

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Alicja Przybyszewska

**Teatr Polski w Poznaniu
za dyrekcji Edmunda Rygiera (1896-1908)**

**Rozprawa doktorska
napisana pod opieką naukową
prof. dr hab. Elżbiety Nowickiej**

Poznań 2012

Spis treści

Wprowadzenie	4
--------------------	---

Część I

Sytuacja Teatru Polskiego	
Poznań na przełomie wieków	9
Narodowy teatr prowincjonalny	12
Poznaniacy i ich scena	16
Teatr – prasa – publiczność	19
Droga artystyczna Edmunda Rygiera	
Wstęp do biografii teatralnej	23
Krakowskie lata Edmunda Rygiera	27
Gość sceny wielkopolskiej	31
Dyrektor sceny wielkopolskiej	34
Przedsiębiorstwo teatralne Edmunda Rygiera	
Artysta – przedsiębiorca	38
Pokoleniowa zmiana warty	38
Pierwszy poznański sezon nowego dyrektora	44
W przeddzień konfliktu ze Spółką Akcyjną	48
Fatalny epilog sezony 1899/1900	51
Poznański filozof rzecze: nie chcę szkodzić teatrowi	56
Ekonomika przedsiębiorstwa teatralnego	59

Część II

Wokół repertuaru Teatru Polskiego w Poznaniu	65
„Publiczność woli wesołego Sardou”	
Sztuki dobrze skrojone na scenie Teatru Polskiego w latach 1875-1908	68
Hegemonia efektu scenicznego	71
„Demonicznie zręczny Sardouizm”	76
Człowiek czy homunkulus?	79
Sztuka „dyskretnego zawołowania błyskotek”	82
„mistrzostwo w żywym dialogu”	85
Strawa dla zblazowanych widzów	88

„Scena potrzebuje pewnych złudzeń” Dramaty naturalistyczne i sztuki dobrze skrojone w przemianach estetyki teatralnej.....	91
„choć ta zimna z natury rola z trudnością może rozgrzać zimną z natury publiczność...” Dramaty Henryka Ibsena na scenie poznańskiej	92
„Dramaty arcyniemieckie” w Teatrze Polskim w Poznaniu Na przykładzie sztuk Hermanna Sudermanna	101
Du mouvais Sardou	101
Z dziejów poznańskiej recepcji dramatów Sudermanna	109
„Gdyby Słowacki ożył, Wojewoda Rygiera do nowej natchnąłby go pieśni” Dramaty Słowackiego w Teatrze Polskim w Poznaniu.....	115
„z wygodnych ram powieściowych na ciasne deski teatralne” Sceniczne wersje powieści.....	127
„Przeszłości nasza, stań przede mną święta” Popularny dramat historyczny w pisarstwie scenicznym Wielkopolan	141
Zakończenie	158
Wykaz źródeł	159
Bibliografia podmiotowa	165
Bibliografia przedmiotowa	168

Aneks

Repertuar Teatru Polskiego w Poznaniu w latach 1896-1908	173
Indeks utworów wystawionych w Teatrze Polskim w latach 1896-1908	234
Artyści sceny poznańskiej w latach dyrekcji Edmunda Rygiera	246

Wprowadzenie

Dzieje Teatru Polskiego w Poznaniu stanowią szerokie zagadnienie, które można usytuować w polu badawczym rozmaitych dziedzin humanistyki: historii i teorii teatru, biografistyki, antropologii miasta czy socjologii teatru. Rozpatrywane fragmentarycznie z wielu stron, nie posiadają jednak całościowego opracowania, które obejmowałoby najwcześniejszy odcinek działalności oraz pierwsze dekady XX wieku. Dla niniejszych rozważań wybrano dyrekcję Edmunda Rygiera z pełną świadomością, że opisanie jej będzie stanowić tylko fragment potężnego gmachu, który należałoby wystawić pierwszej poznańskiej rodzimej scenie. Jego fundamenty stworzyły poszukiwania badawcze Jarosława Maciejewskiego, dotyczące funkcjonowania teatrów w Poznaniu w czasach stanisławowskich oraz Krzysztofa Kurka, skupione na pierwszej połowie XIX wieku w kontekście współistnienia przybywających tu polskich teatrów ze stałą sceną niemiecką. Teatr Polski w Poznaniu, od momentu powstania zespołu artystów dramatycznych w 1870 roku i budynku teatralnego w 1875 roku, był obiektem zainteresowania Dobrochny Ratajczakowej oraz przywołanego już autora *Teatru i miasta*. Dzieje międzywojenne Teatru Polskiego uzyskały ujęcie monograficzne w *Teatralnej Arkadii* Ewy Guderian-Czaplińskiej¹. Przywołaną literaturę przedmiotu umieścić należy w orbicie opracowań, które stanowią próbę rekonstrukcji różnych aspektów kultury teatralnej dziewiętnastowiecznego Poznania: to między innymi działalność teatrów amatorskich, organizowanie widowiskowych uroczystości okolicznościowych, zarówno polskich, jak i niemieckich, a także, na innym planie, rozbudowa miasta i związane z nią przemiany publiczności². Do nie opracowanych odcinków historii Teatru Polskiego należą lata 1870-1918, w czasie których teatr, kilkakrotnie zmieniając kierowników i zespoły artystyczne, ewoluował, wtapiał się w teatralną mapę Poznania i świadomość jego mieszkańców.

Rozpatrując historię stałej sceny poznańskiej z perspektywy poszczególnych dyrekcji, można by wyróżnić pola badawcze niemalże gotowe do zagospodarowania: okres

¹ J. Maciejewki, *Teatry poznańskie w latach panowania Stanisława Augusta*, Warszawa-Poznań 1986; K. Kurek, *Teatr i miasto: historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782-1849*, Poznań 2008; idem, *Trzy otwarcia gmachu Teatru Polskiego*, „Kronika Miasta Poznania” nr 3 (2000), s. 137-143; D. Ratajczakowa, *Twierdza i teatr*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu: studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, s. 697-706; *Pudeleczo*, ibidem, s. 707-714; E. Guderian-Czaplińska, *Teatralna Arkadia. Poznańskie teatry dramatyczne 1918-1939*, Poznań 2004; eadem, *Album teatralne: artyści poznańskich scen 1918-1939*, Poznań 2003.

² M. Piotrowska, *Lubownicy sceny, czyli polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce (1832-1875)*, Poznań-Kalisz 2000; eadem, *Narodowe widowiska kulturowe: uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815-1914)*, Poznań 2011; Ch. Myschor, *Dni Cesarские w Poznaniu. Różne aspekty uroczystych wizyt Wilhelma II w mieście w latach 1902-1913*, Poznań 2010.

najwcześniejszy 1870-1883³, stanowiący wstępną fazę rozwoju teatru sygnowaną kilkoma antreprezjami, dalej 1883-1896 – lata dyrekcji Franciszka Dobrowolskiego, przynoszące względną stabilizację, ale i swoiste skostnienie teatru. Następnie będące punktem wyjścia niniejszej rozprawy lata 1896-1908, kiedy placówkę objął Edmund Rygier, artysta dramatyczny przybyły z Krakowa. Po nim przyszedł czas czteroletniej dyrekcji lwowskiego aktora Andrzeja Lelewicza (1908-1912), bezpośrednio poprzedzający rozpoznaną już epokę Szczurkiewiczów. Nie ulega wątpliwości, że wszystkie zasygnalizowane wyżej okresy rozwoju Teatru Polskiego odznaczają się odrębną dykcją i stanowią wyraziste propozycje prowadzenia sceny prowincjonalnej.

Badanie historii teatru z punktu widzenia owej ewolucji, wyznaczonej rytmem następujących po sobie dyrekcji, stwarza możliwość dokładnego oglądu linii rozwojowych i ujęcia specyfiki funkcjonowania placówki w danym momencie dziejowym. Rozważania w tym kontekście skupiają się przede wszystkim na teatrze, nie na osobie dyrektora. Zapytać należy przede wszystkim o to, jak oddziaływała na rozwój teatru osobowość jego kierownika.

Praca nad dziejami jednego teatru posiada ogromną tradycję badawczą, dla której punktem wyjścia były propozycje Jana Michalika dotyczące sceny krakowskiej, znajdujące szerokie zastosowanie w opracowaniach historii teatru lwowskiego Agnieszki Marszałek i warszawskiego Marii Olgi Bieńki i Agnieszki Wanickiej⁴. Metodologia zaprezentowana przez autora *Dziejów teatru w Krakowie* sformułowana została jako rozpatrywanie historii placówki z dwu perspektyw: jako przedsiębiorstwa teatralnego i instytucji artystycznej⁵. Rozdział tych dwu sfer uzasadnić należy koniecznością wyraźnego zasygnalizowania, że oblicze artystyczne teatru kształtuje się w zależności od sytuacji ekonomicznej całego przedsiębiorstwa. Perspektywa ta pozwala zrewaloryzować politykę repertuarową, uzasadnić jej kierunki, nie zawsze zgodne z rozwojem literatury dramatycznej. W ujęciu Jana Michalika, historia teatru wynikać powinna z realizacji trzech postulatów badawczych:

³ W najwcześniejszym okresie funkcjonowania Teatru Polskiego w Poznaniu dyrekcję sprawowali kolejno: Lech Nowakowski (sezon 1870/1871), Stanisław Dobrzański (sezon 1871/1872), Zygmunt Sarnecki (sezon 1872/1873) i Zygmunt Jaraczewski (1873/1874). Po otwarciu gmachu teatralnego przy ulicy Berlińskiej przez sześć sezonów dyrektorem Teatru Polskiego był Karol Doroszyński, który sprawował swą funkcję od 1875 do końca 1881 roku; po nim przez pół sezonu teatr prowadził Łucjan Kościelecki, a następnie – do roku 1883 – Aleksander Podwyszyński. Zob. J. Ratajczak, *Życie teatralne Poznania, cz. III: 1844-1875*, Poznań 1985; idem, *Życie teatralne Poznania, cz. IV: 1875-1918*, Poznań 1985.

⁴ A. Marszałek, *Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872-1886*, Kraków 1999; eadem, *Prowincjonalny teatr stołeczny (trzy spojrzenia na scenę lwowską lat 1864-1887)*, Kraków 2011; M. O. Bieńka, *Warszawskie teatry rządowe: dramat i komedia: 1890-1918*, Warszawa 2003; A. Wanicka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868-1880*, Kraków 2011.

⁵ J. Michalik, *Od dokumentacji do interpretacji dziejów jednego teatru*, w: *Teatr w Sejmie*, Kraków 2009, s. 181-182. Autor w przywołanym tekście zawarł wskazówki metodologiczne, zwracając uwagę na powinność historyka teatru, który musi usytuować się w prezentacji dziejów sceny pomiędzy ujęciem syntetycznym i analitycznym, czyli między uogólnieniem a teatrologią.

Twierdzę, że sposób opracowania całych dziejów lub jakiegoś odcinka historii każdego teatru jest wypadkową kilku czynników: dotychczasowego stanu badań, ilości i jakości materiałów źródłowych oraz celów, które stawia sobie autor.⁶

Wybór dyrekcji Edmunda Rygiera podyktowany został dostępnością i różnorodnością materiału źródłowego, zgromadzonego w polskich placówkach naukowych i dokumentacyjnych. Zgodnie z postulatami metodologicznymi, w pierwszej kolejności należało zbudować swoisty szkielet pod przyszłą całościową narrację o dziejach teatru polskiego, przekładający się na kalendarium funkcjonowania sceny poznańskiej. W tym celu na podstawie kronik teatralnych prasy poznańskiej opracowano załączony do rozprawy dzienny repertuar Teatru Polskiego w Poznaniu za lata 1896-1908⁷, zgromadzono recenzje i inne publikacje prasowe dotyczące sytuacji teatru, dokonano szczegółowego oglądu afiszy teatralnych oraz dziewiętnastowiecznych egzemplarzy zasilających bibliotekę Teatru Polskiego. Praca dokumentacyjna objęła zbiory specjalne Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu oraz Archiwum Miejskiego w Poznaniu, Biblioteki Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie oraz Muzeum Teatralnego w Warszawie. Ważnym kontekstem, rzucającym światło na politykę repertuarową Edmunda Rygiera, okazały się dostępne w prasie codziennej repertuary poznańskich teatrów amatorskich oraz znany z afiszy kalendarz niemieckiego Teatru Miejskiego, a także dokumentacja teatralna dotycząca warszawskiej i krakowskiej recepcji prezentowanych w Poznaniu sztuk. Niejednokrotnie przyszło się też odwołać do wspomnień i pamiątek osób związanych dłużej lub krócej ze sceną poznańską lub z Edmundem Rygierem. Sporym ułatwieniem okazały się publikowane wcześniej materiały źródłowe, ujmujące interesujący mnie odcinek dziejowy: rozpoznania Stanisława Dąbrowskiego oraz Józefa Ratajczaka⁸, mające však charakter nie pozbawionej luk rejestracji i prezentacji zjawisk, nazwisk, tytułów.

Rozważania skupione są wokół dwu zasadniczych zagadnień: sytuacji teatru w Poznaniu na przełomie XIX i XX wieku z punktu widzenia przemian i wymogów przedsiębiorstwa oraz polityki repertuarowej Edmunda Rygiera. Szczególnie ważnym kierunkiem myślenia o dziejach Teatru Polskiego było sytuowanie go w konkretnym momencie historii miasta, w którym najważniejszym akcentem pruskiej polityki antypolskiej

⁶ *Ibidem*, s. 179.

⁷ Repertuar Teatru Polskiego za lata 1896-1908 znajdziemy w publikacji S. Dąbrowskiego *Materiały do historii Teatru Polskiego w Poznaniu*, w: *75 lat Teatru Polskiego w Poznaniu*, Poznań 1951. Dla niniejszych rozważań konieczne było jednak uzupełnienie rytmu premier codziennym kalendarium teatralnym, pokazującym rzeczywisty wymiar oddziaływania sztuk i spektakli i znaczenie określonych utworów tworzących repertuar.

⁸ S. Dąbrowski, *op. cit.*; J. Ratajczak, *Życie teatralne Poznania, cz. IV: 1875-1918*, Poznań 1985.

było mnożenie się teatrów niemieckich. Ich funkcjonowanie stanowiło wcześniej przedmiot badań germanistów, rozważających różne aspekty kultury niemieckiej w dziewiętnastowiecznym Poznaniu⁹.

W dwudzielnej kompozycji rozprawy, opartej na sugestiach Jana Michalika, odwołano się też do innych metod badawczych, wspierających opracowanie dziejów polskich teatrów. Dla rozpatrzenia funkcjonowania sceny przez pryzmat konkretnej dyrekcji konieczne okazało się ujęcie biograficzne, zarysowanie drogi artystycznej kierownika sceny, spojrzenie z perspektywy osiągnięć i możliwości Edmunda Rygiera¹⁰. Uświadamiając sobie stopniowo rozległość jego działalności, doszłam do wniosku o potrzebie napisania monografii tego artysty, ujmującej wszystkie wymiary jego trwającej pół wieku biografii teatralnej, które w niniejszej rozprawie nie otrzymały pełnego wyrazu ze względu na wybiórcze z konieczności i instrumentalne potraktowanie materii biograficznej. Głównym bohaterem tej rozprawy w założeniu jest teatr, nie jego dyrektor. Punktem wyjścia do rekonstrukcji szczegółów interesującej mnie dyrekcji było Archiwum Edmunda Rygiera, zgromadzone w Muzeum Teatralnym w Warszawie, które stanowi zbiór luźnych kart różnego formatu, nie opracowanych i nie podzielonych na jednostki, pozbawionych foliacji. Stąd niekompletne informacje bibliograficzne, częściowo zrekompensovane w załączonym do rozprawy wykazie źródeł i aneksie prezentującym kilka dokumentów tego zbioru.

Ujęcie problemowe drugiej części rozprawy podyktowane zostało charakterem repertuaru oraz zagadnieniami, które wyłoniły się z dokumentów recepcji spektakli. Postępowałam zgodnie z sugestiami Jana Michalika, by badać model teatru wpisany w twórczość dramatyczną, a nie sformułowany w poetykach¹¹. Podporą metodologiczną okazały się rozprawy badaczy rozpatrujących historię teatru przez pryzmat form dramatycznych, w ścisłym powiązaniu z dziejami scenicznymi tekstów dramatycznych¹². Z tego względu odwołam się do metody rekonstrukcji przedstawień teatralnych, świadoma wszelkich ograniczeń wynikających z tej formuły wyraźnie nastawionej na kompilację źródeł, a jednocześnie przekonana, że dla historyka teatru najważniejszym obiektem badawczym

⁹ E. Polczyńska, *Teatr niemiecki w Poznaniu (1793-1914)*, „Kronika Miasta Poznania” nr 3 (2000), s. 80-95; M. Wojtczak, *Ostmarkenliteratur: prowincja poznańska w literaturze niemieckiej lat 1890-1918* Poznań 2001; M. Rajch, *Cenzura pruska w Wielkopolsce w latach 1848-1918*, Poznań 2004.

¹⁰ Biografistyka jako metoda w badaniach teatralnych reprezentowana jest szeroko i ma odległą tradycję badawczą, zob. J. Got, *Antonina Hoffmann i teatr krakowski jej czasów*, Warszawa 1958; E. Krasieński, *Stefan Jaracz*, Warszawa 1983, D. Kosiński, *Sztuka aktorska Wandy Siemaszkowej*, Kraków 1997.

¹¹ J. Michalik, *op. cit.*, s. 184.

¹² E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003; D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994.

pozostanie przedstawienie, pomimo jego ulotności i momentalności¹³. Realizując postulat badania strony artystycznej z perspektywy przedsiębiorstwa, przyszło mi odwołać się do wielu sztuk zapomnianych, które warunkowały byt sceny w sposób ciągły, przeważnie nie dopisywałam natomiast kolejnych kart historii recepcji arcydzieł. Z tego względu nie znalazły się wśród analiz przedstawiania utworów dramatycznych Mickiewicza czy Wyspiańskiego, obecnych przecież w repertuarze.

