Zawadzki, chcąc stworzyć sobie odpowiedni materiał, założył od 1 września przy teatrze ludowym przygotowawczy kurs dramatyczny, po którego ukończeniu zdolniejsze siły angażował do swojego teatru.

W połowie listopada cały zespół wyjechał do Tarnowa, Rzeszowa i Przemyśla na gościnne występy. W ten sposób Knake-Zawadzki wywiązał się z obowiązku nałożonego przez namiestnictwo, dawania co pewien czas przedstawień na prowincji. Ale nietylko to skłoniło go do wyjazdu z Krakowa; głównym powodem tych przez długi czas trwających występów na prowincji były nieporozumienia z dotychczasowym właścicielem sali przy ul. Krowoderskiej, wskutek czego teatr ludowy znowu znalazł się bez dachu. W lutym 1903 r. Olszeniak zawiązał własną trupe, do której przeszło szereg aktorów z dawnego zespołu. Knake-Zawadzki w publicznym liście protestując przeciwko nowej imprezie teatru przy ul. Kro-

woderskiej, zaznaczał, że narazie z powodu braku miejsca będzie objeżdżał znaczniejsze miasta. W rzeczywistości trupa jego już wcale nie powróciła, co nie odbiło się korzystnie na dalszych usiłowaniach zawiązania teatru ludowego w Krakowie. Knake-Zawadzki posiadał w tym kierunku poważne doświadczenie, odznaczał się wielką energją i wytrwałością, co chroniło go przed zniechęceniem, na jakie trudności, które przechodzić musiał, nieraz go narażały. Trupa jego posiadała jeszcze wiele niedociągnięć, pozatem brak odpowiednich funduszków nie dopuszczał staranniejszej wystawy, ale trzeba pamiętać o tem, że scena ludowa w Krakowie robiła dopiero pierwsze kroki, powstawała prawie z niczego.

Nowa impreza Olszeniaka również niedługo się utrzymała. Przedstawienia rozpoczęto 12 lutego *Djabłem w zalotach*, w reżyserji Piaseckiego. Odegrano między innymi Korzeniowskiego *Majstra i czeladnika* i J. Blizińskiego *Kawalera marcowego*, Wł. Gumpłowicza *Teorję Darwina* i P. Koźmińskiego *Złego ducha*. Dnia 6 maja artyści teatru lwowskiego Morska i J. Popławski wystąpili gościnnie w trzech sztukach: *Bracco Pietro Caruso*, St. Kozłowskiego *Symbolista* i T. Wiktora *Róża Napoleona*. W maju gościnnie wystąpiła trupa czeska, w czerwcu teatr poznański Rygiera, poczem otworzono w Parku krakowskim sezon letni pod nazwą Teatru Rozmaitości.

Gdy Olszeniak wkrótce zwinął swoją imprezę, nową inicjatywę w kierunku prowadzenia teatru ludowego podjęło Towarzystwo Oświaty Ludowej, powierzając kierownictwo Ad. Müllerowi. Po niepomyślnych dotychczas próbach utrzymania teatru w prywatnem przedsiębiorstwie, wiadomość, że imprezy podjął się komitet, wydelegowany z ramienia Towarzystwa Oświaty Ludowej, obudziła żywe zainteresowanie. Inauguracyjne przedstawienie odbyło się dn. 21 października w teatrze przy ul. Krowo-

derskiej. Odegrano Blizińskiego *Dziką różyczkę* i Fredry *Nikt mnie nie zna*. W sprawozdaniu z premjery zaznaczono, że wprawdzie «trupa Müllera nie dorównywa Zawadzkiemu», posiada jednak kilka obiecujących talentów.¹ Na pierwsze miejsce wybiła się Müllerowa, Molska, Fliegel, Kalinowski, Strzelecki, Muszyńska, Wirowska, Kolmanówna, Walewska z teatru miejskiego, Konarski, Sowiński i Cholewicz. Müller, posiadając, z pewnemi zmianami, siły z teatru Zawadzkiego, starał się utrzymać jego tradycję. W doborze sztuk również kładł nacisk przede wszystkim na repertoar swojski, wprowadzając tylko wyjątkowo autorów obcych. Grano popularne sztuki Korzeniowskiego, Przybylskiego (*Fotografja Jędrusia*), J. Szutkiewicza (*Kula u nogi*), A. Urbańskiego (*Dramat jednej nocy*), A. Staszczyka (*Noc w Belwederze*) i inne.

Ale przedsiębiorstwo Müllera długo się nie utrzymało. Już dn. 29 stycznia 1904 r. Juljusz Jejde, artysta teatru miejskiego, podpisał z Towarzystwem Oświaty Ludowej kontrakt o objęcie teatru ludowego przy ul. Krowoderskiej w dzierżawę. Pierwsze przedstawienie odbyło się dn. 2 lutego, grano farsę Laufsa p. t. *Dom warjatów*. Jejde powołał na stanowisko reżysera Edw. Czernańskiego i zaangażował w miejsce ustępujących Müllerów, Molskiej i Strzeleckiego Delską, Grafczyńską, Łukawskiego i Sieniawskiego, pozostawiając zresztą cały zespół w dawnym składzie. W repertoarze przeważały sztuki farsowe i komedje. Grano Fredry trzy sztuki: *Gwałtu, co się dzieje*, *Pana Jowialskiego* i *Zemstę*. Lecz i ta impreza niedługo się utrzymała. W maju rozpoczął Jejde w Parku krakowskim sezon letni, który wypełniły wodewile i operetki, ale już dn. 5 lipca znajdujemy w dziennikach wia-

¹ *Nowa Reforma*, 1903, nr. 241.

domość, że «w Parku krakowskim w miejsce teatru ludowego, na którego przedstawienia niestety publiczność uczęszczać nie chciała, zajęło na sposób wiedeński urządzone orfeum letnie». ¹ W kilka dni później Towarzystwo Oświaty Ludowej ogłosiło konkurs na prowadzenie teatru ludowego na własny rachunek przedsiębiorcy, z tem, że przedstawienia w sali przy ul. Krowoderskiej odbywać się będą przynajmniej trzy razy w tygodniu (Müller w styczniu dawał przedstawienia tylko w sobotę i w niedzielę). Równocześnie Towarzystwo zastrzegło sobie zatwierdzenie repertoaru i składu personelu, tudzież kontrolę nad artystyczną wartością przedstawień. W sierpniu powierzono kierownictwo teatru Kazimierzowi Gabrjelskiemu, jednemu z wychowanków szkoły dramatycznej Zapolskiej, który rozpoczął przedstawienia dn. 11 września *Karpackimi góralami*.

W ten sposób teatr ludowy po trzymiesięcznej przerwie rozpoczął znowu walkę o swoją egzystencję. Przedsiębiorstwo Gabrjelskiego trwało przeszło pół roku. Nowy dyrektor starał się o odpowiednie skompletowanie personelu ² i stosowny repertuar. Dbał również o staranne wykonanie sztuk, co zjednywało mu coraz większą sympatię i frekwencję. W listopadzie, chcąc teatr postawić na pewniejszym stopniu, począł urządzać przedstawienia połączone z koncertami. W układzie repertoaru dbał o to, aby teatr ludowy był naprawdę ludowym t. zn. spełniał swoją rolę propagatora kultury wśród warstw najszerzych. W tym celu obok sztuk lekkich, mających dać

¹ *Nowa Reforma*, 1904, nr. 151.

² Chrapczyńska, Duninówna, Dulembianka, Fliegel, Frońówna, Kolmanówna, Linkowska, Malicińska, Milska, Muszyńska, Stradiotowa, Sznage, Czermański, Czerski, Gabrjelski, Jarczyk, Kiciński, Kuźniewicz, Lipczyński, Maszyński, Mohr, Olski, Osterwa, Rembowski, Robert, Wąsowicz, Węgrzyn, Wyrwicz.

pewne podstawy finansowe teatru, dawał repertoar bardziej doborowy. Kasprowicza *Świat się kończy*, Zapolskiej *Małka Schwarzenkopf*, Jojne *Firułkes*, *Tamten*, *Kaśka Karjatyda*, *Zaszumi las*, *Sewera Dla świętej ziemi*, *Duch czasu*, *Orkana Skapany świat*, *Ofiara*, *Rydła Z dobrego serca*, *Betleem*, *Na zawsze*, *Matka* — oto, obok wielu innych sztuk, repertoar Gabrjelskiego w stosunkowo krótkim okresie jego dyrekcji. Prócz tego grano Słowackiego *Mazepę* i Wyspiańskiego *Wesele*, z dawnych sztuk Korzeniowskiego *Żydów*, z obcych Moliera *Skąpca*. Tak starannie dobranego repertoaru nie widziano jeszcze na scenie ludowej. Gabrjelski dbał również o wystawę sztuk; tak np. inscenizacja *Skapanego świata* *Orkana* odbyła się wedle wskazówek autora, dla akompanjamentu do tańca góralskiego sprowadzono nawet specjalnie wyszkolonych muzykantów. W styczniu 1905 r. w teatrze ludowym rozpoczęła występy Wanda Siemaszkowa *Zaczarowanym kołem* *Rydła*, a skończyła *Nocą listopadową* *Gorczyńskiego*. W ten sposób dzięki zabiegliwości Gabrjelskiego teatr ludowy stanął na nieznanym dotychczas poziomie; na sezon letni został zaproszony na gościnne występy do Zakopanego. Ogółem Gabrjelski dał 33 autorów polskich, a 7 obcych. Mimo wszystkich sukcesów gmina z teatru nie była zadowolona. W *Sprawozdaniu delegatów wydziału krajowego o teatrze krakowskim za półrocze pierwsze rok 1905* (Kraków, 1905) czytamy, że «tak zwany teatr ludowy, nie mający żadnego związku z ludem, nie mający przestrzeni do przedstawień, ani aktorów dla cierpliwego ich wysłuchania, ani dyrektorów o jakim takim wykształceniu, zaczął nabierać rozgłosu niezasłużonego, popierany przez pióra niekrytyczne i niebezstronne» (str. 10). Gabrjelski zakończył sezon 14 maja i zarazem swoje przedsiębiorstwo *Ślubami panieńskimi*.

Już w czerwcu 1905 r. pojawiły się wiadomości, że

Grzegorz Senowski, artysta teatru miejskiego, i Józef Brzeziński, przedsiębiorca prowizorycznych teatrów w Poznaniu, wnieśli do magistratu prośbę o zezwolenie im urządzenia prowizorycznej sceny w budynku na pl. Wielopole, w którym zamierzają dawać popularne przedstawienia od 1 lipca do 15 sierpnia. Istotnie Senowski, zorganizowawszy trupę z 27 aktorów dramatycznych i wodewilowych, rozpoczął swoją imprezę wystawieniem Desvalliersa *Pożycz mi swej żony* i obrazkiem ludowym L. P. Dolińskiego p. t. *Ojcowizna*. Wykonanie było staranne, ale publiczności mało. Ogółem Senowski wystawił 18 sztuk, przeważnie operetek i wodewilów. Ponieważ impreza zakończyła się 15 sierpnia, więc wystawiał prawie co trzeci dzień nową sztukę. Mimo to udział publiczności był mały, nawet wystawianie operetek nie zdołało teatru utrzymać. W listopadzie wiadome już było, że Towarzystwo Oświaty Ludowej nie zamierza posiadanej koncesji na prowadzenie teatru ludowego odnawiać, gdyż zrażone deficytem, nie chce nadal obarczać się wydatkami. Równocześnie począł się starać o koncesję Frączkowski, artysta dramatyczny, który miał zamiar dawać przedstawienia nie przy ul. Krowoderskiej, lecz w Ujeżdżalni Targowskiego przy ul. Rajskiej. W tym celu urządzono odpowiednio salę, zaprowadzając elektryczne oświetlenie, garderoby, itd. Frączkowski rozpoczął organizowanie personalu. Oprócz artystów z teatru ludowego, zaangażował Konarskiego i Teodorowiczówną z teatru miejskiego, Kopczyńskiego z teatru lwowskiego, Modzelewskiego z prowincjonalnych scen z Królestwa Polskiego, Przyborowską i Dębowicza ze szkoły dramatycznej Przybyłowicza, Sokolicz-Chilewską z trupy W. Siemaszkowej, Barwińskich z teatru poznańskiego i innych. Kierownictwo literackie powierzył Adamowi Grzymale Siedleckiemu, reżyserję Czernańskiemu, kierownictwo śpie-

wu Issakowiczowi, naukę tańca objął Z. Doliński. Poświęcenie nowego teatru odbyło się 17 maja 1906 r.; wieczorem na inauguracyjnym przedstawieniu odegrano A. Staszczyka *Wiara, nadzieja i miłość*.

Impreza Fr. Frączkowskiego trwała do lipca 1907 r. Nowy dyrektor zabiegliwy i energiczny, nie miał jednak aspiracyj Gabrjelskiego. Szedł drogą pośrednią między tym ostatnim a Senowskim. Z początku starał się o jak najlepsze postawienie teatru pod względem repertoarowym. Więc w maju 1906 r. wystawił Dostojewskiego *Zbrodnię i karę*, w lipcu Słowackiego *Kordjana*, w sierpniu Wyspiańskiego *Wesele*, w październiku *Dziady*. Na tem jednak skończył z wielkim repertoarem. Sztuk polskich dawał znacznie mniej, dramat przeplatany początkowo od czasu do czasu wodewilami i operetkami, zszedł potem na plan drugi. Frekwencja mała. W styczniu i w lutym 1907 r. przedstawienia odbywały się tylko w soboty i niedziele, w poniedziałki dawano spektakle dla młodzieży szkolnej. W inne dni tygodnia cały zespół wyjeżdżał na prowincję. Aby ratować frekwencję, musiano uciec się do gościnnych występów i wieczorów różnaitości i śmiechu. Sezon skończył się 1 kwietnia, z chwilą, gdy wygasła koncesja Frączkowskiego.

Jeszcze w marcu artyści wzięli administrację teatru we własne ręce, dzieląc się dochodami. Było to następstwem stałych nieporozumień między dyrektorem a artystami. Jeszcze w sierpniu poprzedniego roku pojawiło się w kilku pismach krakowskich oświadczenie siedmiu artystów teatru ludowego przeciwko Frączkowskiemu, z powodu szorstkiego i nietaktownego obchodzenia się z personelem. Skończyło się na opuszczeniu teatru przez kilku aktorów. Obecnie jednak zatarg przybrał ostrzejszą formę z powodu niewypłacenia pensyj aktorom. Gdy skończyła się koncesja Frączkowskiego, gmina przedłu-

żyła mu dalsze trzy miesiące, aby dać możność wypłacenia artystom zaległej pensji, co wywołało rozgoryczenie między aktorami, nie mającymi zaufania do dyrektora. Postanowiono więc nie angażować się do Frączkowskiego i w ten sposób uniemożliwić mu prowadzenie teatru. Sprawa stała się dość głośną. Jeszcze 28 marca w *Naprzódzie* znalazła się notatka p. t. *Z za kulis teatru ludowego*,¹ zarzucająca Frączkowskiemu wprost sprawy karne. Równocześnie artyści wysłali do namiestnictwa telegram z prośbą, aby mu nie dawano koncesji i list do wszystkich aktorów polskich, aby się nie angażowali do niego. Frączkowski tłumaczył się w publicznym liście² z 17 kwietnia z swojego postępowania, pragnąc utrzymać się na stanowisku. Równocześnie dn. 12 kwietnia doprowadził do skutku porozumienie z Tadeuszem Pilarskim, dyrektorem teatru ludowego we Lwowie, na podstawie którego powierzył mu kierownictwo teatru i prawo skompletowania towarzystwa. W ten sposób chciał obejść bojkot aktorów. Pilarski szybko zorganizował nowy zespół, angażując z dotychczasowego personelu Gajewską, Arciszewską, Grafczyńską M. i F., Olską, Borońskiego, Barwińskiego, Didura, Foltę, Monasterskiego, Ogińskiego, Szymańskiego, Wyrwiczę i innych. Przedstawienia rozpoczęły dn. 25 kwietnia Schillera *Marją Stuart*. Pilarski początkowo starał się o dobry repertuar, wystawił Schillera *Intrygę i miłość*, *Zbójców*, Hauptmanna *A Pipa tańczy*, L. Starzeńskiego *Drużynę Wernyhory*, i inne, skończył jednak również na wodewilach. Zresztą miał bardzo krótki czas, który nie pozwolił mu rozwinąć jakichkolwiek planów. W lipcu wygasła koncesja Frączkowskiego, a równocześnie skończyła się umowa z Pilarskim.

¹ *Naprzód*, 1907, nr. 86.

² *Nowa Reforma*, 1907, nr. 173.

Jeszcze w czerwcu 1907 roku bawiący w Krakowie Edw. Rygier, dyrektor polskiego teatru w Poznaniu, wniósł do prezydium miasta pismo z ofertą na prowadzenie teatru ludowego, żądając jednak, aby gmina przystąpiła do budowy odpowiedniego budynku, do czego chciał przyczynić się pewną kwotą. Równocześnie podobną ofertę wniósł Adolf Stanisław Poleński, artysta sceny poznańskiej, który, otrzymawszy w sierpniu koncesję, po odrzuceniu oferty Rygiera, w końcu września przedłożył prezydium miasta również projekt budowy nowego budynku dla 1.600 osób. Poleński zamierzał teatr wystawić własnym kosztem, żądając jedynie wyznaczenia odpowiedniego miejsca. Ale i ta propozycja nie doszła do skutku, ponieważ zaś w okresie zimowym w sali przy ul. Rajskiej z powodu braku odpowiedniego ogrzewania trudno było dawać przedstawienia, przeto Poleński rozpoczął sezon dopiero 10 maja 1908 r. w budynku, mieszczącym dotychczas cyrk «Edison» na placu Wielopole. Na inaugurację odegrano Fredry *Damy i huzary*. W skład trupy, obok innych, wchodzili: Gawlikowska, artystka teatru miejskiego, Zielińska, wodewilistka teatru łódzkiego, Konarska i Sarnowska z teatru miejskiego, Strzęboszówna, Olańska i Sulikowski z teatru lwowskiego, Andrzejewski, Falkowski i Wolski z teatru poznańskiego; w lipcu zaangażowano Dunajeczką z Królestwa Polskiego, w sierpniu Modzelewskiego i Sieniawskiego, we wrześniu M. Mańkowską z teatru poznańskiego. W zakresie repertoaru nie poczynił Poleński żadnych zmian na lepsze, dawał w większości wodewile i operetki, które jedynie umożliwiały egzystencję teatru. Ponieważ w okresie zimowym nie można było dawać przedstawień w sali cyrkowej, w lipcu znowu powstał plan postawienia nowego budynku, mającego stanąć na ul. Dietla tuż za obecnym budynkiem teatru, który równocześnie miano zbu-

rzyć. Były to dawne plany Poleńskiego, które jednak i teraz nie doszły do skutku. Dn. 27 września odbyło się ostatnie przedstawienie w dotychczasowej sali, poczem teatr przeniósł się do budynku zimowego przy ul. Rajskiej, gdzie tymczasem zaprowadzono centralne ogrzewanie, zbudowano nową scenę i dano podłogę. Pierwsze przedstawienie w nowej sali odbyło się odegraniem Bałuckiego *Sprawy kobiet*.

Celem ożywienia repertoaru i zwiększenia frekwencji, Poleński począł organizować gościnne występy. W grudniu zaangażowano z teatru Rygiera w Poznaniu Stefana Turskiego, który objął reżyserję. W tym samym miesiącu rozpoczął gościnne występy C. Danielewski, głośny wodewilista, autor wielu sztuk, granych również na scenie teatru ludowego. Danielewski ukończył swoje gościnne występy w lutym 1909 r., a równocześnie rozpoczęła je Adolfina Zimajer i Helena Rapacka. Frekwencja w teatrze znacznie się ożywiła, mimo, iż sytuacja finansowa ciągle była ciężka. Zarzucano Poleńskiemu, że pominął zupełnie poważniejszy i kształcący repertuar, a opierał się na operetkach i wodewilach, było to jednak konieczne ze względu na stan finansowy teatru, zmuszonego walczyć ciągle z trudnościami materialnymi, dającymi się wyrównać jedynie przez schlebienie gustom publiczności, niechętnie chodzącej na sztuki poważne. Dnia 31 marca 1909 r. odbyło się ostatnie przedstawienie zespołu Poleńskiego.

Na nową drogę rozwoju pchnął krakowski teatr ludowy dopiero Edw. Rygier, dyrektor polskiego teatru w Poznaniu. Rygier rozpoczął swoją dyрекcję z wielkim rozmachem. Przedewszystkiem przystąpił do przebudowy dotychczasowego budynku przy ul. Rajskiej, wymagającego wszechstronnych adaptacyj i dostosowania do nowoczesnych potrzeb teatru. Również starał się o za-

opatrzenie sceny w nowe dekoracje i zasób kostjumów, pozwalających na wystawienie sztuk poważnego repertoaru. W ten sposób pragnął teatr ludowy uczynić placówką kulturalną dla najszerzych warstw publiczności. Dbał ogromnie o wystawę i inscenizację sztuk, to też szereg przedstawień wypadł ponad miarę teatru ludowego. Personal znacznie udoskonalił.¹ Obowiązki referenta i sekretarza teatru objął W. Korolewicz, reżyserję Stefan Turski.