Pamiętając o przestrodze Jana Ciechowicza, by wiedza o zjawiskach nie krępowała wyobraźni badacza, oraz Sławomira Świontka, dopominającego się zastąpienia faktografii przez ujęcie hermeneutyczne w badaniach teatrologicznych¹⁴, świadomie wybieram postawę historyka, który mając zaufanie do źródeł, dąży przede wszystkim do rzetelnego opisu pewnych mechanizmów funkcjonowania teatru w danym momencie rozwojowym oraz interpretacji repertuaru ważnego wówczas z perspektywy odbiorców.

¹³ D. Ratajczakowa, *Co jest, skoro go nie ma?*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu...*, t. 2, s. 453. Zob. też J. Ciechowicz, [głos w dyskusji], w: *Jak badać teatr? Materiały z konferencji metodologicznej poświęconej badaniom historycznoteatralnym*, Kraków 28 września 2002, red. M. Dębowski, Kraków 2003, s. 101.

¹⁴ J. Ciechowicz, *Jak możliwa jest historia teatru*, w: *Jak badać teatr?*, s. 46-47.

Sytuacja Teatru Polskiego

Poznań na przełomie wieków

W chwili przybycia Edmunda Rygiera do Poznania, Teatr Polski funkcjonował tu od ponad ćwierćwiecza i wpisywał się na trwałe w kulturę teatralną miasta. W 1896 roku jego odrębność architektoniczna i symboliczna zaznaczała się jeszcze wyraźniej, dzięki zbudowanej 3 lata wcześniej kamienicy dochodowej oraz umieszczeniu na frontonie teatru hasła „Naród sobie”, przypominającego o ofiarności społeczności polskiej w latach budowy budynku przy ulicy Berlińskiej¹⁵. Teatr Polski, wbrew nowoczesnym koncepcjom urbanistycznym, zlokalizowany pomiędzy kamienicami, stanowił zatem swoisty polski rezerwat, był schowany, bezpośrednio niewidoczny dla przechodniów przemierzających reprezentacyjne niemieckie dzielnice Poznania. Przypomnieć wypada, że z jednej strony Teatr Polski sąsiadował ze starą dzielnicą pruską, której głównym akcentem architektonicznym był gmach Stadttheater w centrum Placu Wilhelmowskiego; z drugiej natomiast, już za kilka lat, znajdzie się w bezpośredniej bliskości monumentalnego ringu, reprezentacyjnego centrum pruskiego Poznania, z punktem ciężkości w nowym Teatrze Miejskim.

Usytuowanie Teatru Polskiego wobec architektonicznych obiektów pruskiej dominacji było nader wymowne, zważywszy na proces tworzenia się antytwierdzy, o którym pisze Dobrochna Ratajczakowa zwracając uwagę na opór stawiany przez niewielki klasycystyczny gmach teatralny zwany „cackiem” i „pieścidelkiem”, potężnej niemieckiej strukturze urbanistycznej, organizującej oblicze dziewiętnastowiecznego Poznania:

Powstawała przestrzeń iluzorycznej wolności, iluzorycznej – bo nazbyt splecionej różnymi ograniczeniami, by mogła być prawdziwa. A była to przestrzeń narodowej identyfikacji, przestrzeń „tożsamościowotwórcza”, o specyficznej aurze, z której nie zawsze zdawano sobie jasno sprawę. Mit tego teatru zapisany został w jego układzie przestrzennym, natychmiast komunikowany pozasłownie. Był to mit miejsca polskiego, niedużego i ukrytego – lecz bezcennego. Intymnego miejsca narodowego, wydzielonego z obcej przestrzeni fortecy, koncentrującego uwagę i znaczenia.¹⁶

Teatr postrzegano jako instytucję narodową od samego początku jego istnienia; zamysł ukształtowania placówki o takim właśnie charakterze przyświecał jego twórcom,

¹⁵ Zabiegi wokół postawienia Teatru Polskiego oraz zamysł zagospodarowania przestrzeni wokół budynku omawia J. Borwiński, *Architektura Teatru Polskiego*, „Kronika Miasta Poznania” nr 3 (2000), s. 184-198.

¹⁶ D. Ratajczakowa, *Twierdza i teatr*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, s. 703. Zob. też L. Trzeciakowski, *Cacko i pieścidelko*, „Kronika Miasta Poznania” nr 3 (2000), s. 114-136.

wchodzącym w skład Rady Nadzorczej Spółki Akcyjnej „Teatr polski w ogrodzie Potockiego”. Na czym jednak polegała narodowość teatru w Poznaniu, teatru prowincjonalnego, mianowanego równie często instytucją obywatelską i świątynią narodową, co jarmarczną budą? Zdaje się, że rozumienie narodowości, nader trudne do sprecyzowania, pomieścić można w owej specyficznej aurze, o której wspomina Dobrochna Ratajczakowa.

Nie ulega wątpliwości, że teatr powstający jako wyraz protestu wobec zaborcy niejako z definicji uzyskuje status instytucji narodowej. Należy ją usytuować wobec realnych zagrożeń, które przynosiła polityka pruska w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku. W ujęciu socjologicznym różne aspekty działalności zaradczej Polaków określić można jako rozkwit antystruktury, generowanej przez pracę organiczników, sprzyjającej kształtowaniu wspólnoty narodowej¹⁷. Potrzeba owej konsolidacji społeczności była najważniejszym czynnikiem kształtującym kulturę teatralną Poznania, do której zaliczyć można nie tylko działalność zawodowego teatru, ale także sieć scen amatorskich, występujących na terenie całej prowincji pruskiej, które w swoisty sposób wyedukowały poznańską publiczność i przyczyniły się do powolnego przekształcania sceny reprezentacyjnej, jaką był Teatr Polski w Poznaniu, w scenę ludową, popularną¹⁸. Podkreślić też należy, że teatr jako instytucja narodowa funkcjonował w obliczu przemian cywilizacyjnych, rozbudowy miasta, rozbierania fortyfikacji; przecież w 1900 roku Poznań rozrósł się na tereny Jeźyc, Łazarza i Wildy, dzięki czemu terytorium miejskie zwiększyło się trzykrotnie, liczba ludności wzrosła o niemal 60 % (z 73 do ponad 117 tysięcy osób), przy czym Polaków było o 12 % więcej niż Niemców¹⁹. Dodajmy do tego ukierunkowany proces podnoszenia cywilizacyjnego miasta (tzw. Hebungspolitik), w ramach którego zbudowano cesarską dzielnicę reprezentacyjną i przyznano Poznaniowi status miasta-rezydencji, w miejsce dawnego statusu miasta-twierdzy. Niezależnie od unowocześniania i otwierania miasta działała Komisja Osadnicza, uzyskująca na przełomie XIX i XX wieku od rządu coraz większe fundusze na wykup ziem i osadnictwo niemieckie: do 1906 roku utworzyła 314 nowych wsi niemieckich i sprowadziła ponad 100 tysięcy Niemców do Prowincji Poznańskiej i Prus Zachodnich²⁰. Dla społeczeństwa polskiego w Poznaniu

¹⁷ M. Piotrowska, *Narodowe widowiska kulturowe: uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815-1914)*, Poznań 2011, s. 7-17.

¹⁸ E. R. Dabertowa, *Teatry amatorskie w Wielkim Księstwie Poznańskim w drugiej połowie XIX wieku* [maszynopis rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. Z. Szwejkowskiego znajduje się w zbiorach specjalnych Biblioteki Raczyńskich].

¹⁹ Dane statystyczne za rok 1895 i 1900 zob. Z. Pałat, *Architektura a polityka. Gloryfikacja Prus i niemieckiej misji cywilizacyjnej w Poznaniu na początku XX wieku*, Poznań 2011, s. 21.

²⁰ J. Kozłowski, *Wielkopolska pod zaborem pruskim w latach 1815-1918*, Poznań 2004, s. 234. Przeciwdziałał temu procesowi bankier, publicysta i wydawca poznańskiej „Pracy” Marcin Biedermann, który skupował od Niemców ziemię i odsprzedawał ją polskim przedsiębiorcom.

wyraźnie odczuwalne były mechanizmy działania Hakaty, długotrwała i sterowana polityka „kłucia szpilkami”, czego doświadczali zwłaszcza przedsiębiorcy prasowi i księgarze-wydawcy, ale także dyrektor sceny poznańskiej, podlegający cenzurze teatralnej i artyści, nie otrzymujący obywatelstwa pruskiego. Prasa miejscowa pod koniec lat dziewięćdziesiątych XIX wieku systematycznie donosiła na przykład o hakatyzmie pocztowym (zmianie polskich nazw i nazwisk na niemieckie) i relacjonowała wielkopolskie zjazdy hakatystów. Warto w tym miejscu wspomnieć choćby o jednym z nich, który odbył się u Heinricha Tiedemanna w Jeziorkach latem 1900 roku, ze względu na przemówienie adwokata Wagnera z Berlina. Fragment tego przemówienia zamieścił na swych łamach „Posener Tageblatt”:

Przy piersiach Germanii, można powiedzieć, wzrosli Polacy pruscy i matka Germania nie gorzej z nimi się obchodziła, niż z własnymi dziećmi, chociaż Polacy zbyt często ją zaczepiali; podnieceni przez polską prasę i duchowieństwo, stoją oni wrogo przeciwko nam w zwartych szeregach. My nie możemy pozwolić na to, aby z nami się obchodzono jakoby z obcymi intruzami, bo jesteśmy panami na własnej ziemi.²¹

Podobnych wystąpień, akcentujących rdzenną niemieckość Poznania, wskazać można znacznie więcej. Korespondują one z planowaną polityką wydawniczą, masową produkcją tzw. literatury Marchii Wschodniej, która pokazywała zasadność, a nawet konieczność Hebungspolitik w prowincji poznańskiej. Dodajmy do tego zakładanie wędrujących bibliotek niemieckich i sporządzenie indeksu zakazanych druków polskich z jednej, a organizację Dni Cesarskich w 1902 roku w ich pełnym narodowościowym i miastotwórczym wymiarze z drugiej strony, a otrzymamy niewielki wprawdzie, ale reprezentatywny wycinek ogólnej sytuacji kulturalnej, w jakiej u progu XX stulecia funkcjonowało społeczeństwo polskie i jego teatr²².

W wyżej zarysowanej perspektywie wielkiej polityki i podejmowanych z rozmachem antypolskich inicjatyw podkreślić należy wymiar codzienności, często pozbawionej tak dotkliwego antagonizmu. Jak zauważa Jerzy Kozłowski, ogół społeczności niemieckiej w prowincji poznańskiej przeciwny był represjom wobec Polaków. Dostrzegano, że działalność Hakaty przynosiła więcej szkód niż pożytku²³, zwłaszcza wobec znamiennej sytuacji, o której

²¹ Przedruk w: „Kurier Poznański” nr 150 (1900), s. 3. Co ciekawe, w tym samym czasie miał miejsce zacięty spór dyrektora Teatru Polskiego Edmunda Rygiera z Radą Nadzorczą Spółki Teatralnej, szeroko relacjonowany przez prasę poznańską.

²² Szerzej na temat polityki podnoszenia cywilizacyjnego zob. Z. Pałat, *op. cit.*, J. Kozłowski, *op. cit.* Ch. Myschor, *Dni Cesarskie w Poznaniu. Różne aspekty uroczystych wizyt Wilhelma II w mieście w latach 1902-1903*, Poznań 2010; M. Wojtczak, *Ostmarkenliteratur: Prowincja Poznańska w literaturze niemieckiej lat 1890-1918*, Poznań 2001; A. Kronthal, *Poznań oczami Prusaka wzorowego: przyczynki do historii zabytków oraz życia artystycznego i umysłowego Poznania*, Poznań 2009.

²³ J. Kozłowski, *op. cit.*, s. 225, 247.

pisze Zenon Pałat: Prusacy nie byli w stanie utworzyć w Poznaniu „małej ojczyzny”, pomimo rozmachu w przekształcaniu miasta na modłę niemiecką, mogli tylko pozorować sytuację „bycia u siebie” (osobliwie dotyczyło to osadników przybywających tu w celach zarobkowych i szybko opuszczających Wielkopolskę). Tę interesującą konstatację warto zestawić z pamiętnikiem Arhtura Kronthala, „Prusaka wzorowego”, wywodzącego się z żydowskiej rodziny od pokoleń zamieszkałej w Poznaniu, który uważał za swoje rodzinne miasto. Dla tego miłośnika stolicy Wielkopolski, z szacunkiem wspominającego Polaków, Prusacy byli dobroczyńcami Poznania, czyniąc zeń nowoczesną metropolię, dorównującą najpiękniejszym miastom niemieckim²⁴. W tej perspektywie antagonizmów narodowościowych umieścić można także teatry poznańskie i zadać pytanie, w jakiej mierze były one „wspólne”; przecież istniała wymiana doświadczeń między rodzimymi a niemieckimi artystami²⁵, ponadto Niemcy przybywali na premiery do polskiego teatru, o czym informowała prasa miejscowa, a Polacy zasilali widownię Stadttheater oraz niemieckich teatrzyków variétés, choć bywało to postrzegane w kategoriach zdrady narodowej; zbieżność repertuarów sugeruje nadto możliwe oddziaływanie sceny niemieckiej na polską. Chyba w tym miejscu powrócić już można do postawionego wcześniej pytania, co oznacza pojęcie teatru narodowego w warunkach prowincji poznańskiej.

Narodowy teatr prowincjonalny

Nie od rzeczy będzie rozpatrzenie w tym kontekście pojęcia prowincjonalności i zjawisk, jakie ona generuje. Teatr poznański był prowincjonalny pod względem ekonomicznym, gdyż funkcjonował według odmiennych zasad, niż Warszawskie Teatry Rządowe (subwencionowane przez rząd), a podobnie, jak sceny galicyjskie (prowadzone jako prywatne interesy); pod względem geograficznego oddalenia od centrum, czyli od Warszawy, z licznymi jednak ze stolicą zaboru rosyjskiego koneksjami; dalej pod względem artystycznym, gdyż implikował swoisty model pracy w teatrze: naprzemienny rytm sceny stałej i wędrownej, tryb prób przed spektaklami, pojęcie teatru jako szkoły zawodu. Wreszcie

²⁴Z. Pałat, *op. cit.*, s. 47-48. Autor czyni rozróżnienie między gloryfikacją ojczyzny a mitologią miejsca, skojarzoną z pojęciem Heimat. W tym kontekście warto zauważyć, że nieudaną próbą stworzenia pruskiej małej ojczyzny jest ogromny proces powstawania Ostmarkenliteratur, o którym pisze M. Wojtczak, *op. cit.*

²⁵Zob. refleksje Stanisławy Wysockiej z lat spędzonych w Poznaniu: „Była to dla mnie wówczas [lata 1900-1901 – AP] epoka szukania, czas dojrzewania w pracy, do której bardzo serdecznie dopomagali mi aktorzy niemieccy doskonałego podówczas teatru niemieckiego w Poznaniu, interesujący się teatrem polskim (co później zmieniło się, bo zabroniono im bywać w polskim teatrze), a którzy przy tym namawiali mnie do przeniesienia się na niemiecką scenę”. Zob. S. Wysocka, *Ze wspomnień o teatrze krakowskim*, w: *Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, t. 2, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Warszawa 1963, s. 293.

wyznacznikiem owej prowincjonalności okazał się swoisty pakt teatru z widownią, przekładający się na imperatyw bywania w teatrze i wspierania go, jako własnej, swojskiej instytucji. Publicysta „Pracy” narodowość Teatru Polskiego postrzegał z perspektywy porównawczej:

Tam [w Krakowie – AP] może się teatr abstrahować poniekąd od codziennego życia, może poświęcić się sztuce jako takiej, u nas zaś, w Poznańskim, naród odprząc musi teatr do pewnego stopnia od wózka Melpomeny, a zaprząc go do swego woza, który się z trudem posuwa po grudzie, zwalczając wciąż przeszkody stawiane przez hakatyzm i wycięczenie ekonomiczne. „Naród – sztuce”, znaczy to, że gdy wejdiesz do teatru, masz prawo wymagać, aby twe poczucie piękna było zaspokojone (...) masz prawo żądać wspaniałej wystawy, dobrego ensemble, wytwornej i skończonej gry artystów, masz prawo żądać uwzględnienia modernistycznego kierunku twórczości dramatycznej... Tam zaś gdzie brzmi napis „Naród – sobie”, tam nie żądaj wybrednej artystycznej strawy (...) Bo to jest scena, której zadaniem jest przede wszystkim służyć samemu narodowi. Kto jest u nas narodem? Narodem w prawdziwym tego słowa znaczeniu, rdzeniem, ośrodkiem narodu jest dziś lud, są warstwy mieszczańskie i ludowe.²⁶

Warto zapytać o powyższe rozróżnienie: „Naród – sobie” i „Naród – sztuce” oraz o opozycyjność tych kategorii. Zważywszy na to, jak pojmowano sceniczną sztukę narodową, niekiedy przeciwstawianą nowoczesnej produkcji dramatycznej ze względu na jej oddziaływanie na widza, owa opozycja chyba złagodnieje czy wręcz straci ważność. Chyba nie o wartość artystyczną teatru chodziło. Znamienne, że właśnie w Krakowie odbyła się na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku debata dotycząca „ukrajowienia” teatru, czyli odebrania go prywatnym przedsiębiorcom, a oddania w administrowanie Wydziałowi Krajowemu. Edmund Rygier, ówczesny aktor zespołu Jakuba Gliksona, być może miał sposobność pilnie śledzić te dyskusje i chyba wyciągnąć z nich wnioski, skoro zabiegał jedynie o kierownictwo artystyczne Teatru Polskiego w Poznaniu, nie o prywatną antrepryzę. Jak zauważył podczas debat krakowskich Stanisław Koźmian:

Wszyscy, nawet najdalej idący mówcy zgadzają się w zasadzie na objęcie teatru w zarząd kraju. Doświadczenie i historia pouczają, że rozwój teatru jako instytucji narodowej tylko na tej drodze jest możliwym.²⁷

²⁶ K. Radwan, *Naród-sobie*, „Praca” nr 31 (1900), s. 787. Stwierdzenie publicysty koresponduje ze spostrzeżeniami poczynionymi kilka lat później przez Wincentego Rapackiego: „Ile razy odwiedzam Poznań, doznaję przygnębiającego wrażenia jako artysta. Dla nich sztuka mogłaby nie istnieć wcale. Chodzą do teatru, bo im tak każe obowiązek i w imię tego obowiązku domagają się, aby im grano ramoty, byle upstrzone frazesami. Sztuka zaś, prawdziwa sztuka o wartości artystycznej i literackiej, pada zabita obojętnością, niemal pogardą. Prawda, że nigdzie nie doznaje się takiej gościnności, tyle serdecznego ciepła w przyjęciu, ale gdy przyjdzie omawiać sprawy sztuki, dają mi wrażenie obskurantów (...) Ci ludzie mieli za mało czasu, aby hołdować muzom lekkoskrzydłym. Oni musieli prowadzić walkę i oświecać naród, a nie bawić”. Cyt. za: D. Ratajczakowa, *Pudeleczek*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu...*, t. 2., s. 712.