Inauguracyjne przedstawienie odbyło się dnia 11 kwietnia 1909 r. Po kantacie układu M. Świerzyńskiego, odśpiewanej przez chór amatorów i teatralny, odegrano wyjątki z *Kiejstuta* Asnyka, obraz z *Kościuszki pod Racławicami* i komedję J. Blizińskiego *Mąż od biedy*. Sala była wypełniona. Rygier po kantacie wypowiedział swoje *credo*, streszczające się w poglądach na sztukę, jaką ma przedstawiać repertuar sceny ludowej w dosłownem tego słowa znaczeniu, która ma nietylko bawić, ale i kształcić szersze masy. W *Kiejstucie* grali Rygier ojciec i syn, w komedji Blizińskiego Modzelewski, Rygier, Grabowska, Czernańska, Kolman, Sarnowski, Didur, Poleński i Turski. Przedstawienie to wskazywało, że teatr ludowy wchodzi w nową fazę swojego rozwoju. «Teatr ludowy — czytamy w ówczesnem sprawozdaniu — tak, jak się obec-

¹ Początkowy zespół, złożony z 27 osób, już w sierpniu wynosił 35 sił: Belke R., Bogdanowicz E., Bryliński St., Doniewski L., Galiński Ig., Helleński Wł., Janicki St., Jarzyński J., Jejde T., Modzelewski S., Poleński A., Rygier Jerzy, Strzałkowski E., Sydarski F., Szkudelski J., Turski S., Wróblewski T., Felice M., Gajewska P., Gawlikowska L., Górowska L., Halnicka L., Hugget E., Sawicka J., Sachs W., Sachs A., Radlińska J., Winiewska L., Kolmann A., Zamilło M., Grabowska, M. Strumillo H., Czerniakówna M., Zamojski J. W listopadzie 1909 r. zaangażowano do operetki Czernekównę, w następnym roku Jadwigę Brzozowską, G. Falkenried, Wandyczów i innych.

nie przedstawia, może zadowolić nawet o najwybredniejszym smaku publiczność». ¹ Początki jednak były ciężkie, musiało się najpierw wyrobić publiczność, któraby chętnie uczęszczała na przedstawienia. To też już w grudniu tegoż roku wystosował Rygier do Rady m. memorjał, w którym cyfrowo wykazywał, że teatr ludowy w obecnych warunkach, mimo wysiłków przedsiębiorcy utrzymać się nie da, chcąc jednak imprezę dalej prowadzić, prosił o zniżkę rozmaitych nadmiernych opłat. Z czasem jednak scena zyskiwała coraz więcej zwolenników, frekwencja się zwiększyła tak, że przedsiębiorstwo stało na trwałych podstawach.

W pierwszym roku dano 376 przedstawień, w których dramatowi poświęcono 78 wieczorów, komedjom i farsom 118, wodewilom i operetkom 156, operom komycznym 24. Z tego oryginalne sztuki wypełniły 187 wieczorów, obce 189. Na każdym kroku widać było poprawę obecnych stosunków na korzyść. Ożywienie repertoaru, staranność w wykonaniu i inscenizacji sztuk w tym stopniu i na tym poziomie nieznana była dotychczas na scenie teatru ludowego, chyba tylko za czasów krótkotrwałej dyrekcji Knake-Zawadzkiego. Widownia często była zapełnioną, zwłaszcza na sztukach lekkich. Obok repertoaru ściśle ludowego, jak *Kościuszko pod Racławicami*, *Chłopi arystokraci*, *Czartowska ława* itd., oprócz fars i krotochwil, wprowadził Rygier sztuki poważniejsze, jak Szekspira (*Otello*), Schillera (*Zbójcy*), Słowackiego (*Horztyński*, *Mazepa*, *Mindowe*), przypomniawszy z lat dawnych Kasprowicza *Bunt Napierskiego*, Asnyka *Kiejstuta*, Koźłowskiego *Kazimierza Wielkiego* i *Esterkę*, Gorkiego *Na dnie*. Z polskich sztuk dotychczas niegranych największy sukces zjednały sobie *Opowiadania IMci Pana Dymka*

¹ *Nowa Reforma*, 1909, nr. 167.

Klemensa Bąkowskiego, po nich Parwiego *Berek Joselowicz*, L. Süssera *Pan mecenas* i T. Kannenberga *Utracone szczęście*. Mniej pomyślny był wybór fars, zwłaszcza zlokalizowanych z niemieckiego, natomiast farsy i komedje swojskie, jak Bałuckiego, Blizińskiego, Przybylskiego i Ruszkowskiego doborem, żywym tempem gry, oraz szczerym humorem stały się całkowicie na wysokości swego zadania. Największemu jednak powodzeniu cieszyła się operetka pod kierownictwem Issakowicza.

Teatr Rygiera zdobył sobie szybko należne stanowisko i uznanie, czego dowodem było podwyższenie przez sejm dotychczasowej subwencji. W drugim sezonie taka sama staranność w wystawieniu takich sztuk, jak Rączkowskiego *Wóz Drzymały*, Sewera *Dla świętej ziemi* i innych, ensemblowo sięgały one poziomu przewyższającego zwykłą artystyczną sprawność małego, popularnego teatru. Znaczną ilość przedstawień zdobyła Szujskiego *Królowa Jadwiga*, Starzeńskiego *Gwiazda Syberji*, *Obrońca Częstochowy* i *Kościuszkę pod Racławicami*; z obcych Hauptmanna *Kolega Crampton*, Ibsena *Wróg ludu* i Tołstoja *Zmartwychwstanie*. Rygier starał się dawać przeważnie sztuki swojskie, patriotyczno-religijne, wodewile ludowe i mieszczańskie. W ostatnich trzech miesiącach największym sukcesem cieszyły się *Krowoderskie zuchy*, grane 75 razy. Sezon 1911 r. zakończono 19 marca Bałuckiego *Sprawą kobiet*, poczem teatr wyjechał do Lwowa, gdzie dn. 25 marca w sali «Domu katolickiego» rozpoczął gościnne występy. Dodać wreszcie należy, że podczas letniego sezonu 1910 r., gdy teatr przeniósł się do Parku krakowskiego, grano równocześnie i w gmachu przy ul. Rajskiej w sobotę i w niedzielę. Wystawiono między innymi Królińskiego *K. Sufrążytki* i Sudermana *Sobótki*. Podczas uroczystości grunwaldzkich odegrano tutaj Wyspiańskiego *Warszawiankę*, Rydla *Na zaw-*

sze i Rączkowskiego *Wóz Drzymały*. W Parku krakowskim wystawiano operetki, farsy, dawano również wieczory kabaretowe.

W r. 1912 Rygier dał szereg sztuk ze swojego repertoaru: Danielewskiego C. *Lwów w nocy*, Szutkiewicza *Kula u nogi*, Turskiego *Przedmiejskie zalecanki*, Bałuckiego *Radcy pana radcy*, Hertza B. *Legjonistka*, Kościńskiego P. *Zły duch* i inne. Dnia 9 czerwca otworzono na Błoniach obok Parku Jordana wystawę architektoniczną, a równocześnie urządzono tutaj mały teatrzyk na trzysta kilkadziesiąt osób. Kierownictwo teatrzyku objął Rygier, który zorganizował personal komedjowo-wodewilowy do sztuk lekkich i wesołych. Na inauguracyjnym przedstawieniu odegrano J. A. Fredry *Piosnkę wujaszka*. Obok tego druga część personalu od 4 maja dawała przedstawienia w Teatrzyku letnim w Parku krakowskim. Odegrano tutaj Fredry *Ożenić się nie mogę*, Hertza *Legjonistę*, Turskiego *Kolportera*, Zapolskiej *Na Sybir*, Marka A. *Noemi*. Personal nawet został wzmocniony zaangażowaniem Zalewskiej, Janickiej, Krzewińskiej, Kuźniewiczów, Rojkowskiego, Dobiesława, Bolesławskiej, Rembowskiego, Bednarczyka, Rutowskiego i innych. Ale impreza na wystawie architektonicznej wkrótce się skończyła. Dnia 6 lipca rozpoczął gościnne występy C. Danielewski, dyrektor kabaretu «Wesoła jama» we Lwowie, który z końcem lipca objął teatrzyk. Równocześnie przedstawienia w Parku krakowskim szły coraz gorzej. Silną konkurencję stwarzał teatrzyk wystawowy oraz cyrk, produkujący się w baraku obok Parku krakowskiego, i to podkopało egzystencję teatru Rygiera. Dnia 3 września teatr ludowy pod kierownictwem St. Turskiego w sile 25 osób wyjechał na prowincję. Występy miały trwać do końca października. Tymczasem Rygier, który zrezygno-

wał z przedsiębiorstwa, został zaangażowany przez Solskiego do teatru miejskiego.

Następuje prawie dwuletnia przerwa w działalności teatru ludowego. Wprawdzie w sierpniu 1913 r. zjechał do Krakowa Turski ze swoim zespołem i dnia 30 i 31 dał w sali Sokoła dwa przedstawienia swoich sztuk: *Wojny z babami* i *Konkury Antka*, ale już dnia 1 września znowu wyjechał na prowincję. Gdy Pawlikowski po raz drugi objął dyrekcję teatru miejskiego, miał wedle kontraktu z miastem podpisanego, w ciągu roku powołać znowu do życia scenę ludową. Wygotował nawet plany administracyjne i artystyczne, celem przedłożenia ich komisji teatralnej do zaopiniowania, gmina miała dać miejsce na budowę nowego gmachu i subwencję, ale zamiary te nie doszły do skutku, a Pawlikowski zrezygnował z całej imprezy.

Dopiero w styczniu 1914 r. pojawił się projekt prowadzenia teatru ludowego przez Syndykat dziennikarzy krakowskich, który starał się o koncesję od 1 marca do 31 sierpnia. W ten sposób sprawa teatru ludowego znowu wypłynęła na światło dzienne. Syndykat powierzył dyrekcję Turskiemu, powołując jako kierownika literackiego Konrada Rakowskiego, krytyka teatralnego *Czasu*. Otwarcie nastąpiło 12 kwietnia w teatrzyku w Parku krakowskim. Grano *Wojnę z babami* w obsadzie z czasów Rygiera. Od 1 sierpnia przeniesiono się do budynku przy ul. Rajskiej. Przedsiębiorstwo Syndykatu dziennikarskiego obudziło wielkie zainteresowanie, zwłaszcza, że było przez prasę doskonale reklamowane, nie mogło jednak odpowiednio się rozwinąć, bo wypadło na czas wybuchu wojny. Turski prowadził repertuar wyłącznie swój, dawał sztuki lekkie; między innymi odegrano Ruszkowskiego *Nihilistów*, *Już go mam*, L. Stasiaka *Kottuny*, Bałuckiego *Druzbę*, Konczyńskiego *T. Panieńskie skały*.

Największem powodzeniem cieszyła się sztuka p. t. *Lola z Ludwinowa*, grana do 12 czerwca 25 razy. W sierpniu Turski wystawia sztuki patryjotyczne, jak *Warszawiankę*, *Tamten* i równocześnie z teatrem miejskim daje *Dziady*. Ale wybuch wojny zniszczył imprezę Syndykatu dziennikarskiego. We wrześniu idą jeszcze dwie sztuki aktualne, napisane przez Turskiego: *Spieg prowokator* i *Pod znakiem strzelca*. Gdy 6 listopada zarządzono przymusową ewakuację Krakowa, przedstawienia przerwano. Sytuacja teatru staje się bardzo ciężka. W tem położeniu Konczyński T. organizuje zespół i w marcu 1915 r. otrzymuje koncesję. Konczyński, wówczas ceniony pisarz, odznaczał się spokojem, rzutkością i pracowitością, ale warunki były bardzo utrudnione, zwłaszcza pod względem repertuarowym. Wojna odcięła teatr krakowski od pisarzy dramatycznych, wskutek czego musiano się posługiwać sztukami staremi i ogranami. Z drugiej strony ponury i przygnębiający nastrój wojenny paraliżował sprawność funkcjonowania teatru. Pragnąc ożywić przedstawienia, zaprosił Konczyński we wrześniu na gościnne występy F. Feldmanna z teatru lwowskiego, a w listopadzie Ad. Zimajerową. Pozatem posiadał wyrobiony zespół (Poleński, Pilarski, Minowicz, Gajewska, Olska, Czechowska, Urbanowiczówna, Solnicki, Kolmanówna i inni). Mimo to teatr rozwijał się słabo. Rada m. na posiedzeniu dnia 30 grudnia 1915 r. uchwaliła objąć teatr ludowy we własny zarząd, narazie jako prowizorium, podobnie jak poprzednio teatr miejski. Wskutek tego zmieniono nazwę na «Miejski teatr ludowy». Decyzję Rady m. podyktowała przedewszystkiem chęć dopomożenia teatrowi, który wskutek paraliżującego wpływu stosunków ekonomicznych, zbyt silnie oddziałujących na wszystkie dziedziny życia, musiał się zamykać w granicach najprymitywniejszych środków i dlatego w żadnym stopniu nie

odpowiadał swojemu zadaniu. Równocześnie prezydent miasta na wniosek dyrekcji zagwarantowało gaże artystom aż do końca obecnego prowizorium.

Od stycznia 1916 r. zauważyć można w teatrze ludowym większą dbałość o wystawę, a przede wszystkim o repertuar. Obok koniecznych do podtrzymania stanu finansowego operetek i wodewilów w lutym odegrano Schillera *Marję Stuart*, Tetmajera *Podziemną Rosję* (opracowanie *Rewolucji*), w marcu H. Bahra *Napoleona i Józefinę*, w kwietniu Szekspira *Sen nocy letniej*, w maju Schillera *Intrygę i miłość*, w marcu Sudermanna *Gniazdo rodzinne*. Również w tym czasie rozpoczyna się szereg gościnnych występów: z końcem stycznia L. Pancewiczowa gra w *Marji Stuart*, w lutym A. Zimajerowa, w marcu T. Czarnowski, w kwietniu Fr. Frączkowski. W tych ciężkich czasach jednak dramat oczywiście szedł bardzo rzadko, przeciętnie jedna sztuka miesięcznie. Sezon zamknięto 30 lipca.

Ważnym wypadkiem z czerwca tegoż roku było zakupienie przez gminę gmachu teatru wraz z całą realnością przy ul. Rajskiej. Zakupiono również sąsiednią parcelę, aby zrobić dogodne wyjście dla publiczności. Gmach uległ gruntownej przeróbce. Przed budynkiem, na miejscu dawniej zawalonem szopami i rumowiskami urządzono ogródek. Projekt przebudowy wykonał architekt Jan Zawiejski, malarską dekorację sali powierzono J. Bukowskiemu.

Gdy w lipcu 1916 roku skończyła się dzierżawa L. Konczyńskiego, a równocześnie w teatrze im. Słowackiego dyrekcja Rydla, kierownictwo obu scen powierzono Adamowi Grzymale Siedleckiemu. Już dawniej poruszano sprawę scentralizowania prac w obu teatrach pod jedną dyrekcją, ale dopiero obecnie, gdy miasto objęło w swój zarząd jedną i drugą scenę, projekt ten mógł dojść do

skutku, choć, odrazu to zaznaczyć należy, pod żadnym względem nie należał on do kroków szczęśliwych.

Siedlecki, podobnie jak w teatrze im. Słowackiego, wysunął konieczność położenia zasadniczego nacisku przede wszystkim na repertuar rodzimy. Starał się poza-tem, aby teatr ludowy w całej rozciągłości odpowiadał swojemu zadaniu propagatora kultury wśród warstw najszerzych. Już na początku więc zaznaczył, że na repertuar poważniejszy będzie kładł szczególny nacisk, trzymając się zasady, że przedstawienia we wszystkie soboty, niedziele i święta, oraz wtorki i czwartki poświęcone będą dramatowi i komedji, reszta pozostawiona operetce i wodewilom. Nie mogąc sam bezpośrednio w szerokim zakresie zajmować się sceną ludową przy obowiązkach wobec teatru im. Słowackiego, powierzył reżyserję dramatu Frączkowskiemu, a operetki T. Pilarskiemu. Personal był dobrze zorganizowany i mógł pod każdym względem sprostać zadaniu.¹

Sezon rozpoczęło dnia 3 września przedstawieniem popołudniowem *Zbójców*, a wieczorem J. N. Kamińskiego *Skalmierzanek*, sztuką ze śpiewami, cieszącą się niegdyś ogromnem powodzeniem. Ponieważ Siedlecki, pochłonięty organizacją i przygotowaniem kampanji w teatrze im. Słowackiego, niewiele miał czasu, przeto kierownictwo sceny przy ul. Rajskiej spoczywało w rzeczywistości w rękach T. Pilarskiego. Teatr ludowy miał o tyle trud-

¹ Czechowska J., Gajewska K., Harasimowicz S., Horowiczowa C., Kolman A., Kosińska S., Krajewska Br., Olańska A., Olska M., Sawicka-Feldmannowa K., Turowicz J., Urbanowicz J., Zimajer A., Żukowska A., Beroński A., Biesiadecki Z., Bojnarowski W., Czarnowski L., Czerski J., Grolicki St., Helleński Wł., Kijowski K., Korecki K., Kolwas W., Minowicz E., Miller H., Pilarski T., Rajkoski T., Rapacki A. Nadto do obu teatrów zostali zaangażowani: Boehlke R., Nowakowski W. i Mierzejewski B.

niejszą niżeli miejski rolę, że zadanie jego musiało rozwijać się w dwóch kierunkach: operetki i komedjo-dramatu. Początkowe plany, aby operetkę zepchnąć na plan drugi, traktując ją jedynie jako konieczność, zapewniającą finansową podstawę teatrowi, musiano szybko zarzucić, a dramat, jako gorzej się opłacający, zczasem ograniczono tylko do trzech dni w tygodniu. Ale i w tych uszczuplonych granicach działalność jego rozwinęła się korzystnie. Pozyskanie Frączkowskiego ze sceny lwowskiej, umożliwiło wprowadzenie dramatu historycznego i tragedji w zakresie wymagań sceny ludowej. Starano się również o repertoar klasyczny. Grano *Zbójców*, *Marię Stuart*, *Dziady* i inne, wystawiono cykl komedyj Bałuckiego, Przybylskiego, Szutkiewicza i Ruszkowskiego: *Grube ryby*, *Wicek i Wacek*, *Teść*, *Popychadło*, *Klub kawalerów*. Ze sztuk narodowych, granych okolicznościowo, wystawiono: *Obronę Częstochowy*, *Gwiazdę Syberji*, *Ogniem i mieczem*, *Pod kolumną Zygmunta*. Brak jednak było w układzie repertoaru systematyczności i planowości, odczuwano również niedociągnięcia w wystawie, co zaś najważniejsze, sztuki naogół były stare i ograne. Siedlecki bowiem, nie mając z powodu stosunków wojennych dostępu do współczesnego dramatu, oraz sztuk śpiewanych, posługiwał się wyłącznie repertoarem známym, co odbijało się bardzo niekorzystnie na frekwencji.

Z nowym sezonem zaszły zmiany w teatrze, a mianowicie postanowiono oddzielić dramat od operetki. Oba działy spoczywały dotychczas w rękach T. Pilarskiego, co wobec rozmiaru pracy, ujemnie wpływało na sprawność przedstawień. Oddano więc z nowym sezonem reżyserję dramatu Czarnowskiemu, a operetki A. Lelewiczowi, znakomitemu komikowi. Ogólne kierownictwo nad teatrem ludowym spoczywało nadal w rękach Siedleckiego. Równocześnie z nowym sezonem zrezygno-

wano jeszcze bardziej z zamiarów wysuwania na czoło dramatu, zwłaszcza, że operetka pod kierownictwem Lewicza doskonale zorganizowana, posiadająca szereg wybitnych sił (Harasimowiczówna, Miłowska, Zimajerowa, Kalinowski, Kamiński, Karasiński, Minowicz i Miller) stanowiła rzeczywistą podstawę teatru. Nie brak było jednak starań również o podniesienie dramatu, z repertoaru poważnego grano tylko Mickiewicza *Konfederatów Barskich* i Słowackiego *Kordjana*. Grano pozatem Fredry: *Odludki i poeta*, Bałuckiego *Grube ryby*, *Flirt*, Belcikowskiego *Przekupkę*, Winawera *Rokowania pokojowe*, Bączkowskiego *Nasze legjony* i inne.

Siedlecki widząc jednak znaczne trudności połączone z prowadzeniem dwóch teatrów, ustąpił w marcu 1917 r. z dyrekcji sceny ludowej, zaznaczając, że potrzebuje ona osobnego kierownika. Pomysł łączenia dyrekcyj obu teatrów w jednej osobie okazał się pod każdym względem niepraktyczny. Po ustąpieniu Siedleckiego prowadził teatr Czarnowski przez krótki czas, ponieważ w czerwcu opuścił Kraków, zaangażowany do Lwowa.

Dn. 8 września 1918 r. rozpoczął się sezon ostatniej w teatrze ludowym dyrekcji St. Jarnińskiego i J. Wiśniowskiego *Opieką wojskową* Bogusławskiego. Nowa dyrekcja dokładała wszelkich starań, aby teatr będący przedmiotem dorywczych eksperymentów, postawić na właściwym poziomie. Dotychczas poza repertoarem ludowym, który najszerzej pojął i najlepiej urzeczywistnił E. Rygier, dawano najczęściej płaskie operetki wiedeńskie, jako najbardziej kasowe. Obecnie nastąpiły w tym kierunku daleko idące zmiany, które wyszły teatrowi na korzyść. Dyrekcję objął St. Jarniński, ukończony słuchacz filozofji, wybitny aktor w zakresie ról charakterystycznych, znany Krakowowi z czasów dyrekcji Rygiera w teatrze ludowym, a potem za Solskiego w teatrze

miejskim. Kierownikiem literackim, a potem od r. 1920 samoistnym dyrektorem został Józef Wiśniowski, znany poeta i pisarz dramatyczny. Wiśniowski posiadający szeroką kulturę teatralną i dramatyczną wytknął scenie ludowej zupełnie inny kierunek. Odrazu zaznaczył, że będzie przestrzegał «jak najusilniej zasady utrzymania stałego, szczerze polskiego repertoaru». Na jego wniosek zmieniono przedewszystkiem nazwę teatru «ludowego», pochodzące, niezgodnie z jego duchem i celem z fałszywego, żywcem tłumaczenia «Volkstheater» na «Teatr powszechny» w znaczeniu, jakie temu wyrazowi nadawał Staszic mówiąc o «powszechności» społeczeństwa. Teatr nie był wyłącznie dla ludu, ale dla najszerszych warstw, publiczność składała się również z inteligencji, która tutaj znajdowała tanią, a jednak artystyczną i kulturalną rozrywkę. W zakresie repertoaru Wiśniowski na pierwszy plan wysunął dramat, retrospekcję tego, co zwłaszcza literatura dramatyczna w Polsce już wydała; operetka traktowana jako *malum necessarium* poszła w tym kierunku, że w miejsce tandety najnowszej proveniencji wiedeńsko-budapeszteńskiej, wprowadzono arcydzieła lekkiej muzyki dawniejszej Offenbacha, Straussa, Plaqueta, Millöckera, Souppée'go i innych. Umiejętnie poprowadzony repertuar, wielka staranność o wykonanie sztuk sprawiła, że «teatr powszechny» szybko zyskiwał sobie ogromne powodzenie. Dość powiedzieć, że np. *Romeo i Julia* Szekspira dał 10 kompletów. Wysiłki w kierunku wypełnienia programowego zadania podniesienia dotychczasowego poziomu teatru, mające na celu stworzenie sceny o nowym typie, któryby był szkołą dobrego smaku dla szerokich warstw publiczności, szybko odniosły widocznie korzystne wyniki. Teatr rozwinął się ogromnie naprzód, pomimo trudnych warunków wojennych, niejednokrotnie uniemożliwiających wystawienie sztuk

i ograniczających pożądaný wybór repertoaru. Już w pierwszym roku widoczny był postęp, zarówno w dramacie, komedji, jak i operetce, przez odpowiednio dobrany repertuar i zręczne wyzyskanie sił personalu w obu działach na korzyść artystycznej realizacji przedstawień. Repertuar w myśl założeń Wiśniowskiego składał się prawie wyłącznie ze sztuk swojskich. Z dawnego powtórzono *Mazepę*, *Śluby panieńskie*, *Zemstę*, *Damy i huzary*, z innych grano Bałuckiego (*Gęsi i gąski*, *Dom otwarty*, *Klub kawalerów*, *Ciepłą wdówkę*, *Ciężkie czasy*, *Teatr amatorski*), Dobrzańskiego (*Wujaszek Alfonsa*), Nikorowicza (*W gołębniku*), Wiśniowskiego (*Pieśń nad pieśniąmi*), Winawera (*Niebieskie domino*, *Rokowania pokojowe*), Zaleskiego Wł. (*Podjazd nieprzyjacielski*). Dopełniły sztuki Przybylskiego, Kozłowskiego (*Medal 3 Maja*, *Biały kaptur*), Bośniackiej, Dąbrowskiej, Ruszkowskiego i innych. Z obcego repertoaru oprócz Szekspira *Romeo i Julja*, *Otella* grano Moliera *Chory z urojenia*, Schillera *Zbójców*, *Marję Stuart*, *Wilhelma Tella*, *Intrygę i miłość*, Sardou pięć sztuk (miedzy innymi *Madame Sans Gêne*) i inne. Ogółem do czasu zamknięcia teatru grano 21 autorów sztuk 32, a 10 autorów obcych sztuk 18. Operetek 22, wodewilów 8 (wszystkie polskie) i cztery opery. Dyrekcja dbała ogromnie o dobór personalu. Już na początku pierwszego sezonu pozyskano w dramacie Czarnecką z teatru im. Słowackiego, Grylewską z teatru warszawskiego, Morską i Magnuszewskiego z Łodzi, Samborskiego z Warszawy. Reżyserję prowadził Jarniński, Berski i Ryszkowski, potem Wiśniowski i Korecki. Reżyserję operetki Lelewicz, który zorganizował zespół z wybitnych sił (oprócz wyżej wspomnianych: Ad. Zimajerowa, Schupp-Skrzeszowska, Korabianka, Brzozowska). W roku 1920 odegrano cztery opery, w których występowali Hendrichówna, Ludwig, Tarnawski, a Gruszczyński i Dygas

gościnnie. W dramacie w styczniu 1919 r. występowała gościnnie K. Bednarzewska, w *Pani X*, w marcu A. Rotterowa w Zaleskiego *Oj mężczyźni, mężczyźni*, w kwietniu grał Knake-Zawadzki w *Mazepie*, *Otello* i *Zemście*.

Mimo jednak wielkich wysiłków i wysokiego poziomu przedstawień, wskutek ciężkich wówczas warunków deficyt teatru coraz bardziej wzrastał. Mówiono o reorganizacji sceny ludowej, mającej ratować byt teatru. «Związek pracowników pióra» zwołał d. 20 marca 1920 r. konferencję przedstawicieli literatury, krytyki teatralnej i artystów dramatycznych, na której domagano się reorganizacji gospodarki teatru. Ale egzystencję drugiej sceny udało się już tylko uratować na jeden rok. W 1921 r. gmina postanowiła kontraktów z artystami od 1 lipca nie odnawiać, a równocześnie odmówiła wszelkiej subwencji teatrowi, który w ten sposób po dwudziestu latach swego pracowitego, pełnego żmudnych i ciężkich wysiłków, dzięki którym krok za krokiem zdobywał sobie prawo do życia, przestał istnieć. Jego upadek był wielką stratą dla kultury Krakowa, zwłaszcza, że przy pewnej dozie dobrej woli ze strony czynników miejskich dałby się on być utrzymać.

Nie brak było potem prywatnej inicjatywy zmierzającej do wskrzeszenia teatru ludowego w Krakowie. Z chwilą rozwiązania kontraktów z artystami gmina wydzierżawiła budynek przy ul. Rajskiej prywatnemu konsorcjum, które w porozumieniu z Towarzystwem Operowym postanowiło prowadzić stałą imprezę teatralną pod firmą «Miejski teatr: opera, operetka». W tym celu wybrano dyrekcję złożoną z Bol. Wallek-Walewskiego (opera), Stan. Ad. Poleńskiego (operetka) i Eug. Bujańskiego (administracja), reprezentującą przedsiębiorstwo nazewnątrz. Budynek przerobiono, dano sklepienie beczkowe, celem podniesienia akustyki sali. Inauguracja od-

była się 3 września, grano Moniuszki *Hrabinę*. Impreza opery i operetki rozwijająca się w trudnych warunkach, w sali pod żadnym względem nieodpowiedniej, a już najmniej możliwej do wystawienia np. Wagnera, jak zgóry było do przewidzenia długo utrzymać się nie mogła. Dnia 11 grudnia 1923 r. Towarzystwo operowe wręczyło miastu pismo z oświadczeniem, że w dalszym ciągu opery prowadzić nie może. Pozostała jedynie operetka, którą objęło zrzeszenie artystów operetki pod kierownictwem Poleńskiego i Pilarskiego, prowadzącego od r. 1918 w teatryku «Nowości» przy ul. Starowiślniej, własne przedsiębiorstwo, przekształcone z varieté. Operetka grała w teatrze przy ul. Rajskiej przez dłuższy czas.

W r. 1926 usiłował Ant. Piekarski powołać na nowo do życia teatr ludowy przy ul. Rajskiej pod nazwą: «Teatr popularny Nowości». Piekarski zrezygnował z proponowanego mu stanowiska reżysera w teatrach miejskich we Lwowie i wspólnie z Pilarskim oraz J. Dobiesławem, artystą teatru im. Słowackiego, postanowił rozpocząć nową imprezę. Przy teatrze uruchomiono równocześnie kurs baletu i kurs dramatyczno-wodewilowy. Pierwsze przedstawienie odbyło się 27 sierpnia 1926 r., odegraniem wodewilu Szobera *Podróż po Warszawie*. Zespół składali w znacznej części artyści teatru «Nowości». Był to właściwie teatr operetkowy i wodewilowy, bo dramat z repertoaru zupełnie usunięto. Słaby zespół starano się ożywić gościnnymi występami E. Gistedt, Szczawińskiego, M. Grabowskiej, Z. Góreckiej, S. Ryłskiego i T. Kuligowskiego, ale i to nie pomogło do utrzymania egzystencji teatru. W maju 1927 r. operetka Pilarskiego rozpoczęła gościnne występy na prowincji i już więcej do Krakowa nie wróciła.

Dodać należy, że równocześnie Pilarski od czasu do czasu urządzał przedstawienia w teatrze «Bagateli». W ten

sposób d. 5 lutego odegrał przy pomocy artystów scen krakowskich dramat W. Hasenclevera p. t. *Ludzie*, odznaczający się oryginalną konstrukcją sceniczną. Piekarski w ciekawy sposób rozwiązał problem dekoracyjnej ekspresji, wprowadzając na scenę ludzi jako dekoracje i meble. Był to eksperyment zmierzający w kierunku znalezienia nowych form i możliwości teatralnych.

Wspomnieć tutaj należy jeszcze o niektórych teatralnych imprezach, przedsięwziętych w latach 1903 do 1907. I tak w r. 1903 zrazu w sali hotelu Saskiego, a potem w teatrze przy ul. Krowoderskiej pod kierunkiem G. Zapolskiej, Tetmajera i Pietrzyckiego J. odbyło się kilka przedstawień teatru «Scena niezależna», wykonanych przez uczniów szkoły dramatycznej Zapolskiej. Odegrano wówczas Maeterlincka *Intruza*, Goncourta *Precz z postępem* i Maupassanta *Panna Fifi*. W r. 1906 A. Schiffmann i K. Frycz złożyli teatr p. t. «Figliki». Pierwsze przedstawienie 12 grudnia otworzył prolog A. Nowaczyńskiego p. t. *Powitanie Marchotta*, następnie odegrano sztukę Perzyńskiego *Majowe słońce*, poza tem wieczór wypełniło szereg produkcji kabaretowych. Udział wzięła między innymi A. Zimajer i M. Przybyłko-Potocka. Był to teatr kabaretowy, o charakterze lekkiej, wytwornej satyry, we wszelkiej formie wkraczającej w różne dziedziny aktualności. Przedstawienia odbywały się w sali hotelu Saskiego. W styczniu 1907 r. teatrzyk wyjechał do Tarnowa, a zachęcony powodzeniem rozpoczął sześciotygodniowe tournée po wybitniejszych miastach galicyjskich. Na tem impreza się skończyła. Podczas wojny dnia 6 maja 1916 r. otworzono w teatrze «Apollo» przy ul. Zielonej 27 teatr niemiecki, zorganizowany przez trupę niemiecką z Cieszyna. Teatr, który służył dla wojska niemieckiego, zamknięto 15 lipca tegoż roku. W r. 1919 rozpoczął przedstawienia w sali kasyna oficerskiego «Teatr

żołnierza polskiego armji gen. Hallera». Dnia 20 marca 1920 r. odbył się debiut młodego teatru żołnierskiego D. O. J. w sali okręgowego urzędu gospodarczego przy ul. Bosackiej. Odegrano Bałuckiego *Dom otwarty*, pod reżyserją art. teatru ludowego J. Kucharskiego, kierownika teatru, który następnie przeniesiono do sali kina żołnierskiego, jako «Teatr żołnierza polskiego».

3) «BAGATELA».

Najmłodszym teatrem w Krakowie, a równocześnie najkrócej żyjącym była «Bagatela». Powstała dzięki prywatnej inicjatywie, najpierw jako własność spółki, potem Marjana Dąbrowskiego, redaktora *Ilustrowanego Kurjera Codziennego*. Nowy teatr umieszczono we własnym budynku w narożniku ul. Krupniczej i Karmelickiej, na miejscu dawnej restauracji. Sala teatralna przedstawiała się pod każdym względem korzystnie i dzięki małowidłom H. Uziembły dawała miłe wrażenie. Teatr, który służył lekkiej komedji, farsie i grotesce szybko zajął ważne stanowisko w życiu kulturalnem Krakowa. Otwarcie nastąpiło d. 27 października 1919 r. Jak zaznaczył we wstępnem słowie dyr. Dąbrowski, teatr wywołany potrzebą krzewienia pogodnej myśli i wesołej rozrywki ma być placówką polskiego słowa, powołaną do rozpraszania szarzyzny czasów powojennych w ciężkim, przejściowym okresie kielkowania życia w wolnej ojczyźnie. I taką rolę rzeczywiście «Bagatela» spełniała.

Teatr postawiony został pod każdym względem z wielkim sumptem. Zastępcą dyrektora i głównym reżyserem został L. Czarnowski, na drugiego reżysera powołano Z. Noskowskiego, Dante-Baranowskiego i Fr. Wysockiego. W r. 1921 naczelnym kierownikiem i głównym

reżyserem został J. Nowacki, wybitny artysta teatru lwowskiego i reżyser z czasów Pawlikowskiego, a następnie Hellera. Zespół liczący zrazu 26 osób,¹ w r. 1920 powiększa się do 42 (między innymi M. Malicka, Zbucki, Ad. Poleński, J. Modzelewska, M. Modzelewska, Werniczówna, Skalska, Węgierko reżyser od września 1921 r.). Repertoar szedł po różnych krzywiznach. Teatr otwarto sztuką Zapolskiej p. t. *Kobieta bez skazy*, co wskazywało równocześnie na kierunek, w jakim będzie się «Bagatela» rozwijała. Istotnie początkowo trzymano się na pewnej wyżynie komedjowej, potem coraz częściej spotykało się odchylenia w kierunku farsowym i to najpospolitszego rodzaju. Repertoar był niemal wyłącznie obcy. Z polskich sztuk grano Kiedrzyńskiego *Grę serc* i *Pocałunek wojny*, Szaniawskiego *Papierowego kochanka*, Fijałkowskiego *Pana Połta*, Kisielewskiego *Karykatury*, Perzyńskiego *Aszantkę*. Jeżeli do tego dodamy Zapolską, Bałuckiego i raz odegranego *Geldhaba*, będziemy mieli właściwie wszystko z polskiego repertoaru za cały czas istnienia «Bagateli». Sztuki były najczęściej doskonale odegrane, a wykonanie w wielu wypadkach nie odpowiadało ich wartości. Celem ożywienia frekwencji, która mimo wszystkich dodatnich stron teatru stawała się coraz mniejszą, uciekano się do gościnnych występów Frenkla, Stępowskiego, Leszczyńskiego i Przybyłko-Potockiej, szczególnie w ostatnich latach istnienia teatru.

W początkach października 1925 r. powstało Zrzeszenie artystów dramatycznych teatru «Bagatela» i ludo-

¹ Bilińska H., Orwid-Bruczowa St., Daszewska A., Dąbrowska M., Kozłowska I., Kwiecińska L., Łacka H., Pawłowska, Sznage M., Tenczyńska M., Wostrowska H., Zawiejska A., Dante Baranowski, Berski Ig., Brzeski B., Bystrzyński St., Czarnowski L., Czapełski St., Dębowicz J., Fritsche L., Maciejowski J., Noskowski Z., Orzechowski St., Trzywdar J., potem Czyński K. i Czajkowski E.

wego, które, wobec upadku teatru, postanowiło o własnych siłach rozpocząć sezon teatralny, przybierając nazwę «Teatr zrzeszenia artystów w Bagateli». Zrzeszenie, na którego czele stanął Zbucki składali: Dąbrowska, Gajewska, M. Gorajska, Kwiecińska, Nowakowska, Olska, Stębowska, Treszczyńska, Werniczówna, Balcerzak, Berski, Bojnarowski, Brandt, Fuzakowski, Gołębiowski, Heniowski, Kolwas, Kostrzewski, Malecki, Sarnowski. Sezon rozpoczęło 5 października Engla *Krzykiem za dzieckiem*. Był to jednak teatr słaby i mimo, że odznaczał się ruchliwością i inicjatywą, był zgóry skazany na upadek. W październiku wystawiono również niegranego jeszcze Słonimskiego *Herostratesa z Chicago*. W listopadzie z zespołem zrzeszenia grał głośny tragic A. Moissi w Ibsena *Upiorach*. Zaraz po Moissim, który wówczas był na krótkiej gościnie w teatrze im. Słowackiego, wystąpił również w *Upiorach* Adwentowicz. Był to ciekawy eksperyment, zmierzający do porównania dwóch wybitnych aktorów. Adwentowicz grał wówczas również w *Ojcu* Strindberga, a potem razem z Nosarzewską w Lopeza *Brzydkim Ferrante* i w Engla *Przystani*. Ale był to tylko krótkotrwały błysk świetności w imprezie Zrzeszenia. Już w następnych miesiącach wystawiono K. Krumłowskiego *Śluby Dębnickie* i Turskiego *Krowoderskie zuchy*. Od Ibsena i Strindberga skok to zbyt gwałtowny. W lutym 1926 r. odegrano Swobody *Maszynę parową* i Bissona *Kontrolor wagonów sypialnych*. Frekwencja na przedstawieniach słabo obsadzonych i źle wystawionych, była bardzo nikła, a równocześnie położenie aktorów bardzo ciężkie. Chcąc sytuację ratować na zjeździe artystów scen polskich w Warszawie w kwietniu 1926 r. uchwalono na wniosek poszczególnych delegatów udzielić «Bagateli» i «Nowościom» nagłych pożyczek, aby choć na czas krótki poprawić sytuację, w jakiej się znaleźli pracownicy obu tych

scen. Ciężkie położenie pogłębiło w kwietniu rozbięcie Zrzeszenia na dwa zespoły, a mianowicie jeden ludowo-popularny w gmachu przy ul. Rajskiej pod kierownictwem L. Zbuckiego, drugi o charakterze komedjowo-farsowym pod kierownictwem Ig. Berskiego w «Bagateli». Zespół Berskiego dał jednak tylko jedno przedstawienie d. 4 kwietnia 1926 r. Bissona *Kontrolora wagonów sypialnych*, które było równocześnie ostatniem widowiskiem danem przez stały zespół w teatrze «Bagatela». Późniejsze gościnne imprezy nie należą już do dziejów teatrów krakowskich.

Tymczasem dawne zrzeszenie «Bagateli» pod nazwą «Zrzeszenie artystów dramatycznych w Krakowie» rozpoczęło w budynku przy ul. Rajskiej przedstawienia komedją W. Bunikiewicza *Sowizdrzały*. Teatr był marny, zespół składał się tylko z 13 osób. Ogółem dano 11 sztuk z zakresu lekkiego repertoaru w ciągu pięciu miesięcy istnienia imprezy. Frekwencja bardzo słaba, wskutek czego np. w lipcu Lasonia *Lewa żona* utrzymała się z trudem tylko przez dwa spektakle. Starano się w jakikolwiek sposób przywabić publiczność i tak np. w czerwcu w antraktach podczas przedstawienia Kratza *Męża dwóch żon* odbywał się koncert na pile z towarzyszeniem fortepianu. W ten sposób ściągano do teatru publiczność jeszcze w połowie XIX wieku. Wszelkie jednak wysiłki były bezowocne. Imprezę zakończono przedstawieniem Lasonia *Rebelji rebeljantów* w lipcu 1926 r.

DR. JÓZEF REISS

MUZYKA W KRAKOWIE W XIX WIEKU

«Gdy na miasto Kraków z góry Zwierzynieckiej poyrzy, jest coś podobne do lutniewy okrągłością swą, a Grodzka ulica z Zamkiem jest jako szyja u lutni właśnie» — tak mówi Marcin Bielski w «Kronice polskiej», Ks. I.

Cytując te piękne słowa Bielskiego, dodaje W. A. Maciejowski w II tomie swego dzieła «Polska i Ruś» (1842, str. 5) od siebie: «Sam kształt powierzchowny Krakowa okazuje, że to miasto jest muzykalne».

Istotnie: Kraków słynął z muzykalności. Dowodem tego jest świetna tradycja wieku XVI. zwłaszcza na polu muzyki kościelnej. Jeszcze w wieku XVIII «muzyka miała tu być w katedrze i przy kościele św. Piotra w takim stopniu, jak żadne miasto obce nie posiadało» — tak pisał w liście z Wiednia do krakowskiej Filharmonji w r. 1833, na podstawie przekazanych wiadomości, Grzegorz Kątski, ojciec sławnych później wirtuozów, Antoniego i Apolinarego.

I Kraków XIX wieku został tej świetnej tradycji wierny. Zwłaszcza w pierwszych latach Wolnej Rzeczypospolitej Krakowskiej panował tu żywy ruch muzyczny.

K a t e d r a miała doskonały chór i «zamkową muzykę» pod kierunkiem K a z i m i e r z a K r a t z e r a. Do-

wodem tego, jakimi siłami rozporządzała, był fakt, że można było wykonać tak potężne dzieło, jak «Requiem» Mozarta i to «z całą dokładnością w kantacie i na instrumentach». Był to posiew gorliwej i pełnej entuzjazmu działalności X. Wacława Hrabiego Sierakowskiego, kanonika katedralnego i nad kapelą kościelną przełożonego z końcem XVIII wieku. On to, jak sam opowiada w swej «Sztuce muzyki» (tom I, str. 4), «w przeciągu lat sześciu, gdy utrzymywał własnym kosztem młodzież do muzyki sposobiącą się, udawali się do niego z dalekich stron dystyngowani obywatele z samej nawet Wielkiej Polski, żądając edukacji w tej umiejętności swych dzieci». Zamiłowanie do muzyki zaś szerzył X. Wacław Sierakowski przez wykonywanie kantat, które «w dni znaczniejsze, uroczyste, starał się z jaką tylko można było okazałością, t. j. śpiewaniem i graniem publiczności ogłaszać». Wykonywał je czcigodny kanonik w domu, który «w aktach Kapituły krakowskiej ma swoje własne nazwisko Zerwikaptur» (dom narożny przy ul. Grodzkiej i placu św. Magdaleny, dziś: Komenda placu).