²⁷ Cyt. za: J. Michalik, *Teatr w sejmie*, w: tegoż: *Teatr w Sejmie*, Kraków 2009, s. 220.

Wskazywano wtedy również na zagrożenie, jakie stwarza wydzierżawienie teatru prywatnemu przedsiębiorcy, który ma baczenie nade wszystko na utrzymanie instytucji, ze szkodą dla wydźwięku moralnego i strony artystycznej przedstawień. Uczestnicy debaty, w tym dramatopisarze i wybitni znawcy teatru zgodnie twierdzili, że oddziaływanie sceny jako instytucji publicznej jest zbyt wielkie, by zaniedbać jej możliwy wpływ na rozrastające się kręgi odbiorców:

Co do wyboru sztuk, każda antrepryza spekulacyjna (a nią być musi) lęka się doświadczeń literackich. Nie dziwić się temu, że zarobkując, stara się wystawić tylko takie dzieła, które zyskują poklask. Łudzą siebie i drugich ci, którzy twierdzą, że scena (w prywatnym dzierżeniu) jest szkołą, że teatru zadaniem wyłącznym jest wyrabianie gustu, że widowiskami wzrasta nasz patriotyzm. Teatr pierwaj bawi, a potem dopiero uczy, pierwaj działa na nerwy, a potem dopiero rozbudza uczucie. Entrepreneur, zarobkując, to daje i dawać jest zniewolony, czym może zabawić i zająć, bo on nie jest Pestalozzim ani Tyrteuszem, lecz jest i być musi przedsiębiorcą.²⁸

Być może podobne dyskusje prowadzono na gruncie poznańskim po śmierci Franciszka Dobrowolskiego w 1896 roku, kiedy postanowiono zmienić radykalnie politykę kierowania Teatrem Polskim. Po 13 latach, podczas których sceną administrowała Spółka Akcyjna, postanowiono oddać ją Edmundowi Rygierowi w prywatną dzierżawę. Artysta krakowski miał wyobrażenie, z jakimi problemami wiązało się dla niego podjęte wyzwanie. Zdaje się, że prowadził przedsiębiorstwo teatralne dobrze, skoro wytrwał na stanowisku aż do 1908 roku. Okazuje się jednak, że w trakcie owego dwunastolecia zarzutom o spekulację i wyzyskiwanie teatru nie było końca. Zupełnie, jakby członkowie Rady Nadzorczej Spółki Akcyjnej „Teatr polski w ogrodzie Potockiego” nie przyjmowali do wiadomości zasad prywatnej antrepryzy, która ewoluować zaczęła ku nowoczesnemu przedsiębiorstwu – te pojęcia nie zgadzały się z ich wyobrażeniem teatru narodowego. Nie sposób w tym miejscu nie zapytać o społeczność, dla której ów teatr był projektowany: przecież różne kręgi odbiorców postrzegały abstrakcyjną kategorię narodowości inaczej i bywało, że zupełnie odmiennie. Rygier rozumiał funkcję dyrektora sceny poznańskiej jako obowiązek obywatelski, zarzucano mu wszak, że narodową misję teatru niweczy, zarabiając sporo na swoim stanowisku. Oddajmy głos obrońcy Edmunda Rygiera, zaatakowanego przez członka Rady Nadzorczej Spółki Akcyjnej:

Mówca [tj. Michał Więckowski – AP] zrobił dalej kierownikowi sceny naszej zarzut, że jest spekulantem, starającym się przez czas antrepryzy zbić jak najwięcej grosza z ujmą dla poziomu artystycznego. Że ów poziom nie obniżył się tak, jak to przedstawiono, wykazałem powyżej, a w zwyczajnych, normalnych warunkach społecznych nazywałoby się staranność o zdobycie jak największych obrotów pieniężnych chlubnym dążeniem. U nas, na gruncie okraszonym rozmaitymi usprawiedliwionymi a częściej nieusprawiedliwionymi porywami

²⁸ Wypowiedź Karola Estreichera cyt. za: J. Michalik, *ibidem*, s. 230.

filantropijnymi (czego dowodem teatr za starej dyrekcji, która w lat kilka zdążyła stracić fundusz Kraszewskiego coś 30 000 mk – fundusz żelazny 100 000 mk, oprócz pobocznych również z pobudek dobroczynnych płynących dochodów) żąda się od przedsiębiorcy, aby był filantropem i dziś pośrednio dał to, co poprzednicy nieopatrznie roztrwonili.

Czyż mamy prawo żądać, aby dyrektor Ryger prowadził scenę bezinteresownie?²⁹

W istocie, u schyłku XIX wieku nadal żywotne i kontrowersyjne pozostawały kwestie, które toczyły się wokół teatru polskiego od dawna. Dziesiątki lat wcześniej Wojciech Bogusławski formułował własną działalność jako prowadzenie przedsiębiorstwa obliczonego na zyski; w *Dziejach Teatru Narodowego* posługiwał się kryterium sukcesu, który osiąga się, zapewniając trwałość instytucji, dla tej natomiast niezbędne było zadowolenie widzów³⁰. Ówczesne formuły sceny narodowej dotyczyły nade wszystko kwestii oddziaływania na widza, którą Bogusławski wiązał z kategoriami emocjonalizmu i moralizmu, opowiadając się na popularno-narodowym modelem teatru³¹; wtórował mu Maurycy Mochnacki podkreślający, że teatr jest szkołą moralną i estetyczną, uszlachetniającą widza, budującą wspólnotę odbiorczą za pośrednictwem repertuaru³². Formuła teatru narodowego u schyłku XIX wieku została wyraźnie zmodyfikowana, trzon jej jednak pozostał niezmienny: scena miała edukować widzów przez wystawianie sztuk w języku polskim, a Stanisław Koźmian takie rozumienie uzupełniał:

Teatr o tyle ma dla nas znaczenie wyższe, o ile połączony jest z literaturą ojczystą, z kształceniem i pielęgnowaniem mowy ojczystej, z ruchem umysłowym i literackim narodowym.³³

Dbłość o narodowy charakter polskiej sceny sprowadzała się zatem do odpowiedniej polityki repertuarowej, która wchodziła w dynamiczny i niełatwy związek z oczekiwaniami publiczności. Pod tym względem trwałość teatru narodowego za Dobrochną Ratajczakową określić można jako istnienie pomiędzy repertuarem rozrywkowym a teatralnym świętem, wyznaczonym rytmem wstępów gościnnych, benefisów i jubileuszy³⁴. Zadawszy ponadto pytanie o stratyfikację publiczności i rzeczywiste możliwości przedsiębiorcy teatralnego,

²⁹ „Orędownik”, nr 150 (1900), s. 1.

³⁰ D. Ratajczakowa, „Teatr mój widzę powszechny...” – Wojciecha Bogusławskiego zbiór zasad funkcjonowania sceny ojczystej, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu...*, t. 2, s. 397, 402.

³¹ Zob. Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu: przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815-1825*, Wrocław 1991, s. 78. Autor, rekonstruując ówczesny model krytyki teatralnej, zwraca uwagę na zasadniczą odmienność wyobrażeń sceny narodowej, jakie płynęły od znawców z jednej strony i od publiczności z drugiej.

³² M. Mochnacki, *Lekarz swego honoru, tragedia w pięciu aktach z dzieł Don Pedra Calderona de la Barca przez J. M. Kamińskiego dla teatru polskiego przerobiona*, w: idem, *Pisma krytyczne i polityczne*, wstęp Z. Przychodniak, wybór i oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak, t. 1, Kraków 1996, s. 283. Co charakterystyczne, zadanie teatru narodowego wiązano z wystawianiem na scenie polskiej wybitnych dzieł obcych (oper romantycznych i Szekspira) przez rodzimych artystów, dla polskiej publiczności.

³³ Cyt. za: J. Michalik, *Galicyskie myślenie o teatrze narodowym*, w: idem, *Teatr w Sejmie...*, s. 200.

³⁴ D. Ratajczakowa, „Teatr mój widzę powszechny”..., s. 406.

otrzymamy mapę zagadnień, wobec których określić należy, jak w Poznaniu rozumiano zjawisko teatru narodowego.

Poznaniacy i ich scena

Niemożliwe jest wygenerowanie jednolitej wizji sceny narodowej w Poznaniu. Inaczej rozumieli ją widzowie, inaczej dyrektor, inaczej prasa miejscowa, na łamach której znajdujemy nieustannie dyskusje wokół repertuaru Teatru Polskiego. Edmund Rygier zabiegał nade wszystko o spopularyzowanie teatru, nie tylko na gruncie sceny zawodowej, ale także poprzez angażowanie się w różnorodne inicjatywy społeczne z organizacją przedstawień amatorskich i konkursami dramatycznymi włącznie³⁵. Za jego dyrekcji nasilił się wyraźny odpyływ odbiorców elitarnych na rzecz mieszkańców przedmieść. Jak wspominał Stefan Turski, członek zespołu Edmunda Rygiera i autor utworów dramatycznych, wśród coraz szerszych warstw publiczności dawał się zauważyć emocjonalny stosunek do teatru i jego artystów oraz nawyk uczęszczania na spektakle³⁶. Sprawozdawca „Orędownika”, odpowiadając na zarzut braku opery za dyrekcji Rygiera, zwracał uwagę na rewolucyjną zmianę w funkcjonowaniu teatru w stosunku do lat jego założenia:

gdzież podziela się publiczność zapełniająca dawniej codziennie łoże i krzesła, dająca tym sposobem czterokroć większe, niż dzisiaj dochody a więc i możliwość utrzymania personelu operowego? Na to byłaby trudna odpowiedź. Przed laty 25, kiedy teatr stawiano, urządzono w nim dużo stosunkowo łoż dla wykwintnej publiczności, dla stanu średniego przeznaczono drugie piętro, o galerii zaś wówczas prawie wcale nie myślano, bo cóż znaczą 140 miejsc ogółem na III piętrze.

Dziś w łożach parterowych i I piętrze chroniczne pustki, publiczność zaś uboga a żądna teatru, żadną miarą na galerii pomieścić się nie może i dyrekcja szuka upustu dla niej, szczególnie na popularnych przedstawieniach w opuszczonych przez dawniejszych bywalców łożach. Społeczeństwa wszędzie doznają przeobrażeń, tak i u nas – główny liczebnie kontyngens gości stanowią dzisiaj ci, o których przed ćwierć wiekiem nie myślano wcale.³⁷

Zmiana struktury publiczności w istotny sposób rzutowała na koncepcję teatru narodowego, wyostrzyła kryteria doboru repertuaru, powodując przy tym istotną kontrowersję, wyrażoną podczas krakowskich debat dotyczących umiastowienia teatru: scena ma uszlachetniać,

³⁵ E. Rygier zasiadał np. w jury konkursu na utwór sceniczny mającej wykazać zdrożność karcmarstwa i zabójcy jego wpływ na rodzinę i społeczeństwo. Zob. broszura Towarzystwa ku zwalczaniu gry hazardowej w Poznaniu, Archiwum Edmunda Rygiera.

³⁶ S. Turski, *Gdy Melpomena rzemiennym dyszlem objężdżała Polskę*, w: *Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, t. 2, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Warszawa 1963, s. 228.

³⁷ „Orędownik” nr 150 (1900), s. 1.

wzmacniać postawę patriotyczną i uczucia narodowe, ale nie gorszyć i demoralizować³⁸. Myśl o konsolidacji wspólnoty widzów przyświecała niewątpliwie Rygierowi, rozgoryczonemu atakami na politykę repertuarową sezonu 1899-1900, nader korzystnego pod względem finansowym; napisał o tym z przekąsem do Dionizego Karchowskiego, redaktora „Gońca Wielkopolskiego”:

No, tego nigdy od 25 lat nie było, żeby nas tak męczyć polskimi widowiskami. A co najgorsze, że na wielu tych szopkach było pełno ludu i głośno objawiali swoje zadowolenie niekiedy zachwyty (...) I nasza cierpliwość wyczerpała się – grywać w teatrze polskim codziennie, i za całą cenę, i za pół ceny, i w dzień, i w wieczór. Ciągnąć tłumy publiczności aż z przedmieść, ubogą dziatwę naszą, bambrów, chłopów do naszego niegdyś arystokratycznego przybytku. Głośno w nim gadać i śpiewać po polsku, zbierać za to uznanie dzienników i publiczności, i co najważniejsza zebrać aż 65 000 marek przez 7 miesięcy – i nie płacić ani artystów, ani światła, ani węgla, ani autorom, kostiumów, muzyki, dekoracji itd. itd. i całą tę sumę schować do kieszeni i znowu drapnąć z aktorami do Ciechocinka – zgroza, crimen!³⁹

Z drugiej strony natomiast, dyrektor na długo z pewnością zapamiętał zaistniały w tym sezonie incydent związany z premierą *Buntu Napierskiego*, symptomatyczny dla postawy znacznej części publiczności, zarejestrowany przez sprawozdawcę „Pracy”: awantura przy kasie teatralnej po zmianie repertuaru z powodów okolicznościowych (zamiast farsy *Miejsca kobietom* Hennequina i Valabrégue’a dyrekcja wprowadziła dramat Kasprowicza, którego inscenizacja wzbudziła notabene uznanie samego autora) przyniosła gorzką konstatację, że najgroźniejszym rywalem teatru polskiego stały się w Poznaniu sceny niemieckie: zarówno Stadttheater, jak i teatryki ogródkowe⁴⁰. W takiej sytuacji kwestia narodowości teatru powiązana była ściśle z zabiegami o to, by Teatr Polski stał się atrakcyjny dla widza polskiego, by publiczność przyciągnąć i zatrzymać jej odpływ do teatrów zaborcy. Biorąc pod uwagę, że pod koniec XIX wieku lwiałą część stanowili mało wyrobieni widzowie o niewysokich wymaganiach, repertuar rozrywkowy odpowiadający ich oczekiwaniom i potrzebom musiał dominować nie tylko nad ambitną sztuką, ale także nad repertuarem stricte patriotycznym, który chyba tracił powoli siłę przyciągania. Z goryczą konstатовano taką sytuację:

Wobec takiej obojętności, jaką publiczność nasza darzy teatr, tę ostatnią przystań żywego słowa polskiego, tę wielką naszą szkołę publiczną, nie można się dziwić, że i najlepsze sztuki raz, najwyżej dwa lub trzy razy przyciągną pewną liczbę słuchaczy i schodzą niezadługo z repertuaru nie dlatego, żeby już wszyscy poznańscy „obywatele” byli tę sztukę poznali, lecz że

³⁸ Zob. J. Michalik, *Teatr w sejmie...*, s. 213.

³⁹ List Edmunda Rygiera do Dionizego Karchowskiego, Archiwum Edmunda Rygiera.

⁴⁰ Dr. Es-te, „Praca” nr 51 (1899), s. 1311.

wielu z tych obywateli bez teatru się zupełnie obywa i zdaje się jakoby nie wiedzieć, że istnieje tutaj ten narodowej sztuki przybytek.⁴¹

Kwestia wyborów repertuarowych wpisana została w dyskusję o ich zasadności i kierunku, gdyż pomiędzy publicznością a jej teatrem istniało wyraźne sprzężenie zwrotne. Trudno zgodzić się z opinią, że dyrektor deprawował gusta publiczności; raczej dostosowywał się do nich⁴². Niemniej przekonanie, że teatr ma służyć publiczności (jakakolwiek by ona była), a nie odwrotnie, z trudem dostawało się do świadomości poznańskiej opinii publicznej. A okazało się to może wówczas, wobec wyraźnej polityki kulturalnej zaborcy, jedyne możliwe do praktycznej realizacji zadanie teatru narodowego.