Ten świetny stan muzyki kościelnej w Katedrze utrzymał się zaledwo do czasów powstania listopadowego. «Wskutek nieszczęśliwych wypadków politycznych nastąpił upadek muzyki kościelnej u nas» — tak narzeka bezimienny miłośnik muzyki w «Gazecie Krakowskiej» z 1832 r. (17 kwietnia) i mówi:

«Niegdy Msza św. w każdą niedzielę i uroczyste święta przy wspaniałej orkiestrze, wykonującej dzieła Beethovena, Hummła, Cherubiniego, odprawowała się... Dziś огоłocona z instrumentów, do jednej trzeciej zmniejszona, zaledwo małe msze zapomnianych kompozytorów trzeciego rzędu, parafjalnym tylko kościołom gdzieniegdzie jeszcze przydatne, jest teraz w stanie wykonać».

Nie było wprowadzie uroczystej muzyki na Wawelu, ale zato zasiadł przy organach katedralnych mistrz pierwszorzędny, wielki skromnością artysta, chluba Krakowa: Wincenty Gorączkiewicz (1789—1858), którego gra «przez lat 50 w Bazylice wawelskiej podnosiła serca do Boga» — jak głosi napis na tablicy pamiątkowej, umieszczonej w Katedrze. Był on nadto artystycznym kierownikiem właśnie wtedy powstałej Filharmonii Krakowskiej, t. j. Towarzystwa Przyjaciół Muzyki.

* *

*

Towarzystwo to zawiązano 1 listopada 1817 r. Prezesem miał być każdorazowy prezydent Wolnej Rzeczypospolitej Krakowskiej. Duszą Towarzystwa był wiceprezes X. Sebastian Sierakowski, stryjeczny brat zasłużonego kanonika Wacława, prorektor Uniw. Jag. Chórami kierował W. Gorączkiewicz, orkiestrą symfoniczną, złożoną z 60 osób, Kazimierz Nowakiewicz, sam dobry kompozytor.

Organizacją i dziejami tej krakowskiej Filharmonii zajął się Edward Kubalski w wyczerpującej monografii p. t.: «Z dziejów krakowskiej muzyki» (Bibl. Krak. 1906); pomiął w niej jednak repertuar koncertów Towarzystwa, zaznaczając, że «byłoby ciekawą rzeczą móc zestawić programy tych koncertów» (str. 37). Zestawienie takie nie przedstawia żadnej trudności, gdyż repertuar ten dostępny nam dzisiaj na podstawie «protokołów czynności Towarzystwa» i komunikatów, zamieszczanych przed każdym koncertem w ówczesnych dziennikach krakowskich (od r. 1817—1836).

W myśl statutu miało Tow. Przyj. Muzyki urządzać z końcem każdego miesiąca «muzykę popisową», a pięć razy w roku «wielką Akademię» na fundusz

Towarzystwa i wsparcie ubogich. Póki żył X. Sebastjan Sierakowski, koncerty odbywały się regularnie. Po jego śmierci w r. 1824 zredukowano liczbę produkcji, a w niektórych latach Towarzystwo «żadnych prac nie przedsiębrało» prócz tradycyjnego udziału w nabożeństwie uroczystym dnia 11 września, jako w rocznicę nadania konstytucji; na wezwanie Senatu Rządzącego wykonywało Towarzystwo wielką mszę na chór i orkiestrę.

Programy Akademji i miesięcznej muzyki popisowej zasadniczo nie różniły się od siebie; co najwyżej koncerty Akademji były dłuższe; poza tem układano je według stałego schematu; a więc Symfonia Wstępna, czyli uwertura, produkcje solowe, chór, na zakończenie orkiestra. Jeśli w programie była symfonia, nie grano jej w całości naraz, lecz poszczególne części przeplatano innemi punktami programu.

Repertuar Towarzystwa objął już w pierwszych latach jego istnienia następujące dzieła:

Wykonano wszystkie symfonje Beethovena, Nr. I—VIII, między r. 1818—1819. Nabyta zaraz po powstaniu symfonia IX. nie została wykonana; być może, że za słabe były na to siły Towarzystwa; partyturę symfonji IX. wymienia inwentarz Towarzystwa, spisany w r. 1841. Najczęściej pojawia się w programach koncertów III. symfonia «Eroica» i symfonia V. C. moll. Obok nich nieodłącznym punktem każdego koncertu były: uwertury, po największej części: operowe.

Naturalnie, że pierwsze miejsce zajmowały uwertury popularnych wówczas oper G. Rossiniego:

Tankred, Włoszka w Algierze, Cenerentola, Otello, Sigismondo, Oblężenie Koryntu, Gazza ladra, Elżbieta.

Obok Rossiniego ulubiony wtedy F. A. Boieldieu; zwłaszcza uwertury oper: «Jean de Paris» i «La fête du Village voisin», jak również niezmiennie często grany:

L. Cherubini «Anakreon» i «Lodoiska», E. N. Méhul «La chasse» i «Les deux aveugles», Nicolo Isouard «Joconde» i L. Hérold «La clochette».

Towarzystwo Przyjaciół Muzyki
w KRAKOWIE POD OPIEKĄ RZĄDÓW ZAPROWADZONE,

Ma zaszczyt uwiadomić Szanowną Publiczność: że w dopełnieniu swych Ustaw odbędzie

w następujący **PONIEDZIAŁEK** dnia 11 Grudnia 1826

• w Sali *W. KNOTZA* o godzinie 7 w wieczór.

**POPISOWA
MUZYKĘ**

KONCERT TEN SKŁADAĆ SIĘ BĘDZIE:

1. Owertura wielka *Oberon* przez C. M. Weber.
2. Koncert wielki na Fortepiano — Pixis.
3. Owertura — — — — Humla.
4. Duetto wielkie na Skrzypce i Violencello.
5. Popouri — — — — Küffner.

Na który to koncert Szanownych Amatorów Muzyki zaprasza.

Osoby które już opłaciły roczne Bilety, mają prawo wolnego wniścia.

Dla innych Osób Bilet wniścia kosztuje Złp. 2.

Do stałego repertuaru orkiestry należały uwertury: W. A. Mozarta «Uprowadzenie z Seraju», «Clemenza di Tito», «Don Juan» i «Flet zaczarowany»; C. M. Webera «Oberon» i uwertury E-dur i Es-dur; P. Win-

tera «Zaira»; G. A. Schneidra uwertura koncertowa «tragiczna»; Bern. Romberga uwertura op. 34; Jos. Köffnera «Jan z Wiselburga» i Potpourri.

Muzykę polską reprezentował Karol Kurpiński: uwertura D-moll i uwertura programowa p. t. «Wielka bitwa pod Możajskiem, wyrażająca noc, podsłuchy, wiatr», nadto Kazimierz Nowakiewicz, którego «Uwertura narodowa» pojawiała się często w programach koncertowych Towarzystwa.

Obok utworów symfonicznych ambicją Towarzystwa było wykonanie wielkich kantat na chór, głosy solowe i orkiestrę. I tu prócz «kantat włoskich różnych autorów» — jak mówi sprawozdanie z r. 1819, z sierpnia — kantat, pochodzących ze zbioru po X. Wacławie Sierakowskim, wykonywano mniejsze chóry, jak:

G. J. Voglera (Abbé) Trichordium na 4 gł. z orkiestrą; L. Cherubiniego Tercet i chór z «Woźwody»; Kaz. Nowakiewicza Kantata imieninowa (na cześć M. Knotza) i Polonez do śpiewu z orkiestrą na dzień Konstytucji (11. IX.); Tomasiniego Fantazja na śmierć Kościuszki i Franc. Salez. Dutkiewicza, ucznia Haydna, fragmenty z muzyki p. t. «Kościuszko nad Sekwaną» do słów Konst. Majeranowskiego.

Ubogi był repertuar muzyki kameralnej, obejmujący prócz septetu Beethovena kwintety Daniela Steibelta i C. M. Webera i Tria J. N. Hummła, G. Onslowa i M. J. Leidersdorfa. W inwentarzu Towarzystwa były wprawdzie kwartety: Beethovena op. 59, Luigi Boccheriniego, J. Haydna tylko op. 60 i Divertissement, Adalb. Gyrowetza i Ign. Jos. Pleyla, ale nie grano ich na koncertach, tylko na prywatnych zebraniach najpierw w domu komitetowego Kazim. Marciszewskiego, a później w mieszkaniu sekretarza Komitetu, dobrego skrzypka Jacka Majewskiego.

Korzystniej przedstawia się repertuar muzyki kościelnej. Towarzystwo bowiem musiało wystąpić okazale conajmniej dwa razy w roku: raz w uroczystość nadania konstytucji dnia 11-go września, drugi raz zaś w dzień św. Cecylii, patronki muzyki 22 listopada. W czasie uroczystego nabożeństwa w kościele N. M. Panny lub w kościele św. Anny i XX. Dominikanów wykonywano m s z e: J. E. Eberlina, J. N. Hummla, Vinc. Righiniego, J. Haydna C-dur i D-dur, L. Beethovena, L. Cherubinięgo. W okresie wielkopostnym grano «Siedm słów Chrystusa» i A. F. Haesera «Miserere», a w czasie nabożeństw żałobnych śpiewano «Requiem»: W. A. Mozarta, C. M. Webera i J. B. Gaensbachera.

Wszelako muzyka, wykonywana w kościele staraniem i siłami Towarzystwa, nie zawsze odpowiadała charakterem swoim nastrojowi i powadze nabożeństwa kościelnego; ze zdumieniem dowiadujemy się bowiem z programów, że na graduał grała orkiestra symfoniczna, a nieraz nawet tylko «harmonja», t. zn. dęta, uwertury operowe, jak np. Rossiniego «Włoszka w Algierze», lub Méhula «Les deux aveugles»!

Zasadniczo repertuar symfoniczny i chóralny Towarzystwa był poważny i świadczy chlubnie o artystycznej wartości koncertów i produkcji. Orkiestra doskonale i bogato obsadzona miała wybitne siły wykonawcze: w skrzypcach K. Nowakiewicza, K. Marciszewskiego i Wojciecha Hermanna, a w partjach «drzewa i blachy» pierwszorzędnym mistrzów swego instrumentu; do trąbki K a s p r z y k o w s k i e g o, który «sola i warjacje z rzadką przyjemnością wygrywał» i klarncistę J ó z. K r z y ż a n o w s k i e g o, którego występy w koncercie były jedną z największych atrakcyj dla publiczności: warjacje klarnetowe C. M. Webera i H. J. Baermanna zjednywały Krzyżanowskiemu entuzjastyczne

oklaski. Obok orkiestry symfonicznej miało Towarzystwo Przyjaciół Muzyki świetną «harmonję», czyli muzykę turecką.

Nie dziw, że entrepreneur opery krakowskiej, Jacek hr. Kluszewski, starosta brzegowski, chcąc «polepszyć muzykę teatralną, zamierzał dokompletować ją z członków Towarzystwa», które zdołało «ulożyć wielką, przdziwną orkiestrę» (1819 r.). Towarzystwo zgodziło się na propozycję Kluszewskiego pod warunkiem, że jedną reprezentację będzie dawał na korzyść Towarzystwa.

Repertuar solistów, występujących na koncertach Towarzystwa, obejmował popularne wówczas kompozycje literatury wirtuozowskiej. W programach pianistów powtarzają się stale:

Koncerty fortepianowe z orkiestrą L. Beethovena, C. M. Webera, Daniela Steibelta, Al. Schmitta, John Fielda, Ferd. Riesa; Fantazje Kar. Arnolda, Ign. Moschelesa; Warjacje K. Czernego i F. W. Kalkbrennera; Ronda: J. N. Hummla, J. Fielda, J. P. Pixisa.

Skrzypkowie grają do znudzenia nieustannie Polonez, Rondo, Warjacje Józefa Maysedera, rzadziej kompozycje L. Spohra, P. J. Rodego, G. B. Viottiego i K. Lipińskiego; często zaś pojawia się koncert skrzypcowy Cremona i Fil. Libona.

Jako instrument solowy występuje niejednokrotnie flotrowers (flûte traversière) i gitara z kompozycjami sławnego wówczas wirtuoza Maura Giuliani.

* * *

Wykonanie programu koncertowego spoczywało zasadniczo w rękach czynnych członków Towarzystwa. Często jednak brali udział w koncertach wir-

tuozi o b c y, a nawet sławni artyści zagraniczni. O koncertach wirtuozów przed założeniem Towarzystwa Przyj. Muz. nie mamy wiadomości. Raz tylko wspomina «Gazeta Krakowska» o koncercie pianisty Franc. Lessla, ucznia Haydna w r. 1809. Każdy obcy musiał mieć na swój występ pozwolenie Wydziału Policji w Senacie Rządzącym, a nadto opinię, wydaną przez Towarzystwo Przyj. Muz. o kwalifikacjach artystycznych koncertanta w tym celu, by «publiczność zawiedziona nie była». Świadectwo takie wystawiono «wędrownikom, którzy dali dętą muzykę w kwartecie» dn. 9 lipca 1820 r.; byli to Wencel Karaszek, Seb. Essig, And. Wesseli i Jos. Schanda.

W r. 1821 uznano, że produkować się mogą klar-neciści rosyjscy, bracia B e n d e r, i ich siostra. Dn. 11-go lutego odbył się ich koncert z towarzyszeniem orkiestry Towarzystwa i okazało się, że to są znakomici artyści, a pani Bender śpiewem swoim «wielu słuchających znawców w zadumienie i wątpliwość wprowadziła, jakie między nią a Catalanią uczynić porównanie».

O udzielenie opinii prosiła wdowa Aleksandra Weyel, przejeżdżająca z Warszawy do Wiednia, dla swego syna H e n r y k a, mającego lat 10, a grającego na flotrowersie i gitarze. Koncert jego odbył się w teatrze 28 marca 1822 r.

W kilka dni później dało Towarzystwo «zdanie o zdatności p. E s c u d e r o, który prosił o pozwolenie grania koncertu na skrzypcach w dniu 10-go kwietnia». W rzeczywistości opinia ta była zbyt uczynna, gdyż Piotr Escudero, Hiszpan rodem, uczeń Baillota w Paryżu, był znanym w Europie wirtuozem. Po koncercie jego stwierdzono jednomyślnie, że skrzypek ten «okazał rzadki talent przyjemnego grania z zadowoleniem znawców wy-

rokujących tak, iż obok Lipińskiego mógłby być policzonym».

W tym samym roku wydano świadectwo Jerzemu Hesse, który z żoną dał koncert wokально-instrumentalny 24 kwietnia. Później w miarę zastoju w ruchu koncertowym miało Towarzystwo niezmiernie rzadko sposobność do wydawania opinii o przejeżdżających wirtuozach. Jedynie w r. 1826 wystawiono świadectwo wynalazcy nowego instrumentu «Clav. Aeolino», L. F. Langemu z Kassel, a w r. 1829 Henrykowi Bahr, produkującemu się na flotrowersie i J. C. Kesslerowi, pianiście z Wiednia.

Niepodzielny podziw artystycznej komisji Towarzystwa wywołał zdumiewający dojrzałością gry 14-letni pianista, Stefan Heller z Pesztu. Od 14 grudnia 1828 r. do 6 lutego 1829 r. dał on trzy koncerty, na których prócz przygotowanego programu «impro wizował warjacje na podany mu przez lubowników muzyki temat».

Naturalnie, że wobec «uznanych wielkości» nie stosowano przepisu o wydawaniu opinii, a udział orkiestry w ich koncertach poczytywało sobie Towarzystwo za wielki zaszczyt. Na koncercie Karola Arnolda, pianisty i kompozytora, 28 czerwca 1818 r. wykonało Towarzystwo Septet Beethovena i jego II symfonię D-dur. Śpiewaczce Gentile Borgondio, zwanej w Europie *divina*, akompaniowała orkiestra Towarzystwa i odegrała trzy uwertury operowe Rossiniego 9 maja 1819 r. P. Borgondio wpisała się jako członek honorowy do księgi, w zielony safian oprawnej. Członkiem honorowym Towarzystwa został również Stanisław Serwaczynski, świetny skrzypek i dyrektor orkiestry operowej lwowskiej. W czasie gościny Tow. Aktorów narodowych ze Lwowa w 1820 r. dał Serwaczynski kilka kon-

certów i dwukrotnie grał na Akademji Tow. Przyj. Muz. 7 września i 13 października.

Najwyższym zaszczytem dla Towarzystwa był jego udział w koncercie Angelici Catalani 22 i 26 października 1820 r. Przyjazd jej, zapowiedziany do Krakowa na marzec, opóźnił się o kilka miesięcy; oczekiwano jej w Krakowie w nerwowem naprężeniu; w «Gazecie Krakowskiej» notowano skrzętnie każdy jej występ zagranicą i jej niezwykle triumfy. Wkońcu d. 15 października przybyła Catalani i «zajęła apartamenta w hotelu M. Knotza ze strony Sławkowskiej ulicy».

W protokołach czynności Towarzystwa tak zanotowano koncerty Catalani:

»W dniu 22. X. dana przez panią A. Catalani wielka muzykalna Akademia, na której pomiędzy przegrywaniem przez Muzykę Towarzystwa Symfonjami wstępniemi z najnowszych i najgustowniejszych Oper śpiewane były przez Koncertantkę z powszechnem uwielbieniem i oklaskami przyjęte sztuki La placida Campagna, Rondeau — Mio ben — Aria, Variat. Rode — al dolce Canto — Hymn angielski. Cena biletów 18 Złp. (= 1 Dukat). Sprzedano biletów 600.

26. X. dany powtórnie Koncert Wokalny przez p. Catalani. Dochód w połowie na pomnik Kościuszki, w połowie na korzyść domu schronienia ubogich.

Wniście od osoby Złp. 9. Cena przez Senat Rządzący oznaczona».

W księdze członków honorowych znajduje się pod datą 25. X. 1820 własnoręczny podpis: Angelica di Valabréguenata Catalani.

Niemniejszą sensacją, jak występy Ang. Catalani, były dla Krakowa dwa koncerty Karola Lipińskiego, naszego mistrza gry skrzypcowej, 30 maja i 5 czerwca 1821 r. Gdy pierwszy raz przybył w r. 1819 do

Krakowa, grał niemal «wobec pustych miejsc, gdyż pora do koncertu była nieodpowiednia». Natomiast obydwie koncerty w r. 1821 z udziałem orkiestry Towarzystwa ściągnęły tłumy publiczności i wywołały najwyższy entuzjazm.

«Zachwycającym sposobem grane były przez Lipińskiego sztuki: Koncert R. Kreutzera, Warjacje Paganiniego i Rondo alla Polacca nieporównanego Virtuoza» — tak zanotowano w protokole obrad Tow. Przyj. Muzyki.

Gdy w listopadzie 1821 wracał Lipiński z Niemiec północnych do Lwowa, zatrzymał się znowu w Krakowie, lecz koncertu nie dał. Zjawił się w teatrze na komedji «Węglarz», orkiestra powitała go jego polonezem; zapewne nie był jej bardzo wdzięczny, gdyż — jak mówi K. Estreicher (Teatra w Polsce I, 226) — «orkiestra była ładajaka». Natomiast Towarzystwo Przyj. Muz. przyjęło go ucztą 19. XI. i mianowało swym członkiem honorowym.

«W niedzielę 25 listopada miała być dana wielka K a n t a t a na uwielbienie nieocenionego Jęgo i zaszczyt Narodowi jednającemu Rodaka, lecz gdy okoliczności podróży nie dozwoliły mu zabawić do tego dnia w Krakowie, przygotowane do Kantaty wiersze w domu W-go Marciszewskiego, Radzcy Komitetu, wśród licznie zgromadzonych Amatorów i Znawców przeczytane Lipińskiemu z wdzięcznością i rozczeniem od Niego przyjęte zostały — umieszczone są później w piśmie perjodycznem p. t. Pszczółka Krakowska Nr. 49» — tak mówi notatka w protokole Towarzystwa.

Dopiero w 20 lat później, w r. 1844, wracając z Warszawy do Drezna, dał Lipiński w Krakowie dwa koncerty: 30 marca w sali Redutowej, a 2 kwietnia w Teatrze, budząc taki sam zachwyt, jak przed 20 laty: «wszystkie bilety mimo podwojoną cenę rozebrane zo-

stały. Udział w koncercie miała śpiewaczka drezdeńska p. C z a b a n, która trzykrotnem przywołaniem zaszczyconą została. Było i kilku s y k a c z y, którzy w galerji główną kwaterę sobie założyli, ale właśnie zamiast ubli-

Teatr Krakowski.

We Wtorek, dnia 3go Kwietnia 1845 roku.

KAROL LIPIŃSKI

PIERWSZY SKRZYPIEK DWORU CER. ROSSYJSKIEGO ludzkiej PIERWSZY KONCERTYSTA
S. KRÓLA SASKIEGO

odegra w Teatrze Drugi

KONCERT

NA SKRZYPCACH

W NASTĘPUJĄCYM PORZĄDKU:

1. Uwertura.
2. Pierwsza część z 3go koncertu kompozycji K. Lipińskiego i Andante Haydn'a odegrane z towarzyszeniem Orkiestry przez K. Lipińskiego.
3. Arja Donizettiego odpiewana przez JP. Eliaz Czeban, członka (towa: Filharmonicych w Florencji, Weronie i Bolonii, która z szczególnej grzeszności dla JP. K. Lipińskiego przejecha uczestnicznie w tym koncercie.
4. Fantazja na Temata z opery Belliniego *Leucyade* skomponowana i grana przez Karola Lipińskiego.
5. Arja Pacinięgo odpiewana przez JP. Eliaz Czeban.
6. Wpamiętanie z opery Belliniego *Purytanie* skompono: i grane pr. K. Lipińskiego.