Wokół ekspansji teatrów niemieckich odzywały się liczne głosy, atakujące i biorące w obronę decyzje repertuarowe Edmunda Rygiera. Zwracano uwagę, że otwarte napaści czołowych przedstawicieli poznańskiej opinii publicznej na poczynania dyrektora utrwały wśród widzów przekonanie o słabości rodzimej sceny i pośrednio usprawiedliwiały bywanie w teatrach niemieckich; z drugiej strony natomiast pisano o degeneracji polskiej placówki, skoro zniżyła się ona do konkurowania z niemieckimi tinglami⁴³. Analiza repertuaru dwóch przykładowych, odległych czasowo o blisko dekadę sezonów 1896/1897 i 1903/1904 Edmunda Rygiera pokazuje natomiast, jak kształtował się pod względem ilościowym dobór prezentowanych sztuk. W pierwszym sezonie teatralnym w 237 spektaklach zaprezentowano około 80 sztuk dramatycznych, z czego pół setki stanowiły utwory polskie, przede wszystkim z zakresu dramaturgii współczesnej, stanowiące połowę wszystkich przedstawień. Wśród 50 sztuk polskich znalazły się trzy opery: *Flis*, *Halka* oraz *Krakowiaczy i Górale*. Widowiska muzyczne i farsy z repertuaru obcego stanowiły śladowy procent wszystkich przedstawień (jedna komedioopera, jedna operetka, cztery krotchwile, łącznie 16 spektakli). Osiem lat później pokazano na scenie Teatru Polskiego 70 sztuk w 245 spektaklach; tytułów polskich pojawiło się 38, jednak nie one osiągały popularność; znacznie częściej wystawiano wtedy operetki komiczne i wodewile, spośród których kilkakrotnie powtórzono *Dzwony kornewilskie*, *Piękną Helenę* i *Córkę pani Angót*, łącznie 64 przedstawienia operetek i oper komicznych. Przytoczone liczby pokazują, że w stosunku do sezonu 1896/1897 znacznie wzrosła ilość lekkich sztuk muzycznych, stanowiącego w sezonie 1903/1904 już czwartą część całości repertuaru.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Zob. „Praca” nr 11 (1904), s. 225. Zamieszczono tam pełen gorczy list Matki Polki, która ubolewa nad demoralizującym wpływem wystawianych sztuk na młodzież tłumnie odwiedzającą teatr.

⁴³ „Orędownik” nr 150 (1900), s. 1; „Praca” nr 2 (1904), s. 2.

Teatr – prasa – publiczność

Zestawienie wyżej przytoczonych danych z repertuarem niemieckich teatrów variétés pozwala pozbyć się wątpliwości co do motywacji zmiany kierunku polityki repertuarowej⁴⁴. Niemniej wprowadzenie na scenę w sezonie 1903/1904 *Halki* z jednej, a *Upiorów* Henryka Ibsena i *Nadziei* Hermanna Heijermansa z drugiej strony pokazuje, że dyrekcja nie zaniebdywała obowiązków względem repertuaru nowoczesnego i narodowego, a takie zarzuty formułowała miejscowa prasa:

Teatr nie był wypełniony, ale mamy mimo to nadzieję, że dyrekcja wszedłszy raz na lepszą drogę, zechce podawać nam częściej nowe i dobre rzeczy, mianowicie polskie. Może być, że kasa na tym cierpi (wszak Poznań nie bez powodu podobno zowią Beocją), ale sprawa ogólna rosnąć i rozwijać się może tylko poświęceniem poszczególnych interesów, a scena narodowa jest ostatecznie na to, aby zapoznawała publiczność naszą z płodami rodzimej sztuki.⁴⁵

Zawarta powyżej sugestia zaniebdania interesu celem reformy repertuaru wyraźnie pokazuje kierunek myślenia o teatrze narodowym jako placówce prezentującej polską dramaturgię. Dodajmy do tego powtarzane często zastrzeżenia, że teatrowi poznańskiemu w obecnych warunkach politycznych nie godzi się być miejscem rozrywki, lecz edukacji:

W prowincji naszej, gdzie mowa polska, ze szkół i zakładów naukowych wykluczona, dla szerszych mas rozbrzmiewać nie może, teatr ma przeznaczenie szkoły. Za pośrednictwem teatru zaszczipać się winno w sercach młodzieży zdrowe ziarno uczciwości obywatelskiej, rozsiewane dla niej przez wielkich (...) mistrzów pióra; ze sceny powinno się oddawać hołd ideałom narodowym, tak często poniewieranym, a będącym skarbem całego narodu, ze sceny wreszcie powinno się przypominać (...) naszą przeszłość wielką, świętą a minioną do czasu oraz pouczać o obowiązkach na przyszłość.⁴⁶

Nietrudno zauważyć, że projektowany przez prasę wzniosły wizerunek teatru – świątyni, w której dokonuje się misterium zjednoczenia rozbitego narodu, i szkoły obywatelskiej, wychowującej nowe pokolenia Polaków, nie do końca odpowiadał potrzebom poznańskiej publiczności. Niewiele znaczy formuła sceny narodowej jako edukującej odbiorcę i wystawiającej polski repertuar, jeśli w teatrze nie ma widzów. Winę za ten stan rzeczy sprawozdawcy przenosili z dyrekcji na publiczność i z powrotem, sami natomiast sytuowali

⁴⁴ Zob. W. Karolczak, *Niezwykłe atrakcje poznańskich teatrów variétés na przełomie XIX i XX wieku*, „Kronika Miasta Poznania” nr 3 (2000), s. 172-183.

⁴⁵ Niemir, „Praca” nr 3 (1904), s. 3. Recenzja rosyjskiej sztuki *Dzieci Wanjuszyna*, wystawionej 9 stycznia 1904 roku.

⁴⁶ Roman Rola [Maciej Wierzbiński], *Teatr poznański. Pogląd krytyczny na kierownictwo sceniczne teatru polskiego w Poznaniu od roku 1896*, „Praca” nr 12 (1904).

się w dyskusji o zadaniach teatru jako trzecie ogniwo. Układ komunikacyjny przedstawiał się wyraziście: dyrekcja teatru – prasa – publiczność, przy czym siła oddziaływania ogniwa pośredniego na widzów bywała niewielka. Niemniej jednak istniało wobec prasy społeczne oczekiwanie, by korygować postawę poznaniaków wobec teatru, czego dowodem list obywatela z prowincji, oburzonego salwami śmiechu – dobiegającego nie tylko z galerii, ale także z łóż – podczas spektaklu *Ahaswera* Zapolskiej (dodajmy, że miejsca w łóżach mógł kupić wówczas każdy widz nie posiadający abonamentu)⁴⁷. Zastanawiająca jest sugestia autora listu, że poznaniacy nie dorośli do poważnych sztuk psychologicznych, a warto ją zestawić z opinią recenzenta, oburzonego zgoła na coś innego:

Dramat Zapolskiej ma pod każdym względem cechy dramatu nowoczesnego, a mianowicie: jątrzy on, roznamiętnia i denerwuje tak, że znękany pracą i życiem widz nadaremnie szuka w nim chociażby tylko – rozrywki, nie mówiąc już o podniesieniu ducha. Obok płytkiej analizy duszy ludzkiej znajdujemy w dramacie tym tyle smrodliwych śmieci i ran cuchnących, że widz ze wstrętem odwraca się od tego obrazu. Idąc jednakże śladem modernistów, urozmaiciła Zapolska obraz ten mnóstwem szczegółów z dziedziny zmysłowości najniższego kalibru, tak iż tylko sensacji żadna gawiedź nie szczędzi jej oklasków w szale roznamiętnienia zmysłowego. Mianowicie sytuacja końcowa aktu pierwszego jest wprost wstrętna i obrażająca wszelkie poczucie przyzwoitości.⁴⁸

Powraca tu kolejny wyznacznik sceny narodowej, czyli zakaz demoralizowania widza, który nie powinien opuszczać teatru z przykrym uczuciem rozstroju wewnętrznego, a przeciwnie, winien być podniesiony na duchu i uszlachetniony. Z tego notabene względu sztuki dramatyczne najróżniejszego kalibru, od *Nory* Ibsena po *Fernandę* Sardou, otrzymywały nieprawdopodobne psychologicznie zakończenia. Wartość artystyczną dramatu należało osłabić albo wręcz zniweczyć, byle nie obrazić uczuć odbiorcy, który w teatrze był bardziej podatny zarówno na demoralizację, jak i edukację patriotyczną, niż czytelnik dramatu. Ciężar moralny wyborów repertuarowych, przed jakimi stanęła dyrekcja, okazał się nader dotkliwy: z jednej strony obowiązek wobec widzów, z drugiej wobec sztuki. Zmiana kierunku na repertuar stricte rozrywkowy, konieczna wobec wzrostu popularności teatrzyków niemieckich, uwolniła Rygiera w jakimś stopniu od owych dylematów.

Edmund Rygier, jak się zdaje, nigdy nie zyskał pełnego poparcia prasy miejscowej. Już w 1896 roku Władysław Rabski prorokował mu walkę z tutejszą opinią publiczną o uznanie dla swych działań:

⁴⁷ „Dziennik Poznański”, nr 229 (1903), s. 4.

⁴⁸ „Kurier Poznański” nr 460 (1902), s. 3.

Widzi pan, nasz partykularz ciasny posiada prasę o strasznie małomiejskim zakroju. Każdy z dymisjonowanych aktorów znajdzie jakieś pisemko, które poczuwać się będzie do obowiązku opiekowania się (...) naszym „starym filarem teatru” itd. (...) niech to pana nie przestrasza. Watę w uszy i swoje robić! Olbrzymia większość społeczeństwa ufa Panu zupełnie i nie zrazi się oklepanymi frazesami naszych dzienniczków.⁴⁹

W istocie, przeglądając roczniki prasy codziennej zauważamy swoistą skrajność, od gorących pochwał pod adresem dyrektora do niezmiernie dotkliwych ataków, przy czym wypowiedzi o odwrotnych wektorach wychodziły spod tych samych piór. Nowy dyrektor sceny poznańskiej niedługo cieszył się wsparciem Władysława Rabskiego, redaktora postępowego „Przeglądu Poznańskiego”, który od roku 1894 zamieszczał fachowe recenzje z przedstawień teatralnych, oceniając bardzo krytycznie politykę repertuarową i administracyjną Franciszka Dobrowolskiego, ale pod koniec 1896 roku zakończył działalność w Poznaniu. Przez kilka początkowych sezonów „Dziennik Poznański”, organ prasowy liberalnego ziemiaństwa, stwarzał Rygierowi optymalne warunki kierowania sceną poprzez prowadzenie krytyki wspierającej teatr, której znamieniem było edukacyjne nastawienie tak wobec publiczności, jak i wstępujących na scenę młodych artystów. W latach 1896-1900 recenzje wychodziły regularnie spod pióra Franciszka Krysiaka, rodowitego poznańczyka, wieloletniego redaktora „Dziennika Poznańskiego”, blisko zresztą związanego z Edmundem i Stanisławą Rygierami. Po konflikcie dyrektora z redaktorami „Dziennika Poznańskiego” latem 1900 roku stosunki między teatrem a naczelnym organem opiniotwórczym bardzo się ochłodziły, częstotliwość zamieszczania recenzji spadła. Regularnie, ale z mniejszym entuzjazmem, relacjonował działalność teatru ultramontański „Kurier Poznański”, wyraźnie oscylując ku krytyce linii repertuarowej skupionej wokół dramaturgii nowoczesnej. W ostatnich latach dyrekcji Rygiera regularne, rozbudowane recenzje zamieszczał w przekształconym już „Kurierze Poznańskim” Michał Sobeski, filozof i estetyk, autor recenzji erudycyjnych, nieprzychylny eklektycznej polityce repertuarowej Edmunda Rygiera:

Początek sezonu teatralnego [1906/1907 – AP] zapowiadał się znakomicie: widzieliśmy np. Wedekinda, Bernarda Shaw, Beaumarchais, Mirabeau, Kisielewskiego, Ibsena – od pewnego czasu zaś wybiera dyrekcja jako premiery sobotnie miernoty literackie, mianowicie wspomniane farsy, dalej: Górą Radziwiłł, Ogniem i mieczem itd.⁵⁰

Warto podkreślić ową kategorię „miernot literackich”; okazuje się jednak, że sztuki patriotyczne już w pierwszym dziesięcioleciu straciły siłę oddziaływania, pozostając swoistymi relikdami repertuarowymi. Poza Michałem Sobeskim w „Kurierze Poznańskim”

⁴⁹ Sulla [Władysław Rabski], *Na wylomie*, „Przegląd Poznański” nr 30 (1896), s. 360.

⁵⁰ Bitru [Michał Sobeski], *Ze sceny*, „Kurier Poznański” nr 2 (1907), s. 1.

można było znaleźć okazjonalne recenzje pióra Mariana Seydy, Kazimierza Ulatowskiego i Włodzimierza Raszewskiego. Rozbudowane sprawozdania teatralne publikowała „Praca”, tygodnik redagowany przez Marcina Biedermanna; pisywali je autorzy pod pseudonimami dr. Es-te (lata 90. XIX wieku), Roman Rola (Maciej Wierzbiński) oraz Niemir, przechodząc od wspierania poczynań dyrektora do zajadłej krytyki repertuaru muzycznego, wprowadzonego przez Rygiera w pierwszych sezonach XX wieku. Nie rzadziej wypowiadał się na temat sceny poznańskiej mieszczkański „Orędownik”, wspierający zabiegi dyrektora o upowszechnienie teatru. Zaznaczyć wypada, że spośród poznańskich recenzentów jedynie Władysław Rabski i Michał Sobeski posiadali gruntowne wykształcenie i głęboką erudycję, stąd ich recenzje wyróżniały się rzetelnością i wysokim stylem, w przeciwieństwie do znakomitej większości produkcji sprawozdawczej, mającej charakter kurtuazyjnych cenzurek lub zajadłych paszkwili. Na temat jej niskiego poziomu krążyły anegdota w prasie pozostałych zaborów, a nawet za granicą⁵¹, na gruncie poznańskim często natomiast zarzucano jej stroniczość wynikającą z niefachowości czy też przynależności do „bractwa wzajemnej adoracji”⁵². W istocie, w trakcie trzynastoletniego kierownictwa Franciszka Dobrowolskiego, redaktora „Dziennika Poznańskiego”, zapanowały nader sprzyjające warunki do zawężenia kręgu wymagań i wytworzenia cieplarnianej atmosfery wokół Teatru Polskiego. Należałoby postawić tezę, że także w czasach dykcji Edmunda Rygiera prasa, nader często zabierająca głos w sprawach teatru, nadal nie wypracowała modelu rzetelnej krytyki teatralnej. Chyba o jej słabości decydowało z góry przyjęte założenie, że zadaniem sprawozdawców jest nie ocena artystycznych walorów sztuki, lecz rozliczanie dyrektora i widzów z ich poczynań, czyli spełniania obowiązków obywatelskich względem sceny. Stosunek do teatru miał być miernikiem postawy patriotycznej. W takim sposobie myślenia widz służył teatrowi, a nie odwrotnie; niemniej jednak, scena za pośrednictwem swego dyrektora musiała spłacić dług wobec odbiorców, dzięki którym przed laty powstała.

⁵¹ *Humorystyka*, „Przegląd Poznański” nr 48 (1896), s. 539.

⁵² *Prasa ludowa a bractwo wzajemnej adoracji*, „Orędownik” nr 168 (1900), s. 2.

Droga artystyczna Edmunda Rygiera

Wstęp do biografii teatralnej

Edmund Rygier (1853-1922), dyrektor Teatru Polskiego w Poznaniu, to postać rozpoznana w badaniach historycznoteatralnych, funkcjonująca w ujęciach słownikowych i wielokrotnie powracająca na kartach wspomnień aktorów, jednakże jego biografia teatralna pełna jest niedopowiedzeń wynikających z niekompletnego materiału źródłowego. Artysta teatru krakowskiego, przez ponad dekadę związany ze sceną poznańską, nie pozostawił wspomnień ani dzienników, a jego korespondencja stanowi zbiór niewielki i rozproszony⁵³. Mimo to zdaje się, że dostępna dokumentacja teatralna pozwala skonstruować zarys biograficzny, pokazujący drogę twórczą i – co nawet istotniejsze – sygnalizujący profil psychologiczny, osobowość dyrektora, postrzeganego w większości wspomnień przez pryzmat nerwowego temperamentu i godnej podziwu przedsiębiorczości.

W roku 1896, w momencie objęcia stanowiska dyrektora teatru poznańskiego, Edmund Rygier⁵⁴ był artystą dobrze przygotowanym do prowadzenia zespołu teatralnego. Gdy przybył do stolicy Wielkopolski, miał już za sobą ponad dwudziestoletnie doświadczenie aktorskie. Poznański etap w teatralnej wędrówce Rygiera stanowi bez wątpienia moment przełomowy w życiu niedocenionego i na poły zapomnianego artysty, który zasługiwałby na monografię chociażby ze względu na reprezentatywność swych aktorskich losów. Droga twórcza Edmunda Rygiera jest w istocie przykładem modelowej biografii dziewiętnastowiecznego artysty wędrującego, łączącego kompetencje aktora i reżysera z nader pojemnymi funkcjami prywatnego przedsiębiorcy teatralnego. Biografia twórcza dyrektora obejmuje ponad półwiecze owych wędrówek przez wszystkie zabory, a na mapie teatralnych przystanków wymienić można kilkadziesiąt placówek w różnych regionach Polski

⁵³Podstawą badań mających na celu rekonstrukcję biografii teatralnej jest Archiwum Edmunda Rygiera, dostępne w Muzeum Teatralnym w Warszawie, przekazane tam w 1980 roku przez rodzinę dyrektora, zebrana z różnych źródeł, szczątkowa jednak, korespondencja oraz dokumentacja teatralna w postaci afiszy i recenzji, zgromadzona w poznańskich archiwach i bibliotekach. Kwerendą objęte zostały krakowskie (Biblioteka Jagiellońska, Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego, Biblioteka Polskiej Akademii Umiejętności), warszawskie (Muzeum Teatralne oraz Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk) oraz poznańskie (Biblioteka Raczyńskich, Biblioteka Uniwersytecka, Archiwum Miejskie) placówki naukowe i dokumentacyjne. Nie udało się natomiast dotrzeć do korespondencji aktorów z drugiej połowy XIX wieku zgromadzonej w Archiwum Miejskim w Krakowie, przekazanej do konserwacji na czas nieokreślony.

⁵⁴Edmund Rygier posługiwał się pseudonimami Edmund Nowicki (jako aktor) oraz Edmund Rayner (jako tłumacz utworów dramatycznych z języka niemieckiego: *Wychowania do małżeństwa* O. E. Hartlebena z 1893 r. i *Gdy się zbudzimy spośród zmarłych* H. Ibsena z 1901 r.), natomiast nazwisko jego zapisywano jako: Rieger, Riger, Ryger. On sam w korespondencji prywatnej i publicznej używał natomiast formy: Ryger.

(z najważniejszymi scenami polskimi na czele), a co najmniej kilka, w których pełnił funkcje dyrektora⁵⁵. Dla niniejszych rozważań najistotniejsze okażą się lata poprzedzające przybycie do Poznania, pokazujące bagaż doświadczeń artysty w momencie objęcia dyrekcji w Teatrze Polskim. Natomiast owo dwunastolecie w Poznaniu, najlepiej zresztą udokumentowane, które będzie następnie przedmiotem uwagi już w ścisłym powiązaniu z funkcjonowaniem Teatru Polskiego, stanowiło punkt wyjścia do dalszej obfitej działalności związanej z różnymi głównie efemerycznymi scenami polskimi⁵⁶.

Biografię twórczą Edmunda Rygiera rozpoczyna typowa dziewiętnastowieczna edukacja aktorska, naznaczona znamioną triadą: szkoła dramatyczna – sceny objazdowe – teatrzyki ogródkowe, z punktami kluczowymi oznaczającymi postoje na ważniejszych scenach polskich. Prologiem tej biografii była fascynacja występami Jana Królikowskiego, pierwszego tragika Warszawskich Teatrów Rządowych, którego Rygier miał zapewne sposobność wielokrotnie obserwować na scenie i podpatrywać jego emocjonalną, silnie ekspresyjną grę w repertuarze romantycznym, między innymi w rolach Franciszka Moor w *Zbójcach* i Wojewody w *Mazepie*. Królikowski, zaskoczony niebywałą wręcz zdolnością imitowania jego stylu przez nastoletniego bywalca teatru, postanowił go w przyszłości osobiście kształcić w zawodzie artysty scenicznego⁵⁷. Zachęcony w ten sposób Rygier, nie czekając, rozpoczął naukę gry aktorskiej u Jana Chęcińskiego. Ten z kolei doświadczony aktor i reżyser Warszawskich Teatrów Rządowych, w latach 1864-1868 prowadzący Szkołę Dramatyczną w Warszawie, słynął ze swych pedagogicznych zdolności korekty manieri prowincjonalnej u początkujących aktorów. Owa korekta w przypadku młodego Rygiera, nie mającego dotąd praktycznej styczności ze sceną, była zbędna. Naukę w szkole, która dała mu sposobność słuchania wykładów Piotra Chmielowskiego z literatury dramatycznej i Wojciecha Gersona z estetyki, zakończył po roku; z tego względu prawdopodobnie nie wziął udziału w kończącym semestr występie studentów na deskach Teatru Rozmaitości, który był jednoznaczny z aktorskim egzaminem dojrzałości. Przypuszczalnie też nie kontynuował kursu u Chęcińskiego po 1868 roku, na lekcjach prywatnych, których pedagog udzielał po

⁵⁵ Zob. hasło: *Edmund Rygier*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 33, red. W. Konopczyński, Kraków 1991-1992, 462-465; *Słownik biograficzny teatru polskiego. T. 1: 1765-1965*, red. Z. Raszewski, oprac. S. Dąbrowski i J. Czachowska, Warszawa 1973, s. 616-617; *Wielkopolski Słownik Biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski et al., Warszawa 1981, s. 637-638.

⁵⁶ Dalsze losy Rygiera jako dyrektora Teatru Ludowego w Krakowie są przedmiotem uwagi Jana Michalika w: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915*, tom 5, cz. 2: *W cieniu Teatru Miejskiego*, Kraków 1987. Zob. też hasło *Edmund Rygier* w: *Śląski Słownik Biograficzny. Seria nowa*, red. M. Fazan i F. Serafin, t. 1, Katowice 1999, s. 254-256 (epizod biograficzny związany z prowadzeniem Teatru Plebiscytowego na Górnym Śląsku).

⁵⁷ W. Prokesch, *Edmund Rygier (nowy dyrektor teatru poznańskiego)*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 33 (1896), s. 392-393.

zamknięciu Szkoły Dramatycznej⁵⁸. Zapewne adeptowi zawodu scenicznego zapadły jednak głęboko w pamięć nauki pierwszego mistrza, kładącego szczególny nacisk na „wyraziste oko”⁵⁹, czego dowodem późniejsze recenzje gry Edmunda Rygiera podkreślające niezwykłą umiejętność gry twarzą i oczami⁶⁰, co zresztą rychło uznano za manierę w jego sztuce aktorskiej. Po rozstaniu z Chęcińskim, w wieku osiemnastu lat, rozpoczął praktyczną edukację teatralną w prowincjonalnym zespole Miłosza Stengla, pierwszego dyrektora Teatru Polskiego w Poznaniu, który w roku 1871 właśnie powrócił ze stolicy Wielkopolski i prowadził własną wędrowną scenę, przenosząc niewątpliwie swoje doświadczenia zdobyte podczas blisko dwuletniego kierownictwa stałym zespołem teatralnym. Prawdopodobnie wtedy po raz pierwszy Edmund Rygier, przyszły dyrektor Teatru Polskiego, usłyszał o zabiegach czynionych wokół pozyskania stałej sceny rodzimej w Poznaniu i zasadniczych problemach związanych z jej utrzymaniem, z którymi notabene za ćwierć wieku poradzi sobie dużo lepiej od Miłosza Stengla⁶¹. Zapoczątkowaną w jego zespole wędrowkę teatralną Rygier kontynuował w zespołach objeżdżających prowincję Królestwa Polskiego⁶². Nic nie wiadomo o najwcześniejszym repertuarze jego ról, domniemywać jednak można, że dzielił los większości towarzystwa tzw. „krowienty” czyli najmłodszych aktorów przeznaczonych do ról i zadań wszelakich, od recytowania po taniec, śpiew i suflerowanie⁶³.

Rok 1873 rozpoczął dłuższą przerwę w biografii teatralnej Edmunda Rygiera, który wstąpił do wojska rosyjskiego i uczestniczył w wojnie z Turcją. Jest to moment biograficzny nie znajdujący wyjaśnienia w wykorzystanych materiałach źródłowych, prawdopodobnie jednak oznaczał pięcioletnie odcięcie Rygiera od praktyki teatralnej. Po powrocie do Warszawy, w roku 1879, wstąpił on do Szkoły Dramatycznej Emila Derynga. Nauki pobierał zapewne z jego podręcznika *Dramaturgia praktyczna*, w której wyczytać mógł sporo wskazówek dotyczących warsztatu aktora (zwłaszcza tragika), mocno naznaczających następnie jego własny, rozpoznawalny styl gry:

⁵⁸ Zob. wstęp Agnieszki Wanickiej do tekstów Jana Chęcińskiego, w: *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, wybór i oprac. D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współpracy A. Narębskiej, Kraków 2007, s. 241.

⁵⁹ J. Chęciński, *Aktor*, w: *W stronę praktyki...*, s. 289.

⁶⁰ Zob. recenzja *Mazepy*, *Dziennik Poznański* nr 277 (1892), s. 4. Notabene, w latach dziewięćdziesiątych taki sposób gry – twarzą i oczami – uchodził już za anachroniczny.

⁶¹ O dyrekcji Miłosza Stengla do spółki z Lechem Nowakowskim w Teatrze Polskim w Poznaniu zob. J. Ratajczak, *Życie teatralne Poznania, cz. III: 1844-1875*, Poznań 1985; S. Dąbrowski, *Materiały do historii Teatru Polskiego w Poznaniu*, w: *75 lat Teatru Polskiego w Poznaniu*, Poznań 1951.

⁶² Według ustaleń autora hasła w *Polskim Słowniku Biograficznym* w latach 1872-1873 Edmund Rygier związany był z zespołami Władysława Dębickiego, Piotra Ratajowicza i Atanazego Trapszy, występując zarazem w teatrzykach ogródkowych w Warszawie.

⁶³ Zob. A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1973, s. 79.

A w dykcji właśnie leży zasadnicza postawa artyzmu: od sposobu wygłaszania myśli zależy spotęgowanie lub osłabienie siły wyrażenia tak dalece, że częstokroć sam twórca tychże wyrażeń, sam poeta, nie poznaje swej pracy, podniesionej urokiem i siłą artystycznej dykcji [...]

Toż samo z poruszeniami dzieje się i z dykcją. Jednotonne rymowanie końcówek nie stanowi tragiczności. Naszym zadaniem jest, przeciwnie, tak urozmaicać tok deklamacji, ażeby nie wpadała w śpiewność. Nic łatwiejszego, jak miarowo wznosić i obniżać ton mowy, silnie wybijając dwa lub trzy w wierszu górujące słowa – ale to nie może nazywać się deklamacją tragiczną. [...]

Oko, zwierciadło duszy, jest najdzielniejszym działaczem scenicznym. [...]

Głos bez pomocy wzroku staje się martwym.

Gra wzrokiem, umiejętnie prowadzona, bywa tak silnie przejmującą, że w niektórych miejscach roli nie potrzeba ani mowy, ani poruszeń, a można wyrozumieć i myśl autora, i wyższe poczucie sztuki artysty.⁶⁴

W czasach, w których Rygier odbywał naukę zawodu, ugruntowane były poglądy dotyczące podstawowych, wyjściowych umiejętności aktora, spośród których głos i mimika stanowiły wartość najcenniejszą. Dopowiedzmy, że w latach siedemdziesiątych XIX wieku przyszły dyrektor Teatru Polskiego w Poznaniu miał możliwość obserwowania na scenie mistrzów Warszawskich Teatrów Rządowych: poza Janem Królikowskim zaangażowani byli wtedy między innymi Bolesław Leszczyński, Wincenty Rapacki, Alojzy Żółkowski, Helena Modrzejewska, Wiktoryna Bakałowiczowa i Romana Popiel⁶⁵. Najwyraźniej Rygier skierował wszystkie swoje wysiłki właśnie na kształcenie głosu, a inwestycja się opłaciła, skoro niebawem otrzymał najwyższą notę od Stanisława Koźmiana w recenzji *Barbary Radziwiłłówny*:

Rolę Kmity, tak pełną dziś jeszcze dla nas nauk, grał młody artysta p. Rygier, który obdarzony jest rzeczą może najważniejszą na scenie – pięknym, doniosłym, silnym organem. Kto ma taki kapitał, ten czuwać bacznie powinien nad nim. Gdzieniegdzie czuć było, iż p. Rygier uczył się w dramatycznej szkole deklamować i deklamował wcale dobrze, ale ruchy jego nie tylko że nie były ruchami człowieka dojrzałego, ale nieraz były po prostu dziecinnymi, co niezmiernie utrudniało Tarnowskiemu rozmowę z nim.⁶⁶

Pierwszy kontakt Rygiera z teatrem Koźmianowskim nastąpił w 1880 roku. Przybył do Krakowa bezpośrednio po debiucie w Warszawskich Teatrach Rządowych, gdzie wystąpił w jednoaktowym obrazku scenicznym Karla Holtei *Hans Jurga*. Była to opowieść o nieszczęśliwym, poniewieranym przez otoczenie parobku, który poświęcił się dla szczęścia skrycie kochanej dziewczyny i uratował jej narzeczonego od surowej kary, wzięwszy na siebie winę za podpalenie pałacu. Sztuka została wystawiona w 1879 roku prawdopodobnie w

⁶⁴ E. Deryng, *Dramaturgia praktyczna*, w: *W stronę praktyki...*, s. 312, 324, 340.

⁶⁵ A. Wanicka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868-1880*, Kraków 2011, s. 291-297.

⁶⁶ S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, t. 1, oprac. J. Got, Kraków 1959, s. 392.

ramach prezentacji umiejętności uczniów Szkoły Dramatycznej Emila Derynga. Edmund Rygier, odtwórca roli tytułowej, przyjęty został owacyjnie i ośmiokrotnie wywołany na scenę⁶⁷.

Krakowskie lata Edmunda Rygiera

Debiut krakowski w 1880 roku stanowił wstęp do długoletniej pracy Rygiera najpierw w teatrze na placu Szczepańskim, potem w Teatrze Miejskim na św. Ducha, i zarazem pierwszego dłuższego, trzynastoletniego postoju w teatralnej wędrówce. Pełen angaż otrzymał jesienią 1883 roku⁶⁸, bezpośrednio po gościnnych letnich występach w Warszawskich Teatrach Rządowych. Przez kolejne lata miał sposobność pracować pod auspicjami szkoły Koźmianowskiej, co pozwoliło mu uzupełnić rozeznanie w realiach funkcjonowania najbardziej prestiżowych polskich scen. Analiza dostępnego w opracowaniu repertuaru sceny krakowskiej oraz wypowiedzi krytycznych pokazuje, że pozycja Edmunda Rygiera w teatrze krakowskim szybko się ugruntowała; gdy w roku 1886 Karol Estreicher informował Modrzejewską o sytuacji personelu artystycznego po objęciu dyrekcji przez Jakuba Gliksona, wyszczególnił Rygiera z pewnym jednak zastrzeżeniem:

Nasz teatr chromieje. Glikson, co może, to robi. Ja już przekupiony na jego korzyść, bo Wydział Krajowy wyznaczył mnie – Jordana, Koźmiana, Szlachetowskiego i Badeniego i dał nam łożę do użytku. Jakże tu ganić młode artystki lub starych drągalów? Pani ulubieniec Solński, jakim był, takim jest, ani o włos nie postępuje. Za to Rieger mógłby być świetnym tragikiem, gdyby był wcześniej wpłynął. Dziś ma lat 30 lub więcej. Ma on i głos, i ruchy – tylko nie w komedii.⁶⁹

Z pewnością Estreichera raziło w grze młodego artysty to, co powszechnie zauważano w ówczesnej krytyce teatralnej: prowincjonalne nawyki nowo zaangażowanych aktorów. W przypadku Rygiera, który miał za sobą kilka lat występów w rozmaitych teatrach wędrownych i ogródkowych, owa maniera mogła być już zakorzeniona. Choć Estreicher w sezonie 1885/86 mógł widywać Rygiera przede wszystkim w różnorodnych sztukach

⁶⁷ K. Holtei, *Hans Jurga. Obrazek sceniczny w 1m akcie z niemieckiego*, Biblioteka Raczyńskich, sygn. Rkp.T-318; W. Prokesch, *op. cit.*, s. 393. Sztuka była też znana widzom poznańskim, wystawiana pod tytułem *Pan Jurga* w tutejszych teatrach amatorskich w latach 1876-1888. Zob. E. R. Dabertowa, *Teatry amatorskie w Wielkim Księstwie Poznańskim w 2 połowie XIX wieku*. Aneks I: *Wykaz sztuk granych przez zespoły amatorskie w latach 1865-1890*, s. 26 [maszynopis rozprawy doktorskiej w zbiorach Biblioteki Raczyńskich].

⁶⁸ W latach 1880-1883, czyli pomiędzy debiutem u Koźmiana a stałym angażem, występował w warszawskich teatrach ogródkowych, w Petersburgu z zespołem Józefa Teksla i Feliksa Wesołowskiego oraz w Lublinie z zespołem Józefa Nowakowskiego i Aleksandra Myszkowskiego.

⁶⁹ List Karola Estreichera z 1 marca 1886 roku, w: *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego, t. 2 (1881-1909)*, wybór i oprac. J. Got i J. Szczublewski, Warszawa 1965, s. 80.

rozrywkowych, takich jak komedie salonowe i farsy, zauważył jednak jego predyspozycje do ról tragicznych i bohaterskich, do których artysta rzeczywiście aspirował, a na dopracowanie tego emploi pozwoliły mu występy w repertuarze romantycznym: *Zbójcach* Schillera (w roli Franciszka Moor wystąpił po raz pierwszy 11 IV 1886) i *Konfederatach barskich* Mickiewicza (Ojciec Marek, 29 XI 1885) i współczesnym⁷⁰. Zbierał wysokie noty, stawiany niekiedy wyżej od reszty personelu artystycznego⁷¹, cieszył się uznaniem Koźmiana, który potwierdził intuicję Estreichera:

Wartość zaś przedstawienia tego [*Ogniem i mieczem* według powieści Sienkiewicza, adaptacja sceniczna Benedykta Filipowicza – AP] stanowiła gra dwóch najlepszych tutejszych i najużyteczniejszych, w różnych zupełnie rodzajach, z personelu męskiego artystów: p. Rygiera i p. Arwina. - P. Rygier jest artystą rozporządzającym potężnymi fizycznymi środkami, a zwłaszcza głosem, nieocenionym, silnym, dźwięcznym głosem. Nie zawsze jeszcze umie danymi mu od natury środkami rozporządzać z miarą i stopniowaniem, ale ma prawdziwie artystyczne instynkta i porywy bohaterskie, zapał nie sztuczny, przeciwnie, tchnący pewną świeżością. Główną jego wadą chłód nieestetyczny; ruchy nie całkiem jeszcze wyrobione są przecież zwykle szlachetne; jest inteligencja, czasem może nieco zbałamuciona jeszcze, ale jest chęć pracy, postępu, a zdaje się, że nie ma zarozumiałości, co daj Boże! P. Rygier jest już istotną siłą, a dla tutejszego teatru nieocenioną i jedną z najlepszych. To bohater i tragiczny aktor. W roli Sienkiewiczowskiego Bohuna był więcej niż dobrym, był niepospolitym, poetycznym, przejętym, toteż użył w niej z prawdziwie artystyczną miarą swych nieocenionych środków fizycznych, porwał i zachwyił.⁷²

Prawdopodobnie wszystkie wysiłki Rygiera skupiły się wokół rozwijania gry na wysokim koturnie, z wyraźnym rozmachem i patosem; gdy Koźmian podkreślał brak miary i stopniowania głosu, zapewne miał na myśli stosowany niekiedy przez aktorów chwyt polegający na głośniejszym wypowiedaniu określonych fragmentów zdań; umiejętność ta, choć zdaje się niezmiernie efektowna, razić mogła sztucznością wynikającą z „wybijania słów”; dostrzegano ją i krytykowano u wybitnych aktorów specjalizujących się w rolach bohaterskich i tragicznych, pojmowano jako nieznośną manierę⁷³. Istotna okazuje się także Koźmianowska konstatacja pozwalająca przypuszczać, że Rygier nie opanował stylu gry aktorskiej charakterystycznego dla sztuki salonowej, owych okrągłych, delikatnych i

⁷⁰ Zob. E. Orzechowski, *Repertuar teatru krakowskiego 1885-1893*, Warszawa 1972. Edmund Rygier w sezonie 1885/1886 zaprezentował 46 ról; występował w różnorodnym repertuarze, od fars i komedii salonowych, przez dramaty ludowe, po sztuki klasyczne i tragedie. Niektóre spośród tych ról uczynił swymi kreacjami popisowymi, pewną ich część przeniósł do swego repertuaru poznańskiego.