UWAGA WIEZIEĆ

Wszystkie bilety, z których jeden	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
Wszystkie bilety, z których jeden	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100

Bilety dostac można w Kasie Teatralnej.

Porządek o godzinie 7mej.

żyć artystce, oburzyli tylko zadowolnioną publiczność» — tak pisał sprawozdawca «Gazety Krakowskiej».

Równe powodzenie jak Ang. Catalani i K. Lipiński miał później w Krakowie tylko jeden «przejeżdżający artysta muzyczny»; był nim w r. 1839 S t r a ń s k i, śpiewający sopranem! Dał on w sali M. Knotza trzy koncerty; śpiewał arje koloraturowe, m. in. z «Normy», a z trzema

swymi towarzyszami kwartety wokalne. «Od czasów sławnej Catalani i Lipińskiego nie było na żadnym koncercie tak licznie zebranej publiczności».

Pod egidą Towarzystwa Przyj. Muz. rozpoczęli swą karierę artystyczną młodzi Kątscy: cudowne dzieci, przedmiot czulej troskliwości ich ojca, Grzegorza Kątskiego, który niezmordowanie zabiegał o rozwój ich talentu. Byli to: 7-letni K a r o l i 5-letni A n t o n i. Dnia 3 lutego 1822 r. odbył się ów «osobliwy koncert i cale dotąd niesłychany, który do rozrzewnienia zachwycił wszystkich przytomnych».

Starszy 7 lat mający grał koncert skrzypcowy z fortepianem, Adagio i Finale; drugi 5 lat mający grał Walc na fortepianie, warjacje na skrzypczkach i śpiewał arje w pięciu odmianach. Dzieciaka pięcioletniego podawały sobie damy z rąk do rąk i obsypywały pieszczotami.

Towarzystwo wydało następnie obydwu braciom opinie, potrzebne do występów i «patenta na członków czynno-honorowych». Już 26 czerwca tego samego roku dali «małoletni Kątscy muzykę z sztuk łatwych muzycznych trudnemi przeplatanych złożoną». Towarzystwo miało współdziałać, gdy wtem w ostatniej chwili nastąpiło nieporozumienie, które zażegnał prezes X. Sierakowski, tak donosząc o tem w liście do sekretarza, X. Jacka Janowskiego:

«Przyszedł do mnie wczora z żalem p. Kęcki, że JCMsi kolledzy Komitetowi, obiecawszy mu grać na dzisiejszy popis Jego dzieci, w ostatnich momentach tej łaski mu odmówili. Zawód tak ciężki pewnie publiczność obrazi, Jemu wstyd i uszczerbek przyniesie, a Komitetowi plamę, która i mnie dotyczyć będzie jako pierwszego w Towarzystwie. Wolno było nie obiecywać, ale cofać się nie wolno.

Upraszam JMPana, iżbyś pomówił choć z niektóry-

remi i ochronił od przykrości Komitet, mnie i p. Kęckiego».

Z dziećmi, rokującemi tak świetne nadzieje, wyjechał Grzegorz Kątski do Warszawy, gdzie młodszy, Antoni, począł już komponować i z bratem Karolem zdał chlubnie egzamin wobec Komisji, złożonej z Elsnera, Kurpińskiego, Jaworka i Kaczkowskiego, poczem obaj otrzymali z «Kasy funduszowej» Mikołaja I. stypendjum na lat trzy po 3.000 Złp.

Grzegorz Kątski wyruszył z dziećmi w podróż po Rosji; koncerty w różnych miastach przysparzały sporo dochodów. W 1829 przybyła rodzina do Petersburga. Tymczasem już i najmłodszy syn Kątskiego, trzechletni Apollinariusz, nauczył się gry skrzypcowej i wraz z starszymi braćmi wystąpił na pokojach cesarskich. Zdarzenie to było najjaśniejszym wspomnieniem w życiu Imć Pana Grzegorza; rozpisywał się też o niem szeroko i długo w listach, które później posyłał Towarzystwu z Wiednia.

Korespondencja ta obecnie wydana: «Listy JMC. Pana Grzegorza Kątskiego do Filharmoniey Krakowskiej». Kraków 1930, str. 48.

«Skrzypeczki Apollinarka, na których popisywał się przed Najjaśniejszym Cesarzem Rosyjskim», ofiarował Grzegorz Kątski Towarzystwu Muzykalnemu krakowskiemu do jego zbiorów w nadziei, że «z czasem może skrzypeczki owe nabiorą wielkiego szacunku i będą miłą pamiątką Rodakom, że w tym wieku już polskie dzieci swoim graniem amatorów i znawców zadziwiała».

Towarzystwo Przyj. Muz., rozwiązując się w 1841, oddało wraz z całym inwentarzem te «skrzypeczki w pudku ze smyczkiem» Bursiemu z y c z n e j, od której znowu przeszły one na własność dzisiejszego «Towarzystwa muzycznego», utrzymującego Konserwatorium. Nie-

stety jednak nie uszanowano woli Grzegorza Kątskiego, i nie okazano należytego pietyzmu dla tej cennej pamiątki: dziś nie ma śladu nawet o tem, że skrzypczki Apolinarego Kątskiego były złożone na pamiątkę w Krakowie!

Główny cel podróży do Rosji stanowiła nauka Antoniego Kątskiego u John Fielda w Moskwie. Niestety, grasująca wówczas cholera pokrzyżowała wszystkie piękne plany troskliwego ojca. Trzeba było wracać do Krakowa; po wielu niepowodzeniach i stracie wszystkich zdobytych i zaoszczędzonych funduszków przybył Grzegorz Kątski z rodziną do Krakowa, skąd po rocznym pobycie wyjechał znowu dla kształcenia swych cudownych dzieci zagranicę. Dnia 17 lutego 1832 odbył się w sali Knotza pożegnalny koncert wokalnie-instrumentalny.

Koncerty Towarzystwa odbywały się w różnych miejscach: zrazu na Wawelu, gdzie — jak głosi statutu § 9 — «Sala w Zamku Królewskim wyznaczona od Rządu na posiedzenia i ćwiczenia Towarzystwa». Później Maciej Knotz, właściciel hotelu pod Królem węgierskim, oddał salę koncertową (dzisiejsza sala Saska) przy ul. św. Jana do dyspozycji Towarzystwa. Czas jakiś odbywały się zebrania w sali Starego Ratusza i w Collegium Juridicum przy ul. Grodzkiej, a produkcje w amfiteatrze Liceum Nowodworskiego (dziś lectorium Biblioteki Jag.).

Od r. 1831 Towarzystwo, tak niezmiernie ruchliwe dawniej, wegetowało już tylko, a w ostatnich latach od 1838 do 1841 «żadnych prac nie przedsiębrało». Likwidacja nastąpiła formalnie w r. 1844, lecz już trzy lata przedtem przekazało Towarzystwo majątek swój i inwentarz szkole ówczesnej, zwanej *Bursą muzyczną*, której Seniosem był Wincenty Gorączkiewicz, a która była częścią Instytutu technicznego.

Obok W. Gorączkiewicza, kierownika oddziału mu-

zyki instrumentalnej, na czele szkoły śpiewu stał mistrz Franciszek Mirecki. Wraz z rodziną Studzińskich, znakomitym skrzypkiem Wincentym i Karolem, organistą Piotrem i Janem Malikiem, świetnym oboistą i Antonim Sokulskim, nauczycielem gry fortepianowej, położyli kształcący tu młodzież nauczyciele cenne usługi dla kultury muzycznej Krakowa.

Antoni Sokulski, członek Tow. nauk. krak., otworzył w grudniu 1848 r. kursa zbiorowej nauki gry fortepianowej, podzieliwszy je na «trzy klasy w przeciągu lat trzech odbyć się mające». Już po trzechmiesięcznej nauce wystąpił z popisem 25 marca 1849 r. w amfiteatrze Nowodworskim, by «owoc pracy swojej poddać pod światłą krytykę szanownej Publiczności».

O poziomie nauki i kierunku dydaktycznym tej «Zbiorowej szkoły fortepiana» świadczy wymownie zachowany program popisu: Z wyjątkiem jednego sola fortepianowego, obejmującego transkrypcję «Kaskady» Ap. Kątskiego (!) i z wyjątkiem dwóch aryj sopranowych, reszta programu składała się z kompozycji, przeznaczonych na dwa, o s m i d z i e s i ę ć f o r t e p i a n ó w ! Duet Herza odegrano na dwóch fortepianach, Potpouri z opery «Synowie Hajmona» i uwerturę z opery «Semiramis» na ośmiu fortepianach, a wielki sekstet z op. «Makbet» Verdiego i «Nokturno» na dziesięciu fortepianach. Było to więc widowisko cyrkowe i kanonada obliczona na niezwykłą wytrzymałość nerwową słuchaczy.

Koncerty «Szkoły muzyki» przy Instytucie Technicznym odbywały się w sali przy ul. Gołębiej Nr. 331 i odznaczały się umiejętnie zestawionym i dobranym programem artystycznym; w nauce kładziono tu nacisk na wielogłosową muzykę kościelną.

Organizację i losy Bursy muzycznej przedstawił barwnie Edward Kubalski w wspomnianej już

pracy: «Z dziejów krakowskiej muzyki». Po rozwiązaniu Instytutu technicznego upadła Szkoła i Bursa muzyczna w 1873, a obowiązek kształcenia młodzieży w muzyce przejęło nowe Towarzystwo «Muza», w r. 1866 założone; ze szkoły, przy niem powstałej, rozwinęło się dzisiejsze Konserwatorium krakowskie.

* * *

Obok Towarzystwa Przyjaciół Muzyki drugim czynnikiem, który odegrał doniosłą rolę w umuzykalnieniu Krakowa była *opera*, powołana do życia z końcem wieku XVIII i istniejąca pod jednym dachem z dramatem i komedją. Rozgraniczenia między aktorem a śpiewakiem operowym nie znał teatr ówczesny. Aktor przedstawiał niemal każdego dnia co innego: był bowiem tragickiem i śpiewakiem, kuglarzem-wesołkiem i baletnikiem, akrobatą i ogniomistrzem.

Pierwsze przedstawienia teatralne w Krakowie były przedstawieniami operowymi. Rozpoczęto je koło r. 1780. Zrazu grywali obcy, t. j. *opera włoska*, pod imprezą Domenica Tonioli i *opera niemiecka* pod dyрекcją Karola Withe. Włochów sprowadził X. Wacław Sierakowski dla wykonania kantat i oratorjów. Tych to śpiewaków włoskich odbił mu antreprenier teatru *Jacek hr. Kłuszewski*, starosta brzegowski, rozmiłowany w muzyce magnat, właściciel Pałacu Spiskiego i «Krzyštoforów». Grano zrazu w starym Ratuszu w sali, zwanej «na cle», później zaś na II piętrze w Pałacu Spiskim i w domu przy ul. Szewskiej l. 8, o czem wspomina występujący tam Kazimierz Skibiński w swym «Pamiętniku aktora» str. 145.

Repertuar *Włochów* obejmował arcydzieła Dom. Cimarosy, Giov. Paesiella, Ant. Sacchiniego, Ant.

Salieriego i Egid. Duniego. Niemcy grali swoich; a więc opery i wodewile: Dittersdorfa, Wenzel Müllera, J. Henneberga, Süssmayera, Haydna, Weygla i Mozarta — pod kierunkiem dobrego kapelmistrza Fryderyka Sätzenhoven.

Wśród śpiewaków nie brakło i sił polskich i to pierwszorzędných; niektórzy z nich przeszli na scenę warszawską i byli jej chlubą: Magdalena Jasińska, Jan Nep. Szczurowski, sławny bas buffo, Dominik Kaczkowski, jeden z najlepszych tenorów i Walenty Kratzer, doskonały dyrygent chórów.

15 listopada 1789 r. nastąpiło «otwarcie Spektaków w Spiskim Pałacu na zwyczajnym Teatrze przez Aktorów Narodowych». Na otwarcie drugiego sezonu 17 października 1790 dano operetkę Macieja Kamińskiego «Zośka czyli zaloty wiejskie»; muzyka do niej po większej części stosowana do kraju i wiejskich zwyczajów po prowincjach».

Przedstawienia przeniósł następnie J. Kluszewski do budynku przy pl. Szczepańskim (dzisiejszy Stary Teatr) w r. 1799. Repertuar opery krakowskiej idzie krok w krok za repertuarem opery warszawskiej; zrazu dość ubogi, nie mógł się rozwinąć bowiem z powodu ucisku Austriaków. Dopiero gdy w r. 1809 Kraków wyzwolił się z pod ich panowania, ożywiła się i opera, która budziła zachwyt niezbyt wybrednej publiczności krakowskiej.

Teatr był słabo oświetlony, nieraz światła gasły, oliwa z ogromnego pajaka kapiała na publiczność, siedzącą w środkowych ławach; w zimie teatru zwykle nie opalano, a jeśli już zapalono, to piece dymiły tak, że trudno było na przedstawieniu wysiedzieć. O dekoracje i kostjумы nie wiele dbano. W «Tankredzie» Rossiniego kajdany bohaterki Amenajdy były powiązane szpagatem, Chóry śpiewały jak ponakręcane pozytywki — bez znajo-

mości nut! Zazwyczaj stały na scenie z wlepionemi oczyma w dyrygenta, nie biorąc udziału w akcji.

Hilary Meciszewski z właściwym sobie sarkazmem tak o nich pisał w artykule, umieszczonym w «Gazecie Krakowskiej»:

«Rzekłbyś, że to jest stado owiec, wypędzone z owczarni, zakłopotane, co z sobą zrobić na tym Bożym świecie i nad tem tylko przemyśliwające, żeby go wilki nie zjadły».

Zrazu repertuar był dość ożywiony i na pewnej wyzynie artystycznej utrzymany. Grano operetkę Jana Stefaniego «Krakowiaki i Górale» i Karola Kurpińskiego «Nowe Krakowiaki czyli Zabobon» i wszystkie inne jego opery i wodewile, opery Józefa Elsnera, A. Salieriego «Axur król Ormus», Boieldieu «Jan z Paryża» i «Kalif z Bagdadu», Cherubiniego «Lodoiska» i «Dwa dni trwogi czyli Woziwoda paryski», Weygla «Familja Szwajcarska», Mozarta «Flet czarodziejski czyli tajemnice Izys», Paera «Kamilla czyli lochy podziemne», a nadto wszystkie popularne wówczas «krotofilne» komedjo-opery, czyli wodewile o tytułach, rozbrajających naiwnością: «Noc okropna w lesie czyli dwa słowa» D'Alayrac; «Handel na żony czyli lepsze cudze» Hérold; «Dwa parawany czyli nic nadto» Boieldieu; «Gdzie się z komina kurzy czyli Żarłok bez pieniędzy», «Duch w skrzyni czyli przerwane wesele», «Widowisko, któremu dać trudno nazwisko», «Krakowianki w Golkondzie czyli Fikas-Finfa w obrotach» i t. p.

Z własnością «literacką» postępowano bardzo swobodnie i bez skrupułów brano całe fragmenty z kilku oper i sklecano z nich całość. Dostawcami takich komedjo-oper byli także miejscowi kompozytorzy, jak np. doskonała śpiewaczka Julja Grodzicka, córka osławionego senatora Rzeczypospolitej, Feliksa; napisała

ona muzykę do operetek jednoaktowych: «Obiadek z Magdusią», komedia opera z francuskiego «Małżonek wszystkich kobiet» i wodewil «Malwina i Ernest». Wykonano

ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOŚCI.

Przez

AKTORÓW NARODOWYCH

W Śpiskim Pałacu na zwyczajnym Teatrze

Dana będzie w Niedzielę to jest: dnia 27. Czerwca 1790. Roku

WIELKA OPERA

NOWA KROTOFILNA

we Dwóch Aktach

POD TITULEM

SZKOŁA ZAZDROSNYCH

z Muzyką Sławnego P. Antoniego Salieri

Zaczynać się będzie o godzinie Siódmej w wieczór

Uprasza się Przeswietne Publicum, ażeby dla swojej własnej wygody raczyło się zawczasu schodzić, ażeby spektakl punkt o naznaczonej godzinie mógł być zaczęty.

CENA MIEYSC

Łoża na pierwszym i drugim Piętrze	z 4. Biletami zł.	24.
Do Wielkiej Łoży Bilet pojedynczy	• • • • •	6.
Parter	• • • • •	4.
Bilet jeden do Łoży na Galeryę	• • • • •	8.
Galerya	• • • • •	2.

Ostrzega się Przeswietne Publicum, iż przykładem wszystkich Teatrów od początku aż do skończenia Reprezentacyi całkowity płać się ma Bilet.

dostać można w tymże Śpiskim Pałacu u Kassjera Teatralnego.

je między r. 1821 a 1829. Członek Tow. Przyj. Muz. F. S. Dutkiewicz dorobił muzykę do baletu «Żniwiarze czyli córka źle strzeżona», dyrygent orkiestry teatralnej Józef Wygrzywalski napisał operetkę «Kazimierz

Wielki i Brózda» (słowa Majeranowskiego Konst.), komedjo-operę «Pan Kasper z Olkusza czyli kiermasz w Krzeszowicach» i operę narodową (!) «Wesele na Pociaszce» (1822 r.), «Wesele krakowskie czyli Pan dobry ojcem poddanych» (1826), nakoniec Baltazar Boguński operetkę «na teatrze warszawskim w 1821 r. z upodobaniem przyjętą: Leśniczy w puszczy Kozienickiej».

Nieraz odzywały się głosy ostrej krytyki. I tak «Kra-kus» w artykule z d. 27. XI. 1822 r. mówi:

«Nie możemy wydziwić się złemu smakowi, który nam niektóre nowe widowiska narzucił. Dowodem tego jest wydobyta z pyłu i pleśni stara opera niemiecka «Święto Braminów słońca», na której galerja i dzieci się zabawiły. Taki wybór cofnie nasz teatr o dziesięć lat przynajmniej wstecz i tak dosyć słabo postępujący».

Ozdobą opery krakowskiej była śpiewaczka Skibińska, «która do zachwycenia zajmowała swym głosem i duszę unosiła» — tak pisał sprawozdawca po przedstawieniu «Tankreda» w r. 1822. Występ Skibińskiej był też niezawodną atrakcją dla publiczności; to też stale na afiszu umieszczano dodatek: «dziś z Panią Skibińską». W r. 1823 opuściła Skibińska wraz z mężem scenę krakowską, a gdy w dwa lata później wróciła i wystąpiła w operze Ant. Salieri «Angiolina», witano ją «z radością i rozczuleniem».

Natomiast nie szczędzono słów dosadnej krytyki orkiestrze operowej. Po przedstawieniu lirycznej sceny J. J. Rousseau'a «Pygmalion» 15. VII. 1817 r. zauważył sprawozdawca «Gazety Krakowskiej»:

«Co się tycze orkiestry, której przeznaczeniem było nadać większą moc wyrazom Pygmaliona, ta nieszczęściem tak martwą była, jak owe posągi i popiersia, które otaczały Galateę».

Lecz zarzut ten natury czysto estetycznej, gdyż idzie tu tylko o ekspresję uczuciową, niczem jest wobec zarzutów a raczej porządnych ciągów, jakie orkiestra odbierała za swoje fałsze niemiłosierne. Oto jak np. piętnuje stan orkiestry w r. 1820 «Pszczółka Krakowska» po przedstawieniu «Nowych Krakowiaków i Górali» K. Kurpińskiego:

«Ubolewamy nad pracą pp. Boguńskiego i Hermana, że mimo swych talentów i szczerych chęci nie byli w stanie orkiestry na dobrą drogę naprowadzić. Sławny nasz autor muzyki nie litosne z jej rąk zuchwały ch odbierał tu pociśki».

Jeszcze dosadniej pisze o niej sprawozdawca «Krusa» w r. 1822:

«Śpiew p. Skibińskiej był zachwycającym pomimo niemiłosierne ryczącej orkiestry; że zamilczemy już nazwiska tych barbarzyńskich instrumentów, które podobny rokosz w muzyce sprawowały! Śmieie powiedzieć można, że szkoda tak pracowitej, utalentowanej śpiewaczki do orkiestry tak znowu od niejakiemu czasu zaniedbanej, do tej kapeli, zapominającej na nowo o względzie, jaki dla słuchu ludzkiego mieć powinna».

Stan ten poprawiał się nieco, gdy przybywała do Krakowa kompanja opery czy to ze Lwowa, czy opery niemieckiej. Polska opera lwowska gościła w Krakowie trzykrotnie, t. j. w r. 1820, 1824 i 1826, zawsze w miesiącach letnich. Kierownikiem orkiestry był sławny skrzypek Stanisław Serwaczyński. On to potrafił jednak podnieść zaniedbaną orkiestrę krakowską.

Po przedstawieniu opery «Jan z Paryża» (17. IX. 1820 r.) tak pisał sprawozdawca «Pszczółki Krakowskiej»:

«Orkiestra nasza niech podziękuje p. Serwaczyńskiemu, że jej sławy nieco naprawił i pokazał, jak dalece

może być znośną, gdyby dołożyła starania, gdyby chciała pamiętać na to, że w jej doskonałości giną wady śpiewaków, po większej części mało znających muzykę».

Okres największego upadku opery krakowskiej przypada na czasy, gdy Jan Mieroszewski, nie mogąc porozumieć się z J. Kluszkowskim o czynsz, przeniósł w r. 1830 przedstawienia do wynajętego od M. Knotza budynku przy ul. św. Jana, niegdyś kościoła św. Urszuli, przerobionego na teatr (dziś Sąd powiatowy, narożnik ul. św. Marka). Przedstawienia odbywały się tam przez lat dwanaście, aż w r. 1843 wrócił teatr do dawnego gmachu przy pl. Szczepańskim, przebudowanego i oddanego w entrepryzę Hilaremu Meciszewskiemu.