⁷¹ Zob. recenzja *Fiamminy* Mario Ucharda oraz stwierdzenie Koźmiana, że Rygier jako jedyny z zespołu zbliża się do poziomu, jaki uzyskała w tym spektaklu Hoffmannowa. W dramacie *Fiammina*, wystawionym 12 IX 1885 roku, Rygier odtwarzał rolę Lamberta (S. Koźmian, *Teatr*, t. 2, s. 210-211).

⁷² S. Koźmian, *Teatr...*, t. 2, s. 220-222. Jest to recenzja spektaklu, który odbył się 17 X 1886 roku.

⁷³ Tzw. knalleffekt był znakiem rozpoznawczym sztuki aktorskiej między innymi Bolesława Leszczyńskiego, występującego w rolach bohaterskich, którego warsztat aktorski Rygier mógł studiować w trakcie nauki w szkole Emila Derynga. Manierę tę dostrzegano też u Romana Żelazowskiego.

estetycznych ruchów; zaważyło to w na poły negatywnej ocenie jego benefisowej roli Nerona, w której zabrakło wykwinności cechującej dekadencckiego cesarza⁷⁴.

Pomimo wyraźnie zarysowanego emploty, Edmund Rygier nie zdołał w pełni zrealizować swych artystycznych aspiracji, do których predestynował go warsztat tragika. W zespole Jakuba Gliksona występował już regularnie w repertuarze Szekspirowskim, uzyskał role w dramatach Słowackiego i Ibsena. Analizując całość drogi twórczej Rygiera widzimy, że punktem przełomowym w jego biografii mogła być rola Wojewody w *Mazepie* Słowackiego. Według ustaleń Władysława Prokescha i relacji samego zainteresowanego, Rygier zadebiutował w tej roli w swoim pierwszym krakowskim sezonie, w roku 1880, a następnie z powodzeniem prezentował ją w Warszawskich Teatrach Rządowych podczas występów gościnnych latem 1883⁷⁵. Jego nazwisko pojawiło się jednakże na krakowskich afiszach 14 listopada 1886 i 29 maja 1890 roku przy postaci Zbigniewa. Rola ta z oczywistych względów nie wystarczała Rygierowi, zabiegającemu o postać Wojewody, odtwarzaną wówczas przez Władysława Wenera i Józefa Kotarbińskiego. Na tym tle zarysował się wyraźnie konflikt z Romanem Żelazowskim, który od roku 1889 był aktorem teatru krakowskiego, po roku zaś awansował na stanowisko reżysera. Rygier mocno odczuł obecność znacznie bardziej utalentowanego rywala, czego dowodem gorzka skarga zanesiona do Heleny Modrzejewskiej:

Obecnie kolega Żelazowski, objąwszy reżyserię, nie chce mnie dopuścić do żadnej lepszej roli. I pomimo że grać teraz będzie: Mortimera, Rosweina, Zygmunta, Prospera, Męża w „Odetcie” itp. popisowe role, zrzekł się jeszcze Zbigniewa (którego dotąd grywał i grać powinien ze względu na dobro sztuki i występy Łaskawej Pani) i zabrał rolę Wojewody, która mnie się należy i którą grywałem podczas występów na scenie warszawskiej. Odwoływałem się w tej kwestii do dyrektora Gliksona, na próżno! Pan Glikson zajęty jest kasą, a p. Żel. jest absolutnym reżyserem i autokratą w teatrze. Prosiłem także p. Estreichera, członka komisji teatralnej, o interwencję – na próżno! Zrozpaczony i zgnębiony, udaję się jeszcze do najwyższej instancji – do Ciebie, Łaskawa Pani! Od Twego jednego słówka zawisło szczęście moje. P. Żel. powinien grać Zbigniewa. Czym nie raz dla aktora jest rola – Pani wie najlepiej. Mnie chcą wyrwać serce!⁷⁶

⁷⁴ S. Koźmian, *Teatr...*, t. 2, s. 232. Recenzja sztuki Piotra Cossy *Neron*, która wystawiona została w teatrze krakowskim 23 I 1886 r. Warto podkreślić skrajną odmienność roli Nerona w wykonaniu Rygiera, udokumentowaną przez Koźmiana, z pierwowzorem, czyli Neronem legendarnego Rossiego w wersji naturalistycznej, opisanej przez Romana Żelazowskiego, *Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, t. 2, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Warszawa 1963, s. 92. Rossi występował w tej roli w Warszawie w 1878 roku, zatem Rygier z pewnością nie mógł go wtedy zobaczyć.

⁷⁵ W. Prokesch, *op. cit.*, s. 393; List Edmunda Rygiera do Heleny Modrzejewskiej z Krakowa, 5 XII 1890, w: *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego, op. cit.*, s. 220-221.

⁷⁶ List Edmunda Rygiera do Heleny Modrzejewskiej, *ibidem*, s. 220-221.

List ten, jakkolwiek jest wyrazem bezsilności i goryczy urażonego w swych ambicjach aktora, pokazuje autentyczne stosunki panujące w teatrze, swoistą sytuację posiadania roli na własność, rywalizację i hierarchię, której Rygier zaakceptować nie potrafił; prawdopodobnie w momencie pojawienia się Żelazowskiego w zespole teatru krakowskiego nastąpił wyraźny spadek znaczenia i popularności Rygiera, pogłębiony jeszcze za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego. Faktem jest, że upragnioną rolę Wojewody otrzymał dopiero po przeniesieniu się Żelazowskiego do teatru lwowskiego (wtedy też odzyskał swoją popisową rolę Franciszka Moor)⁷⁷. Zestawianie tych dwu artystów, nieuniknione wobec ich nakładającego się emploty, musiało pogłębić frustrację Rygiera, który nigdy nie dostał się w Krakowie na szczyt hierarchii aktorskiej, stając się stopniowo siłą – według ówczesnych określeń – „użyteczną”, pracującą w cieniu wielkiej gwiazdy:

Poważne stanowisko zajmował Rygier, aktor obdarzony dużym temperamentem i olbrzymim głosem, grywający z powodzeniem bohaterskie role (...) Był jednak przy tym trochę krzykała i kreacje jego, acz mocne w wyrazie, miały w sobie pewien rys wulgarnej brutalności. Uwydatniło się to szczególnie w porównaniu z Żelazowskim, który na trzeci mój sezon przyjechał do Krakowa i wystąpił w szeregu ról Rygiera, górując nad nim umiarem i artyzmem. Na wulgarność Rygiera wpłynęła prawdopodobnie jego pięcioletnia służba w wojsku rosyjskim.⁷⁸

Nazwisko rywala nieraz wróciło do Rygiera w związku z żalem dyrektora Teatru Miejskiego z powodu odejścia Żelazowskiego⁷⁹. Adam Grzymała-Siedlecki, kronikarz tamtych czasów teatralnych, wspomina źródła niechęci Tadeusza Pawlikowskiego do Rygiera:

Pawlikowski nie lubił go jako aktora. „Rygier na scenie gra pełną parą dla słuchacza, ale ani trochę dla widza” [...] Tak się istotnie rzecz miała, zwłaszcza we wcześniejszych latach Rygierowego „kapłaństwa”. Źródłem zła było jego rozkochanie się we własnym głosie, a raczej w nadmiarze głosu. Dumny był z niego i ten głos z przyjemnością produkował. Ulubioną jego rolą był ksiądz Marek w *Konfederatach barskich*, a raczej kazanie księdza Marka. [...] Pawlikowski zrobił mu przyjemność, obsadzając go w tej roli. – „Niech się wykrzyczy” – nie omieszkał jednak kostyczny dyrektor dorzucić.⁸⁰

⁷⁷Zob. hasło *Roman Żelazowski* [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego...*, s. 861-862. Żelazowski był członkiem zespołu i kierownikiem artystycznym teatru krakowskiego do roku 1892, a następnie przeniósł się do teatru lwowskiego. Wówczas, 14 lutego 1893 roku, Rygier po raz pierwszy wystąpił w Krakowie w roli Wojewody.

⁷⁸J. Śliwicki, *Wspomnienia z teatru krakowskiego*, w: *Wspomnienia aktorów*, t. 2, s. 203.

⁷⁹W relacji Grzymały-Siedleckiego czytamy: „Pawlikowski kochał się w talencie Żelazowskiego. Nigdy im się nie przydarzyło pracować razem, ale niewątpliwie Pawlikowskiemu brakowało Żelazowskiego jako stałego u siebie artysty. Wiele z tego lekceważenia, jakie miał dla Rygiera czy nawet Knake-Zawadzkiego pochodziło z tęsknoty, bo ich role widział zagrane przez Żelazowskiego” (zob. *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, Kraków 1971, s. 222-223). Warto zauważyć też, że w swych recenzjach teatralnych Pawlikowski często pomijał Rygiera.

⁸⁰*Ibidem*, s. 46. Pamiętnikarz przytacza też anegdoty pokazujące skrytą walkę Pawlikowskiego z Rygierem, np. oddanie jego roli Trasta-Saarberga w *Honorze Sudermanna* Bolesławowi Leszczyńskiemu.

Najwyraźniej więc Rygier nie wziął sobie do serca wcześniejszych wskazówek Koźmiana, skoro nie nauczył się grać „dla widza” wedle ówczesnych prawideł estetyki scenicznej: nie opanował owej postulowanej miękkości, wytworności gestu, nadużywał natomiast gry mimicznej, nawet kosztem rozbicia iluzji scenicznej⁸¹. Prawdopodobnie w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku jego styl gry postrzegany był już jako mocno anachroniczny, zwłaszcza wobec wyraźnego kursu Pawlikowskiego ku dramaturgii nowoczesnej, wymagającej zupełnie innego warsztatu aktorskiego. Analiza dokumentacji teatralnej pozwala sformułować wniosek, że odtwórca Wojewody nigdy nie zmodernizował swego stylu gry, co daje asumpt do postrzegania go jako aktora zmanierowanego i przeciętnego. Pierwszorzędną siłą dramatyczną stał się dopiero w Poznaniu, jako kierownik artystyczny i aktor Teatru Polskiego. Tutaj jednak przyszło mu wykazać się także na innym polu.

Gość sceny wielkopolskiej

Poznański epizod biograficzny otwiera szereg występów gościnnych w Teatrze Polskim w 1892 roku, rozpoczętych 26 listopada doskonale przyjętą rolą tytułową w *Otellu*. Notabene, kilkanaście miesięcy wcześniej poznaniacy mieli sposobność podziwiania popisów Romana Żelazowskiego⁸², którego zobaczyli między innymi w tymże dramacie Szekspirowskim oraz w *Zbójcach* Schillera. Recenzenci nie omieszkali porównać obu artystów, a zestawienie ról Franciszka Moor w ich wykonaniu musiało zadowolić Rygiera:

Co do Żelazowskiego poszczególnie zauważyliśmy, że chodziło mu przede wszystkim (jak zawsze) o wytworzenie typu jak najwięcej do ludzkiej zbliżonego natury – człowieka, o ile dał on się tylko wytworzyć w tak potwornych danych [...] Co się tyczy Rygiera, to stoi on wobec Żelazowskiego wręcz na krańcowym stanowisku. Rygier najwyraźniej zapytuje samego siebie, trzymając w ręku manuskrypt: „Co począć z tą maskarą? Czy kusić się o nadanie jej piętna ludzkiej natury? Czy walka taka z samym poetą i duchem czasu wydaje mi się wdzięczną i pożądaną godną? Czy nie lepiej traktować sprawę po prostu jako rzecz czysto sceniczną, jako rolę, z największym możliwym wyzyskaniem wszystkich akcentów – ku wywołaniu jak największego efektu?”

Artysta decyduje się na tę drugą alternatywę – i ma zupełną rację – bo racja wszelka a wszelka jest względna – a na korzyść takiego pojmowania zadania całego przemawiają u Rygiera krom indywidualnego usposobienia także i wszystkie zewnętrzne warunki. Kto rozporządza takimi środkami głosu, mimiki, gry wyrazu twarzy – tego niejako sama natura popycha do traktowania roli Franciszka jako rzeczy abstrakcyjnej, dającej przede wszystkim sposobność

⁸¹ Zob. „Czas” nr 120 (1894), s. 3.

⁸² Roman Żelazowski występował gościnnie w Teatrze Polskim w Poznaniu od 1 do 12 kwietnia 1891 roku. Za kilkanaście lat obejmie dyrekcję tej sceny, zob. E. Guderian-Czaplińska, *Teatralna Arkadia. Poznańskie teatry dramatyczne 1918-1939*, Poznań 2004, s. 62-80.

do rozwinięcia całej potęgi scenicznych efektów – do trzymania na uwięzi i targania systemu nerwowego widzów.⁸³

Obszerny fragment pozwoli, jak sądzę, doprecyzować zasygnalizowaną powyżej zasadniczą różnicę stylu aktorskiego rywalizujących aktorów i poprzez wcześniejszą tezę o braku ewolucji warsztatu Rygiera, szczególnie wobec nowoczesnego aktorstwa Żelazowskiego, sygnowanego pogłębioną analizą psychologiczną postaci Franciszka Moor. Nawiasem mówiąc, rola ta przysporzyła Rygierowi w Krakowie zaszczytnej opinii dorównania najlepszym artystom niemieckim. Kilka lat później recenzent „Dziennika Poznańskiego” zwróciwszy uwagę, że dyrektor sceny poznańskiej złagodził wizerunek sceniczny Franciszka, postulował, by wzorować się na kreacji Żelazowskiego⁸⁴. Występy w Teatrze Polskim dały Edmundowi Rygierowi nie tylko sposobność do zaprezentowania 10 ról, w tym Wojewody, ale i nadzieję autentycznego triumfu, które nie zostały zawiedzione⁸⁵. Być może już w roku 1892 zaczął zastanawiać się nad objęciem dyrekcji w teatrze prowincjonalnym. W tymże jednak momencie nic nie zapowiadało jeszcze zmiany kierownictwa Teatru Polskiego, na co przyjdzie czas dopiero po śmierci wieloletniego dyrektora tej instytucji, Franciszka Dobrowolskiego. Edmund Rygier niewątpliwie jednak miał okazję przyjrzeć się funkcjonowaniu sceny poznańskiej, stanowi dekoracji, polityce repertuarowej dyrektora, do czego za kilka lat wielokrotnie przyjdzie mu się odwoływać, broniąc własnych zabiegów na tym stanowisku.

Prasa miejscowa relacjonowała systematycznie występy gościa krakowskiego, podkreślając umiejętność cieniowania ról, perfekcyjne dopracowanie szczegółów, nade wszystko „straszną grę oczu”; dalej sprawozdawca zwracał uwagę, bez cienia pejoratywnej oceny, na artyzm Rygiera, w całości oparty na sile gestu, mimiki i głosu:

⁸³ *Teatr Polski w Poznaniu. Występy gościnne artysty krakowskiego pana Rygera. Zbójcy*, „Dziennik Poznański” nr 275 (1892), s. 3-4.

⁸⁴ *Teatr Polski w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” nr 59 (1898), s. 3: „Na *Zbójców* warto było iść już choćby dla świetnej gry dyrektora teatru w roli Franciszka Moora. Pan Ryger nie oddaje postaci tego moralnego potwora w ostrych karykaturalnych konturach, jak ją zwykle odtwarzali artyści starszej szkoły, tylko stara się ją psychologicznie wytłumaczyć widzowi. Pod tym względem jego Franciszek Moor zbliżony jest do typu, jaki nam w tej roli odtworzył swego czasu Żelazowski, i takie pojmowanie tej postaci uważamy za najwłaściwsze. Dzięki grze p. Rygera, budziła ona obok wstrętu także litość dla bohatera dramatu, że go natura obdarzyła tak strasznymi instynktami”. Wobec braku relacji z późniejszymi przedstawieniami *Zbójców* w Teatrze Polskim trudno określić, czy Rygier na stałe zmienił formułę postaci Franciszka. Natomiast recenzje z prasy krakowskiej dokumentują wielki triumf Rygiera występującego w *Zbójcach* niedługo przed opuszczeniem teatru Pawlikowskiego. Zob. „Czas” nr 283 (1895), s. 4; „Głos Narodu” nr 237 (1894), s. 6.

⁸⁵ Występy rozpoczęły się 26 listopada 1892 roku rolą Otella; dalej zagrał Franciszka Moor w *Zbójcach* (27 XI), Wojewodę w *Mazepie* (29 XI) i doktora Stockmanna we *Wrogu ludu* Ibsena (30 XI). Wszystkie te role należy uznać za najwybitniejsze osiągnięcia w całej karierze Rygiera. Następnie zaprezentował repertuar komediowy: *Małżeństwo Apfel* Zalewskiego (1 XII), *Ewa Vossa* (3 XII), *Na jedną kartę* Sienkiewicza (6 XII), *Mąż z grzeczności* Abrahamowicza i Ruskowskiego (7 XII), *Właściciel kuźnic* Ohneta (8 XII) oraz *Ubogie twice* Augiera (10 XII). Dwukrotnie zaprezentował rolę Otella.