Publiczność ówczesna traktowała przedstawienia teatralne, a nawet i koncerty jako «widowiska muzyczne». Szła do teatru po to przede wszystkim, by «patrzyć i dziwić się». To też rozumiały stają się notatki, umieszczane na afiszach, że «z rozporządzenia zwierzchności nie wolno siadać na łóżach ani stawać na ławkach». Nawet i Towarzystwo Przyjaciół Muzyki musiało swoje uwiadomienia o koncertach w sali Knotza zaopatrzyć uwagą:

«Uprasza się prze Świetney Publiczności, aby była łaskawa podczas koncertu nie stawać na krzesłach i ławkach, gdyż to Właścicielowi tegoż miejsca szkodę przynosi».

Dyrekcja opery przemawiała w afiszach do publiczności językiem szumnych frazesów i przesady. Piętnował to później Hil. Meciszewski w swych «Uwagach o teatrze krak.» jako «potworności prowincjonalizmu, które przebaczyć można wędrującej trupie aktorów, ogłaszających widowiska swoje w Słownikach».

Na wyobraźnię publiczności starano się oddziaływać najgrubszymi efektami; oto przykład:

«Nowa bardzo zabawna rycerska, czarodziejska Melodrama z śpiewami, bitwami, marszami, chórami i tablem (!), oświeconym ogniem greckim w trzech aktach z muzyką Pana Kauer: Dziedzicia duch opiekuńczy ziemi krakowskiej, czyli zatargi rycerzów polskich» [1834, 10. IV.].

Po reprezentacji czarodziejskiej melodramy Wenzel Millera «Król duchów alpejskich i nieprzyjaciół ludzi» umieściła «Gazeta Krakowska» taki artykuł nadesłany:

«Jest to szczególna sztuka w swoim rodzaju: że naucza i bawi. Wielu mężów ani razu nie było jeszcze w złym humorze od niedzieli, obawiając się, aby im żonki nie przypominały Króla Alpów. Proszony więc jestem od czułych i wdzięcznych ich małżonek, abym doradził Dyrekcji w najbliższym dniu powtórzenie tej ulubionej sztuki».

Jak przedtem Skibińska, tak teraz N i e d z i e l s k a była jedyną zawodową śpiewaczką, obdarzoną pięknym głosem, «wzbudzającym przyjemne uczucia».

Orkiestrą dyrygował dobry muzyk Walenty Szlagórski, kompozytor wodewilów, jak «Wanda i Krakowianki», przy pierwszym pulcie zasiadał koncertujący wówczas młody skrzypek Włodzimierz Majeranowski, na klawierze i flotrowersie grał znakomity wirtuoz Antoni Chromiński, a jednak — orkiestra niezmiernie szczupła, wyjątkowo do 20 osób powiększona, była licha i odstraszała publiczność od uczęszczania do teatru. W sprawie tej zamieścił «Tygodnik Krakowski» w r. 1834, Nr. 20, cięty artykuł krytyczny:

«Niechaj Entrepriza napomni orkiestrę, iżby w odegraniu nawet mniej znaczących kawałków między aktami, pomną była na uszy słuchających; co tem łatwiej uskutecznić się da, jeżeli się kilku członkom orkiestry przy-

pomni, że przychodzą do teatru nie po to, aby się wypaść smacznie i wygodnie... Wystawa opery «Niema z Portici» nie wytrzymuje żadnej krytyki».

Nie dziw, że wobec takiego stanu opery krakowskiej wielkie powodzenie miały niemieckie kompanje, przybywające w gościnę do Krakowa, zwłaszcza że grały starannie, miały dobrych śpiewaków i repertuar urozmaicony i artystycznie wartościowy.

W r. 1822 w sierpniu gościła w Krakowie opera niemiecka Jana Urbana; m. in. wystawiono opery: Rossiniego «Kopciuszek», Méhula «Józef w Egipcie», Mozarta «Flet czarnoksiężski» i Gyrowetza «Agnieszka Sorel».

W r. 1827 (lipiec—sierpień) grało «przejeżdżające Towarzystwo operzystów niemieckich z c. k. miejskiego Lwowskiego teatru pod dyr. J. A. Müllera. Prócz oper komicznych i fars muzycznych wykonali tak cenne opery jak «Wolny strzelec», «Tankred» i «Don Juan».

W r. 1834, w czerwcu, przybyła opera niemiecka z Opawy pod dyr. Burghausera. Grano opery: «Ślusarz i murarz», «Niema z Portici», «Fra Diavolo», «Cyruk Sewilski», «Zampa», «Biała dama», «Wolny strzelec», «Hilary», «Cenerentola». Szczególnie podobały się piękne chóry. Widowiska, dawane co drugi dzień, ścigały publiczność mimo upałów lipcowych.

Karol Burghauser bawił w Krakowie ponownie w r. 1840 z śpiewakami opery Ołomunieckiej i olśniewał publiczność wzorowem wystawieniem oper, kładąc nacisk na zewnętrzne efekty inscenizacyjne, bo te wywierały na publiczności większe wrażenie, niż piękny śpiew.

Z mniejszem powodzeniem spotkał się Burghauser w r. 1843, gdyż «miał nieosobliwą trupe».

Natomiast dobrze wypadła gościna opery niemieckiej z Opawy pod dyрекcją Henryka Matłew lecie

1839 r. z tenorem Rudolfem Kochańskim. Grano opery: «Norma», «Belizarjusz», «Pocztyljon z Longjumeau», «Robert Djabeł», «Preciosa», «Lunatyczka», «Il Pirata» i inne.

Opera niemiecka A d a m a W ü r t h a, występująca w 1841 r., zbankrutowała w Krakowie; zadłużony Würth ratował się ucieczką; na dochód opuszczonych śpiewaków dał znakomity skrzypek Miśka H a u s e r koncert.

Opera polska, prowadzona nieudolnie, dogorywała. Wskrzesił ją dopiero Hil. M e c i s z e w s k i w 1844 r.

* * *

Ataki przeciwko niskiemu stanowi opery krakowskiej za dyrekcji Tomasza Chęłchowskiego wymierzył Hilary Meciszewski w artykułach, umieszczonych w «Gazecie Krakowskiej» w r. 1843 i następnie wydanych jako osobna broszura p. t.:

U w a g i o T e a t r z e k r a k o w s k i m napisał Hilary Meciszewski, Członek Towarzystwa Nauk. Krak. Kraków, nakładem i drukiem Stanisława Gieszkowskiego, 1843. 4^o, str. 192.

Pisane z werwą, temperamentem, znakomitą polszczyzną, pełne ironji i sarkazmu, lecz walczące rzeczowemi argumentami, wykazały te artykuły przyczyny upadku opery i podawały środki zaradcze. W sprawie m u z y k i tak pisał Meciszewski (str. 93—113):

...«Antreprzyza teatralna p. Chęłchowskiego nie zatrudnia się bynajmniej ani urządzeniem ani skompletowaniem ani dziełami orkiestry. Siedmnaście czy ośmnaście indywiduów schodzi co wieczór jak na pańskie do miejsca przeznaczonego dla orkiestry. Żadne z nich nie wie, co mu do grania przydzielą, siada jednakże przed pulpit, bierze instrument i gra, jak umie lub

jak los zdarzy bez względu na całość, a tem mniej na uszy zebranej publiczności.

...Muzyka też w Krakowie w większej części wypadków szpeci raczej widowisko teatralne, aniżeli by je zdołać miała. O niej to zda się, że myślał rubaszny Rey, kiedy pisał w Wizerunkach swoich:

„Huczną muzykę najwięcej miłowano... wrzeszczał róg kozi za uchem, darła się hukliwa trąba, tłuczono w bęben, by w pudło, aż nieraz we łbie trzeszczało’.

Trzeszczy też nieraz i w naszym w czasie widowisk w Krakowie, bo puzon i tołombas (wielki bęben) zastępują u nas zwykle miejsce kontrabasu, a personel orkiestry nie umie dostroić instrumentów jak należy, lub też sobie żadnej w tym względzie nie chce zadać pracy... Niema nareszcie nikogo, co by miał nadzór i zarządzał całością exekucji, co by czuwał nad jej ładem i wiódł ją w jakimkolwiek porządku do jakiegokolwiek przecie celu... Dyrektor powinien w orkiestrze swojej mieć dosyć zdolne subiekta, ażeby mogli grać *solo*. Dyrektora takiego niema dotąd w orkiestrze naszej.

P. St u d z i ń s k i dla tego samego, że w niej gra *violino primo*, jest tylko pierwszym w niej skrzypkiem, ale nie jest jej dyrektorem ani nim być nie może. Bo dyrektor orkiestry nie tyle sam grać powinien, ile czuwać nad tem, żeby drudzy jak należy grali. Ponieważ więc nad tem nikt u nas nie czuwa, orkiestra też nasza gra tak, jak jej wypadnie...

Oprócz p. Studzińskiego i p. M a l i k a do hoboí, którzy przemawiają do serc i ucha słuchaczy, reszta instrumentów znajduje się w ręku osób nie bardzo do odezwania się *solo* usposobionych.

I chociaż czasem pp. Studziński lub Malik odezwą się zgodnie z pomysłem autora, ton piękny i czysty, ton wydobyty przez nich tonie wnet w chaosie tonów fałszy-

wych. I pierwszy akord takiej harmonji, jaka bywać zwykła dziełem naszej orkiestry, wydrapie z ucha jak gdyby paznokciem najłżejszy nawet ślad miłego uczucia, jakie w nim gra tamtych na chwilę obudzić mogła.

...Biblioteka m u z y k a l j ó w składa się z takich samych gratów, jak i większa część repertuaru. Oprócz Mazurów, Walców i Galopad symfonje, jakie w teatrze słyszeć czasem można, ojcowie jeszcze nasi w tym samym teatrze zapewne słyszeli».

Atakami swemi na entrepryzę Chelchowskiego osiągnął Hilary Meciszewski to, do czego zmierzał. Senat Rządzący Rzptej Krakowskiej oddał mu teatr od 1 lipca 1843 r., a następnie Sejm przyznał mu roczną subwencję w kwocie 20.000 Złp. pod warunkiem s k o m p l e t o w a n i a o p e r y p o l s k i e j.

«Gazeta Krakowska» z d. 23 sierpnia 1844 r. donosi z radością: «O p e r a b ę d z i e!» Bo też publiczność stęskniona była za operą i chodziła tłumnie na koncerty śpiewaków, którzy występowali w kostjumach na estradzie i śpiewali arje operowe; takie «k o n c e r t y d r a m a t y c z n e» urządzili śpiewacy włoscy wracający z Warszawy i śpiewaczka badeńska J a n i k ó w n a, której »w pomoc ofiarował swoich celniejszych elewów i chóry Franciszek M i r e c k i, dyrektor szkoły śpiewu, oddając szacunek talentowi artystki». Kilka reprezentacyj dał R e i c h m a n n z żoną swą z domu S e s s i i z Wład. S o c h o c k i m tenorem.

Wkońcu ustalono, że 1 listopada 1844 rozpoczną się przedstawienia operowe, gdyż teatr będzie miał «dwie oddzielne kompanje artystów: dramat i operę. Dyrekcja będzie dawała przedstawienia ile możliwości o p e r t r e ś c i l e k s z e j i k o m i c z n e j, dlatego też opery: Fra Diavolo, Córka pułku, Postillon de Longjumeau, Don Pasquale, Mularz i Ślusarz i t. p. przedewszystkiem wziętymi

będą» — tak brzmiał komunikat w «Gazecie Krakowskiej» z d. 5 września 1844. A w miesiąc później donosiła gazeta, że «opera zapowiada się w korzystnym świetle. Chóry są już skompletowane. Inne osoby z szkoły śpiewu Fr. Mireckiego i zagranicy zamówione, dopełnią reszty kompletu. Tenorzysta Józef Szczepkowski i Wiktorja Studzińska z opery warszawskiej spodziewani są w tym miesiącu».

Takie odezwy do publiczności umieszczał H. Meciszewski, organizując nową operę. I stworzył istotnie operę, która — jak zgodnie uznała opinia publiczna — «mogła stanąć na równi z wielu innemi, uwielbianemi zagranicą».

Nikt też nie miał lepszych kwalifikacyj do spełnienia takiego zadania, jak właśnie Hilary Meciszewski. Człowiek o wybitnej inteligencji i wysokiej kulturze umysłowej, wytworny esteta, obznajomiony z zagranicą, krytyk uszczypliwy a świetny stylistą. Żył po pańsku i hojnością zjednywał sobie ludzi. Sprowadził wspaniałe dekoracje z Berlina i Wrocławia od Groppiusa i Papego, zaopatrzył dostatnio garderobę w kostjумы, pomnożył orkiestrę z 16 osób do 35, ustanowił nad nią dwóch kierowników, pianistę Giermasza i skrzypka W. Szlagórskiego, wzmocnił chóry, których korepetytorem został basista Alex. Kossorotow, a przedewszystkiem pozyskał pierwszorzędnych solistów z tem jednak, że mieli występować także w mniejszych rolach w dramatach i komedjach, a chórzysci byli zarazem statystami.

Najwięcej sił dostarczyła szkoła śpiewu zasłużonego kompozytora Franciszka Mireckiego, który «po kilkunastu rocznym pobycie w krajach zagranicznych, za upoważnieniem Rządzącego Senatu otwarł szkołę śpiewu dramatycznego w Krakowie na Piasku Nr. 95 w grudniu 1838 r. i trzy razy w tygodniu udzielał nauki». W rok

później urządził z uczniami swymi Mirecki pierwszy koncert, w którym uczestniczyła orkiestra pod kierunkiem W. Gorączkiewicza w amfiteatrze Kollegjum Nowodworskiego. 8. XII. 1839 r. Produkcje solistów i chóru «przyjęła publiczność z najwyższem uznaniem».

Gdy zaś Mirecki urządził w r. 1843 w lutym popis swojej szkoły, napisał Hil. Meczyszewski niezmiernie ostrą krytykę w «Gazecie Krakowskiej» i wywołał tem gwałtowną polemikę, w której Mirecki zwalczał stawiane mu zarzuty — i nie cofał się nawet przed użyciem dość silnych wyrazów. Obydwaj przeciwnicy pogodzili się jednak, gdy wyłoniła się sprawa stałej opery w Krakowie: wzajemnie się potrzebowali.

I niebawem najlepsi soliści ze szkoły Mireckiego stali się ozdobą sceny krakowskiej, a większość chórzystów również z uczniów tej szkoły się rekrutowała. Piękną i pełną plastyki charakterystykę wszystkich śpiewaków ówczesnych nakreślił Karol Estreicher w swej niezwyklej kronice teatru krakowskiego, któremu wystawił wspaniały pomnik w literaturze («Teatra w Polsce» tom I i II).

Pierwsze miejsce wśród solistów zajęła Wiktorja Studzińska, wychowanka Krakowa, primadonna sceny warszawskiej; pośpieszyła do rodzinnego miasta, by sztukę swoją poświęcić swoim ziomkom. Na słuchaczy wywierała magiczny wpływ. «Nie znalazł się ani jeden głos przeciwko niej» — powiada K. Estreicher II, 98 — «miała jakiś urok w swem obejściu szczerem i wesołem tak, że teatr szalał od oklasków, a to zarówno na pierwszym, jak i na ostatniem widowisku».

Ze szkoły Mireckiego pochodziła Honorata Hoffmanówna z głosem miłym i czarującą urodą, Józefa Bełcikowska, występująca na scenach włoskich i równa jej umiejętnością wokalną Flora Bogdani,

z której występem «publiczność podzieliła się na dwa obozy: Jedni Bełcikowskiej, drudzy Bogdanówniej wyższość oddawali».

Pierwszym tenorem był Józef Szczepkowski «dla milej postaci i szlachetnego ułożenia lubiony przez publiczność». Przedtem występował na scenach niemieckich zagranicą, a później po opuszczeniu Krakowa dostał się na scenę Warszawską, gdzie śpiewał pierwsze partje obok sławnego Juljana Dobrskiego.

Szkoła Mireckiego dała doskonałego barytonistę i aktora Jana Stysińskiego i basistę Walentego Nowakowskiego z bardzo dobrą metodą śpiewu. Lecz wśród śpiewaków najwyżej stał młodziutki Adolf Haganowski, Lwowianin, o którym z entuzjazmem pisze Estreicher II, 99:

«We Lwowie nie poznano się na nim, grał role podrzędne. W Krakowie wystąpił jako bas-baryton. Franciszek Mirecki zrozumiał, że dostaje mu się w ręce brylant czystej wody. Haganowski zyskał odrazu przychylność słuchaczy od pierwszego występu jako Kasper w «Wolnym Strzelcu» Webera (27. XII. 1844). Słyszałem w Warszawie słynnego Troszla. Przypomniał mi on zupełnie Haganowskiego śpiewem, ale «w grze górował nad nim Haganowski kreacją trafną, myślącą, wystudjowaną».

Niestety choroba piersiowa strawiła ten młody organizm. «Choroba Haganowskiego wzbudziła ogólną żalność, wiedzano, że z jego śmiercią ubędzie może jedyny śpiewak baryton sceny polskiej». Umarł Haganowski w kilka miesięcy później w 23 roku życia. Koledzy wystawili mu skromny nagrobek na cmentarzu krakowskim.

Na czele chórzystów stali: basista Aleksander Kosorotow i piskliwy tenor Czajkowski, wyrosły na śpiewaka z lampiarza teatralnego. «Szpetny postacią, a raczej twarzą raził niemało. Recitativa wygłaszane przez

ADOLF HAGANOWSKI

ARTYSTA DRAMATYCZNY TEATRU TUTEJSZEGO.

Po dotkliwej i długiej słabości — zaledwie rozpoczynając swój zawód — w wieku lat 23. opatrzony SS. Sakramentami, dnia 9 b. w. przeniósł się do wieczności.

Obecni w Krakowie Krewni wraz z kolegami pracy — zapraszają Publiczność na Exportacyą zwłok jego w dniu 12 b. m. i r. o godzinie 5 z południa wprost na Cmentarz — w dniu zaś następnym o godzinie 10 z rana do kościoła OO. Kapucynów, na żałobne nabożeństwo za duszę wcześniej zgasłego odprawiać się mające. —



niego, który jako przodownik chórów stawał na przedzie sceny, wywoływały zawsze ogólny śmiech, nawet w najsmutniejszych scenach» — tak opowiada Estreicher II, 104.

Umiejętnie zmontowaną operę puścił H. Meciszewski w ruch dnia 27 listopada 1844 r. Rozpoczęto przedstawieniem «Córki pułku» Gaetano Donizettiego. Pamiętna data!

Na afiszu umieścił H. Meciszewski następującą odezwę do publiczności:

Dyrekcja Teatru wierna nowym swym obowiązkom względnie Krajowego Rządu i wytrwała w chęciach zapewnienia tutejszej Publiczności nie tylko jak największej bydy może różnaitości widowisk — ale i zabawy w wszelkich wydziałach dramatu, w wy-

stawie dzisiejszej Opery składa pierwiastek swych usiłowań na tej nowej drodze, pod sąd światłej i wzrostowi Teatru przychylniej Publiczności. — Trudności jakie jej pokonać przyjdzie — w tak mozolnym na ziemi naszej przedsięwzięciu, jakim jest skompletowanie i wystawa Opery — nie tajne jej są zapewne; ale ufna w przyjazne chęci wszystkich lubowników muzyki, pomna na pobłażanie, z jakim Publiczność Krakowska zwykła przyjmować każdy krok naprzód — choćby najsłabszy — byle na ojczystej niwie zrobiony; — puszcza się śmiało w ten zawód i dla siebie równie, jak i dla artystów użytych do pomocy w zamierzonym dziele — o to samo pobłażanie, o to samo wyrozumienie uprasza. Artyści ci są po większej części miejscowi — Krakowskie, że tak rzec można dzieci; w trudnej więc pracy, jaką mają przed sobą, niechaj ich zrazu ośmieli przychylna i światła Publiczność, a wspólnie z Dyрекcją wywdzięczą się jej niezawodnie, przygotowaniem jej później nie jednego nader przyjemnego wieczoru.

«Gazeta Krakowska» tak pisała o przedstawieniu:

«Wczorajszy dzień stanowi istotnie epokę dla naszego teatru. Publiczność z niezwyčajnem uniesieniem przyjęła zapowiadzaną operę «Córka pułku». Całemu wystawieniu tej opery, przyozdobionej dwiema cudnie pięknymi dekoracjami Groppiusa, najsurowsza krytyka nic zarzucić nie może prócz lekkiego usterku w chórze kobiet w introdukcji aktu pierwszego, lecz błąd ten przypisać należy tylko zaleźnieniu się niektórych chórzystek, pierwszy raz występujących na scenie. Gra i śpiew p. Studzińskiej zamieniły ją w kochankę całej publiczności».

Niezwykłe powodzenie W. Studzińskiej jako Marji w tej operze «unieśmiertelniło jej imię w rocznikach sceny polskiej» — jak mówi Estreicher, I, 303. Na drugim przedstawieniu wiele osób nie mogło dostać biletów, a taki sam natłok publiczności panował jeszcze na szóstym z rzędu przedstawieniu w ciągu grudnia. Była to najbardziej kasowa i atrakcyjna opera, przysparzająca za

każdym razem przeszło 1500 Złp. dochodu, gdy tymczasem dramat dawał zwykle niespełna 500 Złp.

Rekordową cyfrę frekwencji i dochodu przyniósł również «Wolny Strzelec» z niezrównanym Ad. Haganowskim, który fascynował publiczność nadto jako Basilio w «Cyruliku Sewilskim» Rossiniego. Nie mniejsze powodzenie miały opery: «Norma» Belliniego, «Napój miłosny» Donizettiego, «Niema z Portici» Aubera i komedjo-opery, jak «Zamek na Czorsztynie» K. Kurpińskiego, «Nocleg w Apeninach» Fr. Mirckiego i in.

W ciągu pierwszego roku dano 17 oper i komedjo-oper, które po kilkanaście razy musiano powtarzać. Sukces był olbrzymi. «Była to opera godna tej nazwy. Mirrecki Franciszek, który był jej duszą, zasłużył sobie na wdzięczne wspomnienie, bo uczniów dostarczał i adeptów uczył, a Hil. Meciszewski zasłużył na uznanie za wytrwałość, okazując, co mogą dobre chęci, znanstwo i istotne zamiłowanie sztuki» (Estreicher II, 112). Ale jaką bronią walczył Meciszewski przeciw Tom. Chelchowskiemu, taką zwalczali go niechętni mu. Kampanję prowadził Walerjan Kalinka listami w «Gazecie Poznańskiej».

Odpowiedział mu na to Meciszewski broszurą p. t.: «Kilka słów do Redaktora Gazety Poznańskiej» (Kraków 1845, str. 118, 4^o), w której m. in. tak pisał:

«Panie Redaktorze, ogłosiłeś w piśmie Twojem długi szereg kłamstw i potwarzy o teatrze, pod moim zarządem będącym... Co do orkiestry: w stosunku do dawnej teatr krakowski ma teraz prawdziwie dobrą orkiestrę. Wzmocniona z 16 głosów na 35, oddana pod zarząd stałego dyrektora i zaopatrzona w muzykalja najnowsze, mieści w sobie wszystko, czem się tylko Kraków pod względem muzykalnych biegłości i talentów wykazać może.

Myślę, że gdyby nawet kto chciał, lepszej i mocniejszej orkiestry teatralnej nie skompletowałby w Krakowie. Lepszej dlatego, że wszystko do niej należy, co tylko pod tym względem mamy najlepszego. Mocniejszej dlatego, że przestrzeń dla niej w teatrze wyznaczona nie wystarczyłaby na pomieszczenie ani jednego więcej instrumentu. Że w stosunku do orkiestr zagranicznych teatrów krakowska wiele jeszcze do życzenia pozostawia, żadnej nie ulega wątpliwości. Lecz do wyrównania im pod względem całości harmonji potrzeba długiego czasu, nadewszysztoko cierpliwości...

Przez rok 1845 opera rozwijała się świetnie: przybył dobry basista Z a r e m b a, nadto dwie śpiewaczki ze szkoły Mireckiego: sopranistka Anna Winklerówna i piękny alt Dorota Łęska. Niestety, polityczne wypadki roku 1846 podcięły byt młodej opery i spowodowały niepowodzenie kasowe. Teatr opustoszał. Meciszewski, czy też jego cichy wspólnik, Jan Mączynski, płacił śpiewakom połowę gaży, chociaż mieli kontrakty do 1 listopada 1847 r.

Opuśczeni śpiewacy wyjechali do Płocka i od 1-go maja 1846 operę zamknęto. «Kursu zimowego» nie mógł Meciszewski rozpocząć, gdyż operzyści nie chcieli wracać. Wkońcu po długich obustronnych targach i sporach zażegnano przesilenie i 8 listopada 1846 r. rozpoczęto przedstawienie operowe «Napojem miłosnym». Lecz już nie wiodło się odtąd. Najlepsze siły ustąpiły. Nieustanne zatargi doprowadziły do nieuchronnej katastrofy: «Przedsiębiorca teatru, znużony ciągłą walką z uporem, zarozumiałością, nierzetelnością i zaślepieniem, zdecydował się nareszcie operę polską w Krakowie z dniem 1 sierpnia 1847 r. rozwiązać» — tak mówi Hil. Meciszewski w artykule, umieszczonym w «Ga-

zecie Krakowskiej» Nr. 187, gdzie usiłuje usprawiedliwić rozwiązanie opery i rozgoryczony dodaje:

«Historja wszystkich przedsiębiorstw prywatnych tego rodzaju w Polsce, zaczawszy od X. Sułkowskiego aż do dzisiejszego przedsiębiorcy teatru przekonywa, że przyczyną upadku wszystkich była zła wola, upór, nie-rzetelność i zarozumienie artystów i wierzyć nieledwie wypada, że dwa tylko są środki utrzymania tych panów w granicach powinności i obowiązku, to jest albo niedostatek i zawisłość, w jakiej ich trzymał p. Chelchowski, albo też rygor przepisów regulaminu teatralnego, jakiemu są poddani w Warszawie».

Po krótkim, świetnym rozkwicie opera krakowska upadła! Wprawdzie późniejszym przedsiębiorcom rząd austriacki wydzierżawiał teatr z obowiązkiem utrzymania opery, lecz już nie umiano się zdobyć na taki twórczy wysiłek, na jaki zdobył się w r. 1844 Hilary Meczysławski. Katastrofalny pożar Krakowa w r. 1850 dokonał reszty: uznano, że pożar jest karą Bożą za grzechy i rozwinięto żywą agitację przeciw teatrowi, uważając go za źródło zepsucia.

W r. 1853 sprowadzono Niemców, którzy grali ze zmiennem szczęściem i wystawili 39 oper pod kolejną dyрекcją Karola Nachtigalla, Karola Gaudeliusa i J. W. Megerlego z Wiednia — lecz opery polskiej nie było. Orkiestra fatalna, niezręcznie kierowana i niedostatecznie obsadzona, przypominała «uliczną muzykę słynnych krakowskich młaskotów, a nie orkiestrę teatralną, która ma pretensje liczenia się do rzędu średnich teatrów europejskich» — tak dosadnie charakteryzuje K. Estreicher stan opery krakowskiej w r. 1854.

Minęło lat dziesięć, gdy w połowie 1866 roku zapowiedział ówczesny dyrektor teatru, hr. Adam Skorpka, że wystawi kilka większych oper. Obietnicę tę

przyjęto niedowierzająco, uważając zapowiedź dyrekcji «za wynik gorliwych, lecz niewykonalnych chęci» (Czas, 29. XI. 1866). A jednak spełniono obietnicę: 1 grudnia 1866 wystawiono — «Halkę»! i w ciągu miesiąca dano siedm przepelnionych przedstawień. W sobotę, 29 grudnia, obecny był na przedstawieniu Stanisław Moniuszko.

Wykonanie «Halki» wzbudziło zachwyt: soliści wywiązali się zupełnie dobrze ze swego zadania, chór był liczny, w nim wielu amatorów, orkiestra wzmocniona kilkunastu członkami muzyki wojskowej — a na koniec balet, przedmiot podziwu dla publiczności nieprzywykłej do takiego widoku.

Po «Halce» dano «Verbum nobile» 18 stycznia 1867 r., nadto Webera «Wolny strzelec», Verdiego «Bal maskowy», Flotowa «Marta» — poczem opera wegetowała jeszcze kilka tygodni i ponownie — upadła! Miejsce jej zajęła operetka, na czele której stał najpierw Stanisław Duniecki ze Lwowa jako dyrektor śpiewu i orkiestry od r. 1865, po nim zaś Smaciarzyński, a na koniec Kazimierz Hoffmann. Grano operetkę Dunieckiego «Paziowie królowej Marysieńki», w której partja jednego z paziów przypadła Helenie Modrzejewskiej, rozpoczynającej wtedy swą karierę dramatyczną na scenie krakowskiej! Również i w operetce Jacques Offenbacha «Wesele przy latarniach» partję Kunegundy wykonała — Modrzejewska!

Czasem dawano fragmenty z oper, jak «Marta» Flotowa i «Trubadur» Verdiego; poza tem operetki: «Żacy» z muzyką Kaz. Hoffmanna (libretto W. L. Anczyca), «Folwark Primerose», «Dziesięć cór na wydaniu», «Księżniczka Trebizondy»; Offenbacha: «Orfeusz w piekle», «Piękna Helena», «Skrzypce czarodziejskie», «Mąż za drzwiami», Suppého «Junacy», wznowiono J. Elsnera

operę «Król Łokietek» i wodewil «Wiśliczanki», A. E. Grétryego «Raul Sinobrody» i Kurpińskiego «Krakowiacy i Górale», «Bojomir i Wanda» i in.

Lecz nawet i operetka nie mogła się utrzymać. «Głód operowy» Krakowa zaspokajać musiała opera i operetka lwowska, przybywająca stale od r. 1880 w gościnę z końcem czerwca każdego roku. Przez lipiec i sierpień odbywały się jej przedstawienia pod kierunkiem kapelmistrza Henryka Jareckiego przy tłumnej frekwencji publiczności. W kilku sezonach dyrygował J. N. Hock, kapelmistrz 13 pułku piechoty w Krakowie. Teatr lwowski zaznajamiał publiczność krakowską z repertuarem włoskim od Rossiniego do Leoncavalla, Mascagniego i Ponchiello, i z repertuarem francuskim: Auber, Gounod, Halevy, Massenet, a nadto z operami W. Żeleńskiego i Z. Noskowskiego. Pamiętna premjera «Goplany» odbyła się 23 lipca 1896 r. Partję tytułową śpiewała Camilowa, Balladynę zaś Sal. Kruszelnicka. Operę Zygmunta Noskowskiego «Livia Quintilla» wykonano 15 maja 1898 r. z Władysławem Florjańskim, tenorem «Narodnego Divadla» w Pradze.

Senzacją dla Krakowa, a zarazem wzorową szkołą śpiewu była gościna opery włoskiej w czerwcu i lipcu 1897 r. Do najlepszych sił należała primadonna p. Chau i baryton medjolańskiej «La Scali», Broggi Mutini. Włochów przyjmowano entuzjastycznie. Śpiewali z orkiestrą 13 p. p. pod dyрекcją J. N. Hocka. Największy zachwyt budziły znakomite chóry. Wywdzięczając się za gościnne przyjęcie, wykonali Włosi «Halkę» po włosku; wyuczeniem i przygotowaniem tego dzieła zajął się znakomity wiolonczelista, nauczyciel Konserwatorium krakowskiego, Fryderyk Stingl.

Gdy upadła Filharmonja krakowska, t. j. Towarzystwo Przyjaciół Muzyki, a wraz z niem ustały koncerty symfoniczne i systematycznie kierowany ruch muzyczny, wówczas przygodnie tylko odbywały się koncerty. Przeważała zaściankowość, swojszczyzna najlichszego rodzaju i pretensjonalność. Wyjątkowo tylko zawadził o Kraków jakiś wybitniejszy wirtuoz i to w przejeździe zwykle z Wiednia lub z Rosji.

Prócz koncertów szkoły śpiewu Franciszka Mirckiego produkcje dobrych śpiewaków miejscowych i zagranicznych należały do rzadkości. Wyższe wymagania artystyczne zaspokoić mogli tylko Kratzerzy, t. j. bracia Paweł i Kazimierz i ich siostra Katarzyna, nadto Julia Grodzicka, wspomniana już kompozytorka, występująca między r. 1818 a 1830. Później budziła zachwyty znakomita śpiewaczka opery warszawskiej, Ludwika Rywacka, która wracając z Medjolanu, dała trzy koncerty w sali Knotza w marcu 1842 r. z udziałem skrzypka krakowskiego Wincentego Studzińskiego. Entuzjastyczne artykuły o niej pisał Hil. Meciszewski w «Gazecie Krakowskiej» (Nr. 63—69).

W połowie XIX wieku odwiedzili Kraków niemieccy śpiewacy: Ign. Krauss, śpiewający tenorem i basem, Anna Millinger, a w r. 1855 sławny bas-buffo Józef Staudigl z Wiednia, wtedy już u zmięchaniu kariery. Dopiero przy końcu XIX wieku słyszał Kraków pierwszorządne siły sztuki wokalne, t. j. Carlottę Patti (1867), Desiné Artôt, znakomitą śpiewaczkę koloraturową; na jej koncert sprzedano zaledwo 13 biletów! Więcej słuchaczów ściągnęły koncerty Bianchi-Biancha, sławnej Pauliny Lucca, Amalji Materna, Marcelli Sembrich-Kochańskiej i Miry Heller, a przede wszystkim Aleks. Myszugi, tenora opery lwowskiej i Józefy

Szlezyn gier ó wnej, Aleks. Bandrowskiego (1891) i Władysława Mierzwińskiego.

Największa liczba produkujących się przypada na skrzypków. Z miejscowych do najlepszych należał w pierwszych latach XIX wieku Jacek Majewski, uczeń K. Lipińskiego, występujący także poza Krakowem. Jego koncert w Warszawie 1825 r. spotkał się z bardzo życzliwą oceną prasy. Równie dobry był skrzypek Włodzimierz Majeranowski, który zachwycił nie tylko jako solista, lecz zorganizował w r. 1833 kwartet smyczkowy w otwartej wtedy «Kawiarni Wiedeńskiej» przy ul. Florjańskiej L. 521 na I. piętrze (narożnik ul. Piłajskiej, dziś l. 44). Grała tam nadto orkiestra pod kierunkiem Wal. Szlagórskiego w poniedziałki, środy i soboty.

«Plagą koncertową Krakowa był przez długie lata skrzypiciel Władysław Iżycki» — tak o nim mówi K. Estreicher (I. 298), nie szczędzący mu dosadnych określeń, ilekroć wspomina o jego występach. Istotnie Iżycki narzucał się natrętnie swojemi koncertami, na których wykonywał swoje kompozycje tak nudne, że publiczność wychodziła z sali, nie czekając końca koncertu. Iżycki grasował w Krakowie między w 1831 a 1850 r.

Natomiast zasłużone oklaski zbierał Wincenty Studziński, doskonały skrzypek i równie dobry kompozytor (1815—1854). Istnem *curiosum* niedorzeczności i dziwolągów językowych jest broszura, którą o nim napisał Jan Radwański, umieściwszy w niej i biografię Ignacego Krzyżanowskiego, pianisty, p. t. «Żywoty tegoczesne mężów znakomitych» 1848 r.

Nazwisko i sławę Karola Lipińskiego wyzyskiwał brat jego Feliks Lipiński, «od genjuszu tamtego daleki» — jak pisze K. Estreicher II, 108 — koncertujący często w Krakowie. Chętnie słuchano w Krakowie Stan.

TEATR NARODOWY.
We CZWARTEK dnia 8 Marca 1849 roku.
APOLINARY
KĄTSKI

W PRZEJEŹDZIE SWOIM ZE LWOWA DO POZNANIA
NA POŻEGNANIE
W SWOJEM RODZINNYM MIEŚCIE
DA PIĄTY I OSTATNI KONCERT
Z TOWARZYSZENIEM CAŁEJ ORKIESTRY.

ODDZIAŁ I.

- 1) *Uwertura.*
- 2) *Fantazyja na słabnie motywu z Nicmy z Fortici przez Lafont, odegrana z całą orkiestrą przez Koncertantów.*
- 3) *La Romanessa, śpiew Trubadurów z 16-go wieku, skomponowana i odegrana przez Koncertantów.*
- 4) *Kasada, Kapryś Halowicki, utworu Koncertanta, odegrana przez tegoż.*

ODDZIAŁ II.

- 1) *Uwertura.*
- 2) *Finał-Arco, Marsz z powym efektem utworu Koncertanta.*

- 3) **MODLITWA MOJŻESZA,** z Wersytem. — *Słowa kompozycja PACANIEGO, przez Antora Koncertantów dedykowana i w oryginalnym wykonaniu jego powołanemu, który Pan KĄTSKI po pierwej tu na odlego na Szarykach O JEDNEJ STRONIE własnego wymieszanie, znowu pod utworem Hono Corde (z Orkiestrą).*
- 4) **JAN SOBIESKI,** czyli wspomnienie Lwowa, Wielki Mazar (z Orkiestrą) utworu Koncertanta, grany przez tegoż.

Biografi **APOLINAREGO KĄTSKIEGO**, dostać można w Kasie Teatralnej, exmp. po 24 gr., z czego dochód przeznaczony jest dla tutejszego Domu Ochrony zaniedbanych Dzieci.

Sala Widzów będzie iluminowana. — Cena Miejsce zwyczajna.

Początek o godzinie pół do 7-mej. Kończąc po 8-mej. — Biletów do Łódz i miejsc zamieszkałych, dostać można u Kasyera Teatru przy ulicy Grodzkiej N. 33, a w dzień KONCERTU przy Kasie Teatralnej.

Wszystkie Bilety frajono uchylają się.

Serwaczyńskiego, występującego jeszcze w r. 1844, Römersa, Antoniego Parysa z Lublina, a zwłaszcza oklaskiwano «cudowne dzieci»: 11-letnią Eleonorę Neumann, grającą na skrzypcach (1828 i 1830), Mieczysława Starzewskiego z Tarnowa, 13-letniego skrzypka, 8-letniego Jul. Hellera i małych Raczków (1853), t. j. Fryderyka 10-letniego, Zofję 8-letnią i Wiktora 6-letniego, uczniów Józefa Hellmesbergera w konserwatorium wiedeńskim.

Lecz swoi nie ciągnęli zbytnio: dowodem koncerty Nikodema Biernackiego, a nawet na koncert młodych Wieniawskich, Henryka i Józefa, w r. 1857 przybyło niewielu słuchaczy, gdyż równocześnie odbywały się przedstawienia «trupy sztucznych jeźdźców. A jakież wirtuoz, jakież artysta zdoła wytrzymać w Krakowie współubieganie z hecą?» — powiada z żalem ówczesny sprawozdawca «Czasu». Natomiast trzy koncerty braci Wieniawskich w kwietniu 1853 roku zgromadziły liczną publiczność i wywołały zasłużony entuzjazm. W dwadzieścia lat później wystąpił schorowany Henryk Wieniawski po raz ostatni w Krakowie 18 lutego 1877 r.

Z największym zapalem witano w Krakowie tego artystę, który tu się urodził i jako «cudowne dziecko» budził zdumienie wszystkich; był nim Apolinary Kątski, uczeń Paganiniego, wirtuoz o fenomenalnej technice. W lutym 1848 r. dał on cztery koncerty «na dochód braci potrzebujących», w następnym zaś roku pięć przepełnionych koncertów; występował on jeszcze w 1852 r. z równem powodzeniem.

Z takim entuzjastycznym przyjęciem nie spotkał się już w Krakowie żaden z polskich skrzypków, a było wśród nich wielu wybitnych: Izydor Lottó z Warszawy, Gustaw Frieman, Michał Jelski, Stanisław Tabo-

rowski, Kazimierz Łada, Władysław Górski (1885); jedynie Stanisław Barcewicz (1889) obudził znowu entuzjazm taki, jaki wywoływała gra zagranicznych skrzypków wirtuozów. Niemal wszyscy najwięksi z małemi wyjątkami odwiedzili Kraków. Grali tu: H. W. Ernst (w r. 1840 i 1844), Miška Hauser, porywający temperamentem i słodyczą tonu; w r. 1841 dał z rzędu sześć koncertów; po 30 latach wystąpił ponownie. Fred Lund, duński skrzypek, dał trzy koncerty bezpośrednio po Hauserze. W r. 1854 zdobyły wielki sukces Siostry Neruda, z których Wilhelmina grała na fortepianie, Amelja zaś na skrzypcach. Wkońcu grali tu w czasie od r. 1867 do końca XIX wieku: Leop. Auer, Ferdynand Laub, Edward Remenyi, August Wilhelmj, Ernesto Camillo Sivori, Emil Sauret, Teresina Tua, Józef Joachim, Cezar Thomson i Pablo Sarasate.

Taką samą plagą koncertową, jak Wł. Iżycki, był w połowie wieku XIX Samuel Kossowski, wiolonczelista, ale występujący «w poczwórnym sposobie: tj. jako skrzypek, śpiewak i kompozytor». Również i Stanisław Szczepanowski grał często w Krakowie, występując jako wirtuoz gry na gitarze i wiolonczeli. O obydwóch tych koncertantach mówi z przekąsem K. Estreicher (II, 109):

«Kossowski rozwlekłością i powolnością gry monotonnej harmonizuje ze skrzypkiem Iżyckim i gitarzystą Szczepanowskim. Recenzje gazeciarskie unosząc się niewłaściwym patryjotyzmem, piszą tym rzemieślnikom muzycznym pochwały najniedorzeczniejsze».

Natomiast na bezwzględny podziw zasługiwał Krakowianin, Andrzej Rajczak, mistrz na trąbce wentylowej, który koncertami swemi budził zachwyt w Petersburgu (1844 r.), z obcych zaś sławny cymbalista Michał

Józef Guzikow, Żyd z Rosji, o którym pisma francuskie opowiadały fantastyczne powieści, produkujący się na «harmonice słomianej» własnego wynalazku, wywołał w Krakowie (1835 r.) taki sam zachwyt, jak wszędzie, gdziekolwiek występował.

Za pozwoleniem Zwierzchności.

w PONIEDZIAŁEK dnia 27 Marca 1843.

W SALI HOTELU KRÓLA WĘGERSKIEGO

D^r F. LISZT

O D E G R A

DRUGI i OSTATNI

K O N C E R T

CENA MIEJSC

Bilet do Krzesła numerowanego	Zł. 18 gr. 5. nawubogich.
do Sali	Zł. 9 gr. 5. „
na Galeryę	Zł. 5 gr. 5. „

Biletów dostać można tylko w Księgarni D. E. Friedlciusa.

Początek o godzinie 7 wieczór.

Z sławnych wiolonczelistów słyshał Kraków Włocha Alfreda Piatti (1844 r.), Duńczyka Christiana Kellermanna (1857) i Dawida Poppera (1867). Laureat Konserwatorjum Moskiewskiego Józef Adamowski na krótko tylko osiadł w Krakowie w r. 1884 i zorganizował dobry kwartet smyczkowy, który jednak rozbił się po jego wyjeździe do Bostonu.