Zakłopotanie biednego męża w scenie balowej było tak harmonijnie zaakcentowane w grze ócz w każdym drgnieniu rąk i twarzy, w każdym ruchu i tonie, a złamanie bolesne w ostatnim akcie tak bezgranicznie prawdziwe, że zaiste nie wahamy się postawić p. Rygiera obok realistycznego artysty Reichera, który w tej roli właśnie zbierał wawrzyny w stolicy niemieckiej.⁸⁶

Niestety, kurtuazyjna recenzja nie dała sposobności do stwierdzenia, czy Rygier poczynił postępy w odtwarzaniu ról salonowych; czy nabył owej „miękości ruchów”, o którą upominał się Koźmian. Niemniej jednak wybrał na swój poznański benefis właśnie sztukę salonową, pokazując wyrazisty warsztat aktora charakterystycznego, wyzyskany także w sztukach rodzimych:

Już w zewnętrznej charakterystyce, w ruchach i mimice znać było człowieka, który przywykł nurtować w falach mas ludowych, człowieka o tej energii i sile, którą trybuni ludu zwykli się odznaczać. W postawie p. Rygiera była ta szorstkość sympatyczna ludowego przywódcy (...), a w intonacji jego pewność siebie, bez której żaden trybun pod sztandarami swymi tłumów nie zgromadzi.⁸⁷

Dopowiedzieć wypada spostrzeżenie recenzenta, iż gra Rygiera „nie wkracza nigdy w dziedzinę szarzy i przesady”⁸⁸. Podobną konstatację wyczytać można w sprawozdaniu z *Wroga ludu*, podnoszącym niebywały kunszt oratorski krakowskiego artysty w scenie przemówienia doktora Stockmanna, a także mistrzowskie operowanie głosem, za pomocą którego Rygier kreślił sylwetkę psychologiczną postaci⁸⁹. Przytoczone powyżej recenzje z prasy poznańskiej zaskakują w zestawieniu z prywatnymi opiniami na temat stylu aktorskiego Rygiera, który pamiętnikarz określa krótko: „przezabawna emfaza”⁹⁰. Rozbieżności dają się zauważyć także w ocenach wielkopolskich i galicyjskich sprawozdawców, którzy „patos i koturn” uznali za słabość jego stylu⁹¹. Nie ulega wątpliwości, że to, co odtwórca Wojewody miał do zaoferowania jako artysta dramatyczny, mogło okazać się odkrywcze i mistrzowskie tylko w realiach sceny prowincjonalnej, jak zaświadcza jeden z wybitniejszych artystów, terminujących w teatrze poznańskim u Rygiera:

⁸⁶*Teatr Polski w Poznaniu. Ubogie lwice. Komedia w 5 aktach przez Emila Augier. Jedenasty występ gościnny Edmunda Rygiera*, „Dziennik Poznański” nr 286 (1992), s. 3.

⁸⁷*Teatr Polski w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” nr 282 (1892), s. 3.

⁸⁸*Ibidem*.

⁸⁹*Teatr Polski w Poznaniu. Wróg ludu*, „Dziennik Poznański” nr 277 (1892), s. 4. Co ciekawe, dwa lata później sprawozdawca krakowskiego „Głosu Narodu” uznał grę Rygiera w roli Stockmanna za całkowicie pozbawioną zapалу i szczerości. Zob. „Głos Narodu” nr 246 (1894), s. 6.

⁹⁰A. Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, s. 46.

⁹¹„Głos Narodu” nr 45 (1894), s. 6.

Oczywiście styl gry [Rygiera – AP] był może zbyt wyrazisty, ujawniała się pewna maniera nagrywania w geście, w ruchu i intonacji, lecz publiczność poznańska była zbyt prymitywna, by można było utrzymać jej uwagę i zainteresowanie grą bardziej subtelną i wewnętrzną. Mocny akcent, wyrazisty gest, bohatera poza działały na nią ujarzmiająco i wzruszały.⁹²

Notabene, owa przywołana przez Adwentowicza publiczność poznańska dawała wyraz swojemu uznaniu w sposób niewyszukany, czego świadectwem reakcja pewnego rzeźnika po spektaklu *Mazepy*, utrwalona w barwnej anegdocie przez Stefana Turskiego⁹³. Absolutną wyższość artystyczną Edmunda Rygiera nad pozostałą częścią „personau” podkreślał Władysław Rabski, dostrzegając w tym istotną szansę na podniesienie poziomu sceny wielkopolskiej⁹⁴; po kilku latach potwierdził te sądy sprawozdawca „Pracy”, pokazując przepaść dzielącą talent dyrektora od pozostałych aktorów poznańskich i przyznając Rygierowi pierwszeństwo w wykonaniu roli Pierta Caruso nad Ernestem Zacconim, który stworzył kanoniczną wersję prezentacji tej postaci⁹⁵.

Dyrektor sceny wielkopolskiej

Objęcie dyrekcji Teatru Polskiego w 1896 roku oznaczało nie tylko przyrost i intensyfikację obowiązków względem sceny, ale i zmianę statusu artysty dramatycznego z gościa na kogoś „swojego”. Triumfalne popisy zamienione zostały na teatralną codzienność, pozbawioną zgoła wymiaru święta, efektem jednak była pogłębiająca się więź artysty z miejscową publicznością, stanowiącą jeden z wyznaczników poznańskiej „teatralnej Arkadii”⁹⁶. Z drugiej strony właśnie w Poznaniu, wśród początkujących aktorów, Rygier okazał się mistrzem i autorytetem, zajął najwyższe miejsce w hierarchii teatralnej, zrealizował swe ambicje, a przy okazji doczekał się wielu recenzji podobnych do tej, która powstała po premierze *Ucztę Herodiady*:

⁹² K. Adwentowicz, *Wspominki*, Warszawa 1960, s. 26.

⁹³ S. Turski, *Gdy Melpomena rzemiennym, dyszlem objeżdżała Polskę*, w: *Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, t. 2, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Warszawa 1973, s. 227. Autor wspomina podarunek, jaki otrzymał dyrektor od byłego teatru – kawał cielęciny za perfekcyjne udawanie straszliwego Wojewody, w dowód uznania dla „jokowego” komedianta.

⁹⁴ „Przegląd Poznański” nr 38 (1896), s. 476, nr 46 (1896), s. 523.

⁹⁵ Dr. Es-te, „Praca” nr 42 (1899), s. 1070.

⁹⁶ E. Guderian-Czaplińska, *Teatralna Arkadia...*, s. 9. Autorka podkreśla istotny wymiar funkcjonowania sceny prowincjonalnej, jaką jest swoisty pakt teatru z publicznością, sprzyjający tworzeniu wspólnoty obywatelskiej, będący wszelako wstępem do przekształceń placówki teatralnej w przedsiębiorstwo przynoszące zyski, zaspokajające potrzeby swych odbiorców.

O grze dyr. Rygera w roli króla Heroda należy stwierdzić, że była ona mistrzowską w całości i w najdrobniejszych szczegółach; jest ona bez wątpienia najpiękniejszą kreacją sceniczną wielkiego artysty.⁹⁷

czy po przedstawieniu *Rosmersholmu*:

Na premierze sobotniej w świetny sposób wszystkim tym warunkom odpowiedział p. E. Ryger w roli Ulryka Brenda i wątpimy czy bodaj na którejkolwiek scenie postać tę oddano by tak znakomicie. Toteż każde pojawienie się na scenie postaci tej – artysta ucharakteryzowaniem przypominał Ibsena – wywoływało głębokie wrażenie.⁹⁸

Nawet pobieżna lektura recenzji rozsianych w prasie poznańskiej w czasie dyrekcji Edmunda Rygiera potwierdza jednak przypuszczenie o istnieniu rozpoznawalnego, wyrazistego, acz skostniałego stylu aktorskiego, którego artysta nie próbował rozwijać. Do repertuaru poznańskiego przeniósł część swych ról krakowskich; pojawiał się na scenie często, między innymi z tego względu, że Teatr Polski w Poznaniu nie posiadał innego artysty zdolnego do odtwarzania ról tragicznych i bohaterskich; spośród aktorek dłużej związanych ze sceną poznańską dorównać mu mogła jedynie Antonina Podgórska-Dybizbańska. Przyjrzenie się poznańskim rolom Rygiera pozwala zauważyć, iż miał sposobność występować w nader różnym repertuarze, ze sztukami modernistycznymi na czele, wszystkie natomiast postaci odtwarzał w sposób bardzo podobny, modyfikując jedynie natężenie środków wyrazu, jak w symbolicznej roli Nieznajomego w *Hanusi* Hauptmanna, wymagającej gry nadzwyczaj skupionej⁹⁹, takiej, jakiej uczył swych krakowskich aktorów Pawlikowski. Symptomatyczne są w kontekście owego braku ewolucji zarzuty, które znaleźć można w prasie u schyłku dyrekcji Rygiera:

A może chodziło o przypomnienie publiczności popisowej roli p. E. Rygera jako Corrada? Pan E. Ryger uważa istotnie Corrada za swą popisową rolę, i to już od dawnych lat. Corrado Giacomettiego odpowiada niewątpliwie psychicznej konstrukcji talentu p. E. Rygera. Jego skłonność do odtwarzania typów bohaterskich za pomocą wielkich linii barokowych, efektownej – że się tak w przenośni wyrażę – na wielki dystans obliczonej mimiki i gestykulacji, silnego kontrastowania w wyrażaniu uczuć, ta jego skłonność znajduje

⁹⁷ „Dziennik Poznański” nr 82 (1906), s. 3. Wystawienie tej sztuki Kasprowicza na scenie poznańskiej świadczyło zresztą o ogromnej trosce Rygiera o oprawę sceniczną i profesjonalnym przygotowaniu zespołu. Zob. list Edmunda Rygiera do Jana Kasprowicza z 8 IV 1906 r., w: Z. Osiński, *Nieznane materiały do dziejów Teatru Polskiego w Poznaniu. Listy Edmunda Rygiera i Maksymiliana Węgrzyna do Jana Kasprowicza*, „Kronika Miasta Poznania” nr 1 (1965), s. 51.

⁹⁸ „Dziennik Poznański” nr 218 (1906), s. 4.

⁹⁹ „Dziennik Poznański” nr 72 (1897), s. 3: „Rolę Nieznajomego objął p. Ryger i pokazał się w niej publiczności naszej z nowej zupełnie strony. Rola to zupełnie idealna, wyśniona, która nie pozwala na żadną grę mimiki, na żadne efekty zewnętrzne, której znamiennem jest jedynie i wyłącznie bezgraniczna poważna łagodność i spokój niewzruszony. P. Ryger zastosował się do tych trudnych warunków i operując samym tylko głosem a unikając wszelkich rzutkich lub niespodziewanych ruchów, umiał wywołać wrażenie prawie absolutnego spokoju, jaki wieje od postaci Nieznajomego”.

oczywiście w roli Corrada szerokie pole do popisu. To też, chcąc być sprawiedliwym, nie można powiedzieć, żeby sobotnia kreacja p. E. Rygera z punktu widzenia techniki aktorskiej nie posiadała wartości. A przecież mimo to my ludzie nowoczesnej kultury estetycznej nie tylko obojętni stoimy wobec takiej gry, ale niejednokrotnie wprost klniemy i gryziemy wargi. Powiem raczej: nie mimo, lecz z powodu tej techniki aktorskiej. Widzimy wciąż grającego z wielkim patosem aktora, a doczekać nie możemy się człowieka odtwarzającego z wielką szczerością życie. Biją nas w oczy efektowne zewnętrzne środki techniczne, a my łakniemy pozbawionej wszelkich barokowych tendencji, subtelnej gry wewnętrznej.¹⁰⁰

Recenzenci nader chłodno przyjmowali teraz postaci Ibsenowskie i Szekspirowskie w wydaniu Rygiera, czyli role, które przed piętnastu laty, podczas występów gościnnych, przyniosły mu niebywały sukces. Ze sprawozdań wynika wyraźnie znużenie ową „rygierszczyzną”, której kwintesencją jest sposób prezentacji postaci Ulryka Brendla, całkowicie zaprzepaszczonej, bo wypowiedzianej, a nie pokazanej w swym ludzkim wymiarze, w czym recenzent dostrzegł u artysty parodiowanie siebie samego¹⁰¹. Gorzko w tym kontekście brzmią nawet wypowiedzi pozytywne, przyznające artyście niekiedy prawo do swego stylu w sytuacji, kiedy sama rola innej estetyki wykonawczej nie dopuszcza:

Całość ratował pan E. Ryger (starszy) jako król Lear. Rutyna i specyficznie koturnowe zdolności artysty tego znalazły w roli tej niezwykle podatny grunt do popisu. Realistyczne oddanie roli tej jest estetyczną niemożliwością, król Lear jest symbolem potężnego zmagania się człowieka z losem, nie jest osobą prywatną, urodzoną dnia tego a tego itd. więc rola ta musi być tak graną, jak ją grał pan E. Ryger. Patos i gestykulacja mogą tu być posunięte do szczytu, co też z wielkim powodzeniem uczynił pan Ryger.¹⁰²

Nader nieprzychylny dyrektorowi i jego synowi Jerzemu krytyk „Kuriera Poznańskiego” jedyną i wątpliwą wartość jego gry widział w ratowaniu spektaklu, by nie prezentował on poziomu teatru w zapadłym prowincjonalnym miasteczku. O swoistym „zmęczeniu” ciężkim, koturnowym i patetycznym stylem Rygierowym świadczą także wspomnienia Stefana Turskiego, który zarejestrował reakcje publiczności poznańskiej, niekiedy będące wyrazem paradoksalnego uznania dla Rygiera skutecznie straszącego kobiety i dzieci¹⁰³. W tym kontekście nader wymowna staje się decyzja powierzenia Teatru Polskiego operetkowemu aktorowi z Lwowa, który sprowadzi niebawem scenę poznańską na zupełnie inne tory.

¹⁰⁰ M. Seyda, *Ze sceny. Giacometti: Śmierć cywilna, dramat w 5 aktach*, „Kurier Poznański” nr 254 (1907), s. 2. Warto tu zaznaczyć, że rola skazańca-galernika wywołała zastrzeżenia już wtedy, gdy Edmund Rygier zaprezentował ją w Poznaniu po raz pierwszy: „Ale grze jego zbywało na sile przekonywującej; nie porywała ona, nie unosiła, bo nie zdawała się być przetrawiona wewnętrznie. W kilku scenach z Emmą były przeblęski prawdziwego uczucia; w ogóle jednakże widzieliśmy na scenie więcej zdatnego i sumiennego artystę, niż nieszczęśliwego Corrada”. Zob. „Dziennik Poznański” nr 282 (1896), s. 3.

¹⁰¹ M. Sobeski [Bitru], *Ze sceny. Henryk Ibsen: Rosmersholm*, „Kurier Poznański” nr 73 (1908), s. 1.

¹⁰² M. Sobeski [Bitru], *Ze sceny. Szekspir: Król Lear*, „Kurier Poznański” nr 24 (1907), s. 2.

¹⁰³ S. Turski, *Gdy Melpomena rzemiennym dyszlem objeżdżała Polskę*, w: *Wspomnienia aktorów*, t. 2, s. 226-227.

Na zakończenie swej dyrekcji Rygier zaprezentował po raz ostatni w Poznaniu rolę Ibsenowskiego Stockmanna w sobotnim spektaklu 9 maja 1908 roku, po którym odbyło się uroczyste przyjęcie w Hotelu Francuskim z udziałem akcjonariuszy Spółki teatralnej oraz artystów sceny poznańskiej, wygłaszających przemówienia i toasty na cześć dyrektora. Następnego dnia wystąpił on przedstawieniu złożonym z fragmentów swych najslynniejszych ról: aktu II *Balladyny*, aktu IV *Mazepy*, obrazu V *Ogniem i mieczem* oraz wieńczącym uroczystość akcie II *Obrony Częstochowy*, w którym wygłosił kazanie Księdza Marka z *Konfederatów barskich* Mickiewicza. Dwa pożegnalne wieczory teatralne Edmunda Rygiera w Teatrze Polskim w Poznaniu stanowiły wyrazistą kwintesencję jego preferencji artystycznych i polityki repertuarowej¹⁰⁴.

¹⁰⁴Zob. „Kurier Poznański” nr 108 (1908), s. 6 oraz nr 110 (1908), s. 7.

Przedsiębiorstwo teatralne Edmunda Rygiera

Artysta – przedsiębiorca

Pan Edmund Ryger jako dyrektor teatru musi z natury rzeczy łączyć w osobie swej charakter dwojaki: charakter artysty mającego wysokie o sztuce dramatycznej pojęcie i głębokie poczucie estetyczne, a charakter przedsiębiorcy dążącego do tego, by dochodami z kasy nie tylko koszty pokryć, ale i z zyskiem pracować (...) Rygier-artysta robi nieraz ustępstwo Rygierowi-przedsiębiorcy (...) i na chlubę jego przyznać należy, że względy idealne biorą w nim górę nad materialnym rachunkiem.¹⁰⁵

Przybyły z Krakowa artysta stanął w Poznaniu przed zadaniem niezmiernie trudnym, gdyż postawiono go w sytuacji zupełnie odmiennej od jego poprzednika. Powyższa diagnoza, opublikowana po kilku poznańskich sezonach Edmunda Rygiera, pozwala zasygnalizować pewien zasadniczy krąg zagadnień, które staną się przedmiotem uwagi w rozważaniach dotyczących konkretnych problemów, z jakimi będzie musiał się borykać nowy dyrektor Teatru Polskiego. Przedstawienie owych problemów w ujęciu chronologicznym, zgodnym z rytmem następujących po sobie sezonów, pozwoli dostrzec nie tylko ich powtarzalność, ale także pewną wewnętrzną dramaturgię, wyznaczoną najczęściej zasadą polemiki prasowej. Rygierowi nieczęsto przyjdzie – dziś, po upływie stulecia, wobec szczupłego materiału źródłowego – zabrać głos w tej dyskusji, jego własne wypowiedzi na łamach czasopism pojawiały się sporadycznie, a w tej sytuacji omawiane poniżej konflikty siłą rzeczy przeważnie nie otrzymują wyczerpującego wyjaśnienia. Pozwolą natomiast zauważyć, że dwie kluczowe poznańskie role Rygiera – artysty i przedsiębiorcy – nader rzadko udawało się harmonijnie pogodzić, a także to, jak trudnym zadaniem okazało się zmodernizowanie poznańskiego teatru.