Koncerty pianistów były zrazu dość rzadkie.

Atrakcję stanowiły «cudowne dzieci», jak 10-letni Józef Krogulski z Warszawy 1828, wspomniany już Stefan Heller, młody Antoni Kątski, który później odbierał w Krakowie niezwykle hołdy, gdy przybył po triumfach zagranicznych w r. 1852 i dał siedm z rzędu koncertów. Do ulubionych pianistów Krakowa należał Józef Lubowski, uczeń Germasza, przesadnie chwਾਲony, jak mówi Estreicher (II, 109), Ignacy Krzyżanowski który po studiach w Paryżu poczynił wielkie postępy (1848 r.). Z obcych przyjmowano życzliwie Leopolda Meyera, Henryka Litolffa, Teodora Döhlera i wielu innych drugorzędnych pianistów, niejednokrotnie oklaskując ich bezkrytycznie.

Senzacją dla Krakowa były trzy koncerty Franciszka Liszta w sali Knotza «pod królem węgierskim» 26, 27 i 29 marca 1843 r. Zapowiedziano tylko dwa koncerty, lecz wobec niezwykłego powodzenia zdecydował się Liszt jeszcze na jeden występ, przeznaczwszy dochód dla ubogich Krakowa. Na trzecim koncercie, w którym brał udział tenor Luigi Pantalioni, uczeń Rubiniego, słuchacze omal «nie popiekli się z gorąca, musiano otworzyć w czasie koncertu szklane drzwi od galerji dziedzińcowej».

Mimo tego dość ożywionego ruchu koncertowego panowały w Krakowie stosunki zaściankowe; sławny pianista, Zygmunt Thalberg, który w r. 1841 zapowiedział tu koncert, przybywszy do Krakowa, nie chciał jednak wystąpić, gdy przyjrzał się tym stosunkom. Najniżej upadła muzyczna kultura Krakowa w latach 1850 a 1875. W całym Krakowie nie było wtedy ani jednego wybitniejszego skrzypka; gdy zawiązane wówczas nowe Towarzystwo Muzyczne rozpisało konkurs na posadę nauczyciela gry skrzypcowej w prowadzonej przez siebie szkole, nie znalazł się między kandydatami ani jeden Po-

lak! W braku rodaka musiano tę posadę nadać Ryszardowi Gliherowi z Wiednia.

Stan ówczesnej kultury muzycznej w Krakowie ilustruje inny fakt: oto w grudniu 1874 r. odbył się koncert sławnego Kwartetu florenckiego w sali Saskiej. Po koncercie zamieścił «Czas» następującą recenzję, stwierdzającą wymownie, na jakim poziomie stała artystyczna kultura publiczności krakowskiej. Oto słowa sprawozdawcy:

«Dziwo to, zapowiadane od dwóch miesięcy, poczęło tak rozciekawiać publiczność naszą, że stało się głównym przedmiotem rozmów i zapytań. Niejeden dzięki dosyć wyraźnej nazwie domyślił się, że kwartet ten składa się z czterech ludzi (!), niejeden przyzwyczajony do szumnej muzyki zapytał mimowoli:

Dlaczego w kwartecie tym bierze udział skromna liczba czterech tylko artystów?...

Sala hotelu Saskiego przedstawiała wczoraj widok niezwykle, a nawet nadzwyczajny. Wszystkie miejsca zajęte, galerja pełna, mnóstwo kandydatów na bilety, których już niema. Wśród ogólnego oczekiwania wyszło na salę rzeczywiście tylko czterech mężczyzn, a nie więcej. Każdy z nich trzymał skromnie (!) w ręku skrzypki, a jeden tylko wiolonczelista dzięki większej objętości swego instrumentu mógł zwrócić uwagę. Ci czterej ludzie usiedli na stołkach (!), rozłożyli nuty i zaczęli grać. Gdy skończyli, publiczność dała oklaski i tak ciągle za każdym przestankiem czyniła, nareszcie koncertanci zrobili swoje (!), a publiczność poczęła opuszczać salę. Na wielu twarzach widać było chęć zapytania:

Dlaczego kwartet ten jest taki słynny, dlaczego unoszą się nad zgodą w egzekucji, kiedy czterem ludziom łatwiej się zgodzić niż całej orkiestrze? a tyle razy prze-

cież grywają orkiestry w Krakowie i nikt ich nie podziwia, a często nie słucha. (!!)

Zalety kwartetu byłyby nasza publiczność oceniła, gdyby miała jakiegokolwiek wzory, z któremi by je mogła porównać».

Gościnne występy obcych wirtuozów spełniły w procesie umuzykalnienia ogółu doniosłą rolę, zwłaszcza że prócz wymienionych poprzednio wirtuozów byli to najwybitniejsi artyści owego czasu, jak p i a n i ś c i: Rudolf W ü l l m e r s, Sophie M e n t e r, żona wiolonczelisty Dawida P o p p e r a, Annette E s s i p o w a, 13-letni Maurycy R o s e n t h a l, Hans B ü l o w, Władimir P a c h m a n n, Eugen d' A l b e r t, Alfred G r ü n f e l d, Teresa C a r r e n o, наконец Aleksander M i c h a ł o w s k i, Natalia J a n o t h a i Ignacy P a d e r e w s k i. Niektórzy z nich występowali zaproszeni do udziału w koncertach T o w a r z y s t w a M u z y c z n e g o, powstałego w 1866 roku jako nowy czynnik kultury muzycznej Krakowa.

Skromne były początki tego Towarzystwa; zawiązkiem jego był męski chór akademicki, w którym kilku idealistów stworzyło instytucję, mającą krzewić zamiłowanie do muzyki i kształcić w muzyce. Pierwotnie nazwano je «M u z ą». Dnia 31 października 1866 rozpoczęło to skromne Towarzystwo swą działalność, a następnie przyjąwszy nazwę «T o w a r z y s t w a M u z y c z n e g o», które istnieje do chwili dzisiejszej, przejęło tradycje dawnego «Towarzystwa Przyjaciół Muzyki». Gdy jednak dawna Filharmonja krakowska kładła nacisk na pielęgnowanie muzyki symfonicznej, nowe Towarzystwo nie mogło z braku sił odpowiednich stworzyć własnej orkiestry symfonicznej i za cel wzięło sobie kultywowanie ś p i e w u c h ó r a l n e g o i muzyki k a m e r a l n e j.

Do orkiestry trzeba było wykształcić instrumentalistów. Temu zadaniu miała odpowiedzieć s z k o ł a m u-

z y c z n a, otwarta już w drugim roku istnienia Towarzystwa. Liczyła ona wtedy 45 uczniów i trzech nauczycieli.

Na nowe tory weszła nauka, gdy na czele szkoły stanął Władysław Żeleński. Po odbyciu studjów w Pradze czeskiej i w Paryżu, osiadł w Warszawie, już jako znany kompozytor. Z Towarzystwem Muzycznym w Krakowie utrzymywał żywe stosunki: w r. 1876 dał koncert kompozytorski na rzecz Towarzystwa, w 1879 r. przyjechał, by dyrygować uroczystą kantatą w czasie jubileuszu J. Ign. Kraszewskiego, następnego roku urządził koncert z orkiestrą i wieczór kameralny, aż wreszcie w r. 1880 przeniósł się na stałe do Krakowa. W kulturze muzycznej Krakowa rozpoczęła się nowa era. Za sprawą Żeleńskiego i dzięki jego stanowisku ówczesny prezydent Zybkiewicz poparł starania Towarzystwa Muzycznego o zamianę dotychczasowej szkoły na Konserwatorium; a gdy w r. 1888 liczba uczniów doszła do 150, a nauczycieli było ośmiu, szkoła ta otrzymała nazwę: Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego z Władysławem Żeleńskim jako dyrektorem na czele. Wśród nauczycieli znalazły się niebawem wybitne siły pedagogiczne, jak Wincenty Singer do nauki gry skrzypcowej, Wincenty Rychling, organista katedralny do gry organowej i kontrapunktu (zm. 1895), Stanisław Niedzielski do śpiewu; stanowisko to objął po nim Jan Gall w r. 1891, Fryd. Stingl do gry wiolonczelowej, wkońcu do gry fortepianowej Bolesław Domaniewski, obok całego zastępu innych nauczycieli. Z końcem wieku XIX wynosiła liczba uczniów około 200, nauczycieli zaś 12.

Manifestacją Krakowa dla zasług Żeleńskiego był uroczysty koncert kompozytorski w 40-lecie jego wszechstronnej działalności, urządzony 6 grudnia 1897 r. Orkiestrą symfoniczną dyrygowali wtedy, umyślnie na uro-

czystość przybyli: Zygmunt Noskowski z Warszawy i Henryk Jarecki ze Lwowa.

Chlubą Towarzystwa Muzycznego był chór mieszany, umożliwiający wykonanie arcydzieł wokalnych. W koncertach Towarzystwa brała stały udział jego projektorka, uczenica Chopina, ks. Marcelina Czartoryska (1876—1884), a nadto zaproszeni wirtuozi z poza Krakowa.

Księżna Marcelina Czartoryska wystąpiła z pierwszym koncertem, poświęconym Chopinowi, 19 marca 1871 r. w sali Saskiej, ilustrując grą swoją wykład Stanisława hr. Tarnowskiego o Chopinie (wydany drukiem p. t. «Chopin i Grottger». Dwa szkice. Kraków 1892).

Nie było żadnej uroczystości narodowej, w którejby chóry Towarzystwa nie brały udziału. Kierował nimi założyciel Tow. «Muza» Emil Linhart, po nim Fr. Guniewicz, Ant. Vopalka i Stan. Niedzielski. Pamiętny był udział chóru Towarzystwa w jubileuszu Kraszewskiego 1879 r., w rocznicy odsieczy Wiedeńskiej 1883, w sprowadzeniu zwłok Mickiewicza 4 lipca 1891 r. Wówczas to odbyły się zjazdy chórów ze wszystkich stron Polski. Towarzystwo współdziałało również w setnej rocznicy Konstytucji 3 maja, w pogrzebie Teofila Lenartowicza, w uroczystościach chopinowskich 1899 roku i w pięćsetnej rocznicy Uniwersytetu Jagiellońskiego, w czasie której wykonano kantatę jubileuszową W. Żeleńskiego i mszę B. Pękiela.

W 1877 r. urządzono dwa koncerty historyczne, poświęcone muzyce polskiej. Odtąd weszło Towarzystwo na drogę systematycznej pracy. A gdy na jego czele stanął Wiktor Barabasz, poziom artystyczny programów koncertowych dorównał poziomowi wielu innych znakomitych instytucyj koncertowych zagranicą.

W programach Towarzystwa figuruje niemal stale

kwartet smyczkowy, niestety w składzie swym zmienny. Dla budzenia kultu muzyki kameralnej sprowadzało Towarzystwo sławne zespoły zagraniczne, jak Kwartet Hellmesbergera (1891, 1892) i Kwartet Czeski (1895, 1897, 1899). Po długich wysiłkach stworzono wreszcie orkiestrę smyczkową, uzupełniono ją instrumentalistami z orkiestr wojskowych (zwłaszcza pułku 13-go) tak, że można było przystąpić do wykonania utworów symfonicznych. Od czasu, gdy upadać poczęło Towarzystwo Przyjaciół Muzyki, t. j. od roku 1825 Kraków nie słyszał symfonji Beethovenowskiej! Dopiero gdy W. Barabasz zorganizował w r. 1895 sześć wieczorów historycznych, wówczas po tak długiej przerwie rozległy się dźwięki symfonji Haydna (Oxfordzka), Mozarta symf. Es-dur i Beethovena I C-dur i IV B-dur.

Prócz koncertów, poświęconych muzyce romantyków, urządzono wieczory muzyczne E. Griega, Hektora Berlioza i Rysz. Wagnera, nadto koncerty kompozytorskie Wład. Żeleńskiego (1894, 1897) i Zygmunta Noskowskiego (1892, 1897 i 1899); arcydzieło symfoniczne jego «Step» wykonano poraz pierwszy 8 kwietnia 1897 r.

Na pielegnowanie muzyki religijnej kładło Towarzystwo wielki nacisk i mogło na tem polu chlubić się pięknymi wynikami, bo repertuar jego objął: Requiem Mozarta, Cherubiniego, Verhulsta, Verdiego; Msze Haydna D-dur, Stabat Mater Rossiniego, Lwowa, Astorgi, «Siedm słów» Mercadantego i Teod. Dubois, oratorium «Paulus» Mendelssohna i «Wskrzeszenie Łazarza» Perrosiego; nadto «Potop» Saint-Saensa, «Pustynię» Fel. Davida, Fantazję op. 80 z chórem Beethovena i arcydzieła Stan. Moniuszki: «Milda», «Witolorausda», «Widma» i «Sonety Krymskie». Wymienione tu kompozycje są

tylko częścią bogatego repertuaru, jakim rozporządzało Towarzystwo Muzyczne w latach 1876—1899. Towarzystwo to było ogniskiem, w którem skupiało się życie muzyczne Krakowa.

Zamiłowanie do śpiewu chóralnego objęło szerokie warstwy. Zdolny dyrygent Adolf Steibelt zorganizował 3. XI. 1888 r. chór męski pod nazwą «Lutnia»; urządziła ona większe koncerty, a nadto występowała na wieczorkach patriotycznych. We wszystkich obchodach narodowych i uroczystościach, na których muzyka wojskowa grać nie mogła, uczestniczyła orkiestra rękodzielnicza «Harmonja», stworzona w r. 1889 z tym zamiarem, by stała się zawiązkiem narodowej kapeli obywatelskiej na wzór tej, jaka istniała w Wolnej Rzeczypospolitej Krakowskiej jako Muzyki milicji, «odznaczająca się artystycznym wykształceniem i pięknem ubraniem». W r. 1896 powierzono kierownictwo kapeli doskonałemu muzykowi, Fryderykowi Stinglowi, nauczycielowi Konserwatorium, a po jego rezygnacji objął dyrygenturę Stan. Czyżowski, skrzypek, uczeń W. Singera. Niestety jednak, «Harmonja» nie mogła się utrzymać, zmuszona do konkurencji z czterema orkiestrami wojskowymi. Niektóre z nich stały wysoko pod względem artystycznym; orkiestra 13 pp. pod kierunkiem dobrego skrzypka, J. N. Hocka, położyła niewątpliwie zasługi dla muzycznej kultury Krakowa; jako mała orkiestra symfoniczna grała ona w teatrze w antraktach, a w czasach, gdy wystawa obrazów mieściła się w salach Muzeum Narodowego w Sukiennicach, urządziła ta orkiestra tam wieczorne koncerty, niepozbawione nastroju.

Tak wygląda w przekroju obraz kultury muzycznej Krakowa w wieku XIX. Nie była ona wprawdzie zbyt głęboka, była udziałem tylko pewnych warstw

społeczeństwa i nie zataczała wpływem swoim szerszych kręgów. Mimo to jednak wniosła ona w nowy wiek pozytywne wartości artystyczne; na tych zdobyczach mogło oprzeć nowe pokolenie dalszą pracę twórczą na polu muzyki w Krakowie.

LITERATURA I ŹRÓDŁA

Gazeta Krakowska 1800—1849, — Pszczółka Krakowska 1819—1822, — Muza Nadwiślańska 1823, — Krakus 1822—1823, — Rozrywki przyjemne i pożyteczne 1826, wychodzące od r. 1827 jako: Flora Polska, tomik V—VIII, — Gонец Krakowski 1828—1831, — Tygodnik Krakowski 1834, — Kurjer Krakowski 1834—1836, — Przewodnik Krakowski, Kalendarz na r. 1835, — Czas 1848—1899.

Protokół czynności Towarzystwa Przyjaciół Muzyki, Dziennik podań, Korespondencyj etc., Księga wpisu Tow. Przyj. Muz. (Akta złożone w Archiwum dawn. akt. m. Krakowa, 484 i 485).

Karol Estreicher: Teatra w Polsce. Kraków. Tom I. 1873. Tom II. 1876.

Klemens Bąkowski: Teatr krakowski 1780—1815. Bibl. Krak. Nr. 37.

Edward Kubalski: Z dziejów krakowskiej muzyki. Czesy Rzpl. Krak. Bibl. Krak. 1906.

Hil. Meciszewski: Uwagi o teatrze krakowskim. 1843.

Kilka słów Hil. Meciszewskiego do redaktora Gazety Poznańskiej. 1845.

Józef Louis: Dawna Milicja Krakowska. 1882.

Klemens Bąkowski: Kronika Krakowska. Cz. I. 1796—1815, cz. II. 1815—1831, cz. III. 1832—1848. Bibl. Krak. Nr. 27, 30, 42.

Sprawozdania Wydziału Towarzystwa Muzycznego 1873—1899.

Stanisław Ciechanowski: Towarzystwo Muzyczne w Krakowie. 1891.

Sprawozdania roczne Tow. Przyjaciół Muzyki Krak.
«Harmonja». 1891—1899.

Sprawozdania krakowskiego Towarzystwa śpiewac-
kiego «Lutnia» 1889—1899.

Listy JMĆ. Pana Grzegorza Kątskiego do Fil-
harmoniej Krakowskiej. Kraków 1930.

Kazimierz Skibiński: Pamiętnik aktora, 1786—1858,
wydał M. Rulikowski. Warszawa 1912.

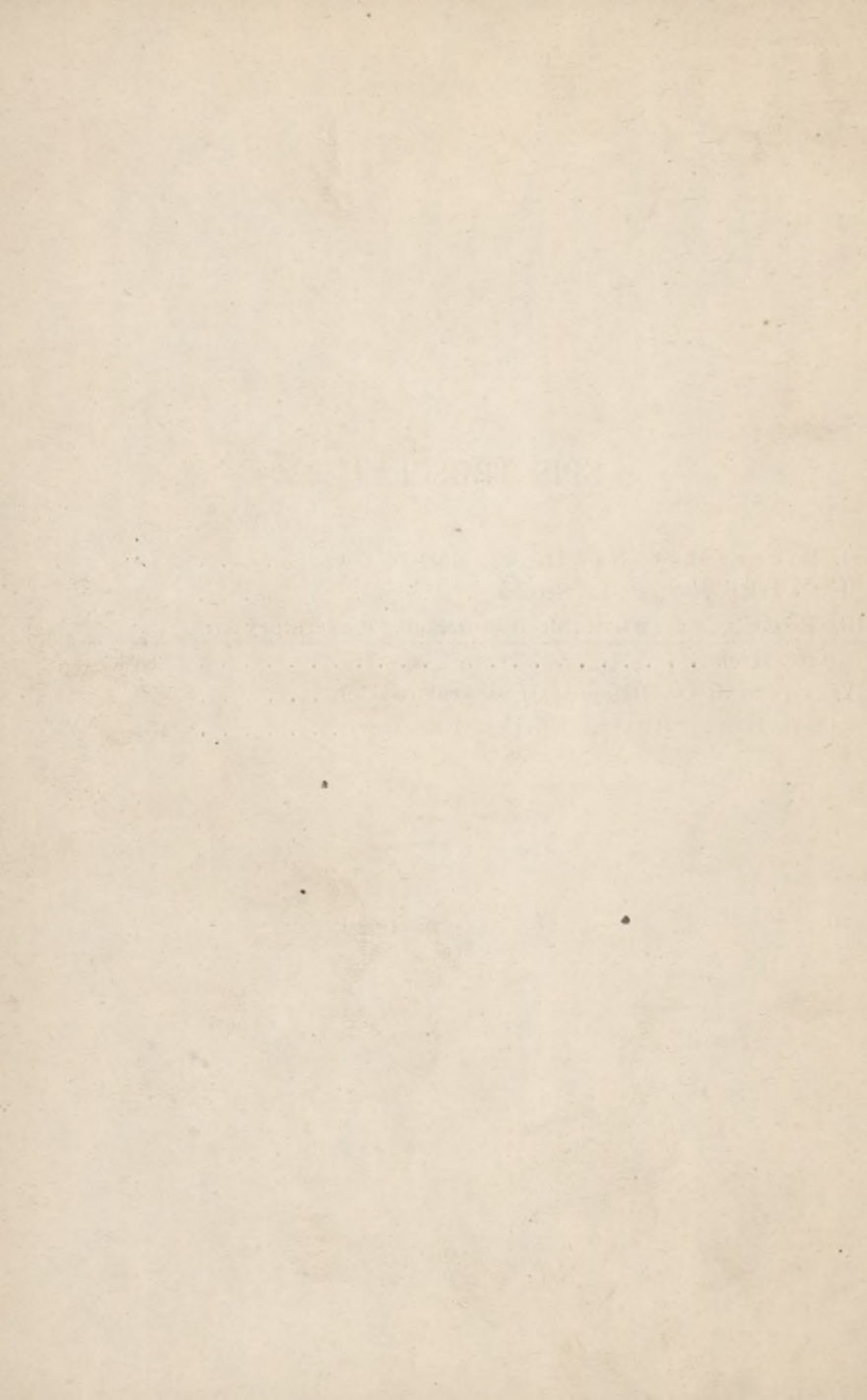
Felicjan Szopski: Władysław Żeleński. Biblioteka Mu-
zyczna pod red. Mat. Glińskiego. Tom III. Warszawa 1928.

Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego, wy-
dał Stanisław Estreicher. «Biblioteka Krakowska» Nr. 40 i 41.
Kraków 1909.



SPIS TREŚCI

	Str.
I. Mieczysław Niwiński: Rozwój nauk.	3
II. Feliks Kopera: Sztuka.	32
III. Tadeusz Sinko: Sto dwadzieścia lat literatury krakowskiej.	56
IV. Adam Bar: Dzieje teatrów krakowskich	79
V. Dr. Józef Reiss: Muzyka w Krakowie.	184



Wojewódzka Biblioteka
Publiczna w Opolu

CM KEK 321860



000-321860-00-0