Pokoleniowa zmiana warty

Dyrekcja Edmunda Rygiera w Poznaniu postrzegana jest przez historyków jako okres rewitalizacji Teatru Polskiego¹⁰⁶. Analiza materiału źródłowego pozwala natomiast postawić tezę, że dwunastolecie rządów Edmunda Rygiera było ukierunkowane na przekształcenie sceny prowincjonalnej w nowoczesne, dochodowe przedsiębiorstwo teatralne, odpowiadające

¹⁰⁵ Dr Es-te, „Praca” nr 42 (1899), s. 1069. Jest to sprawozdanie z pierwszych tygodni działalności Teatru Polskiego w sezonie 1899/1900.

¹⁰⁶ *Teatr Polski w latach 1890-1918: zabór austriacki i pruski*, red. M. O. Bieńka, T. Sivert, R. Taborski, Warszawa 1987; *Dzieje Wielkopolski*, t. 2, red. Cz. Łuczak, W. Jakóbczyk, Poznań 1973.

na konkretne zapotrzebowania odbiorcze. Pytaniem kluczowym pozostaje, na ile było to możliwe wobec rzeczywistych sił i środków poznańskiej sceny oraz sytuacji przyzwolenia ze strony miejscowej opinii publicznej.

W istocie, przyglądając się z dzisiejszej perspektywy chociażby polityce repertuarowej oraz zespołom aktorskim z lat 1896-1908 nietrudno zauważyć, że były to czasy dla teatru przełomowe: oto w niezwykle trudnym okresie historycznym przybył do Poznania aktor mający, jak się zdaje, szczególne predyspozycje do prowadzenia teatru prowincjonalnego. Krakowska „Nowa Reforma” rekomendowała go w sposób następujący:

Zarząd Spółki teatru polskiego w Poznaniu uczynił, zdaniem naszym, dobry wybór; pan Rygier bowiem, jako utalentowany artysta, dał wiele dowodów rzeczywistego umiłowania zawodu, w którym pracuje. Jako człowiek inteligentny, prawego charakteru i niezwyklej pracowitości, daje nadto gwarancję, iż powierzone mu zaszczytne, chociaż trudne zadanie, wykonywać będzie z pożytkiem dla sztuki samej, dla artystów kolegów i z dbałością o uznanie publiczności, która też z poważną prasą zawsze przychylnie oceniała działalność nowego dyrektora sceny wielkopolskiej.¹⁰⁷

Objęcie sceny poznańskiej oznaczać musiało nie lada wyzwanie dla Rygiera, który otrzymał placówkę po trzynastoletnich rządach Franciszka Dobrowolskiego, zasiadającego zarazem w dyrekcji Rady Nadzorczej Spółki Akcyjnej „Teatr polski w ogrodzie Potockiego” oraz na stanowisku redaktora „Dziennika Poznańskiego”. Nie bez znaczenia jest wobec tego fakt przybycia Rygiera z zewnątrz, swoistego przeszczepienia na grunt wielkopolski i stopniowego – naznaczonego po równi satysfakcją, co goryczą – wtapienia się w mapę kulturalną Poznania. Rygier wspominał po kilku latach ową sytuację, kiedy został postawiony przed decyzją o zmianie polityki Spółki Akcyjnej, która po długim okresie samodzielnego prowadzenia teatru za pośrednictwem kierownika artystycznego, postanowiła powierzyć tę działalność prywatnemu przedsiębiorcy:

Gdy przed 4 laty zaproponowano mi dzierżawę teatru poznańskiego, przede wszystkim starałem się o kierownictwo artystyczne ze stałą gażą, na rachunek Spółki, tj. tak, jak było za śp. Dobrowolskiego, lecz dyrekcja Spółki, tj. pp. Kuszczelan, Engestrom i Żychliński odpowiedzieli odmownie, że nie chcą już dłużej administrować teatrem i bezwarunkowo oddadzą teatr tylko na własne ryzyko przedsiębiorcy. Po długich pertraktacjach i wahaniach, zdecydowałem się wziąć w dzierżawę teatr, z bojaźnią, bo nigdy nie administrowałem żadną sceną i wszystkie siły, czas i umiejętności pragnąłem poświęcić wyłącznie artystycznej pracy, zadowolając się stałą pensją.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Cyt. za: „Dziennik Poznański” nr 167 (1896), s. 4. Wzmianka ta koresponduje ze wspomnieniami Adama Grzymały-Siedleckiego o Rygierze jako tym, który często nazywał aktorstwo kapłaństwem sztuki (*Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, s. 46).

¹⁰⁸ List Edmunda Rygiera do Dionizego Karchowskiego, redaktora „Gońca Wielkopolskiego”, pisany w lipcu 1900 roku, Archiwum Edmunda Rygiera, Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. D 292 III.

Biorąc pod uwagę także fakt zaistnienia w połowie lat dziewięćdziesiątych XIX wieku zagorzałej dyskusji na temat zadań kierownika teatru poznańskiego, niewątpliwie nowo przybyły dyrektor musiał czuć silną presję ze strony opiniotwórczego środowiska w stolicy Wielkopolski. W przeddzień podpisania kontraktu z Edmundem Rygierem można było przeczytać w prasie ostrą polemikę dotyczącą kryzysu sceny pod dyrekcją Franciszka Dobrowolskiego, który przez kilkanaście lat administrował teatrem z ramienia Spółki Akcyjnej¹⁰⁹. Do ataku przystąpił „Kurier Poznański”, organ prasowy niesłusznie postrzegany jako wrogi teatrowi, projektujący natomiast zupełnie inną wizję sceny narodowej, niż ta, którą przez lata realizował redaktor „Dziennika Poznańskiego”. W obszernym artykule autorstwa Prawdziwego przyjaciela sceny¹¹⁰ znaleźć można szereg zarzutów pod adresem Dobrowolskiego. Punktem wyjścia jest konstatacja dotycząca zmiany struktury publiczności teatralnej, „zubożenia miarodajnych warstw społeczeństwa względem sceny miejscowej”¹¹¹ i pytanie o przyczynę takiego stanu rzeczy, którą autor artykułu upatruje w fatalnym kierownictwie sceną poznańską: despotycznej postawie dyrektora wobec artystów, nieumiejętności skompletowania zespołu, braku dbałości o poziom artystyczny przedstawień, przypadkową politykę repertuarową. Odmawiając Dobrowolskiemu wszelkich kompetencji osobowych i artystycznych do prowadzenia teatru, Prawdziwy przyjaciel sceny zauważa zjawiska, które warto z owej napastliwej krytyki wydobyć:

Tutaj jednak ujawnia się w całej jaskrawości pięta achillesowa rządów teatralnych w Poznaniu, a mianowicie, że ciężki, wyczerpujący i odpowiedzialny urząd kierownika sceny spoczywa w rękach nie tylko dyletanta, ale obciążonego tysiącami innymi sprawami człowieka, który pomimo najszczerzej nawet chęci nie może zbyt wiele czasu poświęcić teatrowi.¹¹²

¹⁰⁹Franciszek Dobrowolski (1830-1896), urodzony w Królestwie Polskim, posiadał prawnicze wykształcenie, zdobyte na uniwersytecie w Moskwie. Uczestnik powstania styczniowego, zmuszony do opuszczenia Warszawy zamieszkał w Dreźnie, a w 1871 roku przeniósł się do Poznania i objął redakcję „Dziennika Poznańskiego”. Od razu też zaangażował się w prace nad wspieraniem Teatru Polskiego (najpierw zespołu, potem budowy budynku), którego dyrektorem został w 1883 roku i piastował to stanowisko aż do śmierci.

¹¹⁰Pseudonim autora artykułu jest prawdopodobnie prześmiewczym nawiązaniem do zamieszczanych w „Dzienniku Poznańskim” informacji o datkach społeczeństwa na Teatr Polski w Poznaniu, podpisanych często jako dar „Przyjaciela sceny”. We wspomnieniach Pauliny Cegielskiej czytamy, że datki sygnowane w ten sposób wpłacał sam dyrektor Dobrowolski, nie chcąc, by jakkolwiek numer jego pisma pozostał bez wzmianki o teatrze. Zob. P. Cegielska, *Z moich wspomnień. Przechadzki po mieście*, Poznań 1997, s. 80-81.

¹¹¹Prawdziwy przyjaciel sceny, „Kurier Poznański” nr 134 (1896), s. 1.

¹¹²Prawdziwy przyjaciel sceny, *Teatr w Poznaniu*, „Kurier Poznański” nr 135 (1896), s. 1. Całość tekstu zawarta jest w „Kurierze Poznańskim” nr 134-137 (1896); „Dziennik Poznański” skwitował napastliwy artykuł krótką wzmianką (nr 140 z 1896 r.), odłożywszy obszerną replikę Fijałkowskiego (by nie angażować się w polemikę w okresie zakończonej śmiercią poważnej choroby Dobrowolskiego), choć „Kurier Poznański” prowokował dyskusję (nr 141 z 1896 r.).

Rzeczywiście, funkcja dyrektora sceny poznańskiej wymagała zespolenia kompetencji, które mogły przerosnąć możliwości jednego człowieka: w założeniu miał być on zarazem kierownikiem artystycznym, reżyserem repertuaru oraz przedsiębiorcą dbającym o byt sceny. Wydawałoby się, że Dobrowolski rozumnie rozdzielał te stanowiska pomiędzy członków zespołu, nie mogąc – z braku czasu i odpowiedniego wykształcenia – podołać samodzielnie wszystkim zadaniom. Sprostali im natomiast jego następcy Edmund Rygier, dołożywszy jeszcze dwie funkcje – artysty dramatycznego i pedagoga. Z tej perspektywy rozdziału zadań i rzeczywistych kompetencji owe dwie sąsiadujące dyrekcje musiały mieć różne oblicza, naznaczone również naturalnie różnicą pokoleniową. Przybycie Rygiera, młodszego o 23 lata od poprzednika, dysponującego znajomością (i zrozumieniem) najnowszych prądów artystycznych, stanowić musiało zapowiedź ożywczej zmiany – może nawet reformy – sceny poznańskiej. Nawiasem mówiąc, gorzkie stwierdzenie Prawdziwego przyjaciela sceny, że w zespole Dobrowolskiego najwybitniejszym artystą jest ratujący przedstawienia sufler, znajduje potwierdzenie w relacjach aktorów; niemniej jednak dyrektor funkcjonował także we wdzięcznej pamięci publiczności teatralnej¹¹³. Próbę rehabilitacji dyrekcji Dobrowolskiego podjął wówczas Roman Fijałkowski, kronikarz dziejów sceny narodowej i apologeta zmarłego dyrektora, któremu nie raz jeszcze przyjdzie prostować negatywne opinie na jego temat. Fijałkowski, powołując się na opinie wizytujących teatr Edmunda Rygiera, Czesława Janowskiego i Michała Wołowskiego, a także na ocenę Komisji Wydziału Krajowego dla teatru Skarbkowskiego, odpiera zarzuty Prawdziwego przyjaciela sceny dowodząc, iż nowy kierownik znajduje się w sytuacji wręcz luksusowej, otrzymując bezpłatnie garderobę, bibliotekę teatralną oraz budynek przy ulicy Berlińskiej. Zły stan budynku teatralnego oraz rzeczonyj garderoby nie stanowi dla Fijałkowskiego argumentu wystarczającego, by podważać osiągnięcia Dobrowolskiego. Bardziej istotna dla niniejszych rozważań okazuje się jednak konstatacja autora dotycząca kierunku, jaki Dobrowolski nadał prowadzonej przez siebie scenie, poczyniona dla odparcia zarzutu o zmuszanie wybitnych artystów do pozasezonowej tułaczki:

Dobrymi obywatelami nazywała publiczność naszych artystów. Instytucją obywatelską mienił zawsze i przy każdej sposobności ś.p. Franciszek Dobrowolski teatr poznański. Nie chciał dla lepszych może dochodów wystawiać sztuk głośniejszych a drastycznych, jak (...) „Oj mężczyźni” Zalewskiego, „Na bezdrożach” śp. Sawiczewskiego, a wiele obcych sztuk dla względów etycznych bądź nie wystawiał, bądź koniecznością zmuszony pozwalał wystawiać tylko przy

¹¹³ S. Turski, *Gdy Melpomena rzemiennym dyszlem objeżdżała Polskę*, w: *Wspomnienia aktorów*, t. 2, s. 225; P. Cegielska, *op. cit.* Relacje z uroczystego pogrzebu Dobrowolskiego ogłosiły między innymi „Dziennik Poznański”, nr 161 (1896), „Kurier Poznański” nr 161 (1896).

występach gościnnych lub benefisach artystów, tymże ustępując i na nich odpowiedzialność zwalając. Od artystów wymagał zawsze nieboszczyk cnót obywatelskich i w imię tychże żądał od nich nieraz ofiar i poświęcenia, np. przy peregrynacjach po prowincji, na którą artyści z niechęcią się wybierali, lub przy żądaniu wyższej gaży ze strony starszych artystów.¹¹⁴

Ciekawą i wartą uwagi kwestią, która nieustannie powraca przy rozpatrywaniu dziejów sceny poznańskiej i jej poszczególnych dyrekcji, jest pytanie o charakter owej sceny, które dotyczy tego, jak wizje teatru przekładały się na jego funkcjonowanie, innymi słowy: jaki był teatr wyobrażony, a jaki – rzeczywisty¹¹⁵. Na czym polega zjawisko teatru narodowego, obywatelskiego i jak się ono ma do instytucji artystycznej? Te pytania, już wcześniej postawione i rozpatrzone, warto zasygnalizować ponownie ze względu na punkt wyjścia, w jakim znalazł się latem 1896 roku Edmund Rygier, który niewątpliwie wobec powyższych kwestii stanął i nie znalazł łatwej odpowiedzi.

Prasa poznańska relacjonowała systematycznie zabiegi Rady Nadzorczej Spółki Akcyjnej „Teatr polski w ogrodzie Potockiego”, dotyczące powołania nowego kierownika tutejszej sceny¹¹⁶. „Kurier Poznański” informował o dwóch poważnych kandydaturach: Edmunda Rygiera, artysty dramatycznego z Krakowa, oraz Czesława Janowskiego, dyrektora teatru łódzkiego, byłego aktora sceny poznańskiej. Decyzję o wyborze pierwszego z nich podjęto 21 lipca 1896 roku, tegoż dnia także zawarty został kontrakt z Edmundem Rygiere¹¹⁷. Warunki kontraktu były następujące:

Pan Rygier obejmuje przedsiębiorstwo na lat 6 na własny rachunek; zapewnia mu się subwencję kilku tysięcy marek ze strony „Pomocy budowlanej”; rok pierwszy jest rokiem próby, każdy z kontrahentów może następnie wnieść o rozwiązanie kontraktu; jeżeli zaś po roku obie strony będą z siebie zadowolone, przejmuje p. R. scenę definitywnie jako własne przedsiębiorstwo, prowadzone na własne ryzyko. P. R. przyjął propozycję, ale oddanie teatru panu R. jest jeszcze zależne od warunków, które dopełnić przyrzekł.¹¹⁸

Edmund Rygier do spełnienia owych warunków przystąpił energicznie, bo – jak sam zaświadczył – miesiące poprzedzające otwarcie sezonu zapowiadały się nader pracowicie:

¹¹⁴ W. Koryzna [Roman Fijałkowski], *W sprawie teatru naszego*, „Dziennik Poznański” nr 176 (1896), s. 2. Dokładne dane dotyczące funkcjonowania przedsiębiorstwa teatralnego tenże autor zawarł w *Pamiętniku sceny narodowej w Wielkopolsce do roku 1888*, Poznań 1888.

¹¹⁵ Powołuję się na metodologię zastosowaną przez Agnieszkę Marszałek w książce o teatrze lwowskim, pokazującej funkcjonowanie tej sceny w drugiej połowie XIX wieku poprzez pryzmat aspiracji i stanu rzeczywistego. Okazuje się, że obraz teatru zaprojektowanego może różnić się znacznie lub zgoła nie mieć nic wspólnego z autentycznie działającą placówką. Zob. A. Marszałek, *Prowincjonalny teatr społeczny (trzy spojrzenia na scenę lwowską lat 1864-1887)*, Kraków 2011.

¹¹⁶ „Kurier Poznański” nr 145, 149 (1896), „Dziennik Poznański” nr 146 (1896), „Goniec Wielkopolski” nr 146 (1896).

¹¹⁷ „Kurier Poznański” nr 166 (1896), s. 3

¹¹⁸ „Kurier Poznański” nr 167 (1896), s. 3.

Otrzymałem scenę po dawnej dyrekcji bardzo zniszczoną, tj. dekoracje 20 parę lat używane, spłowiałe, wytarte, dziurawe. Dwa garnitury starych mebli, bardzo zużytych, kostiumy przeważnie przez długoletnie użycie poniszczone, ani jednej pary butów polskich, żółtych czy czerwonych, ani jednej porządnej karabelki, rycerskich zbroi żadnych.¹¹⁹

Już na tym etapie przygotowań nowy dyrektor dowiedział, że dysponuje zmysłem organizacyjnym, a jako długoletni artysta sceny krakowskiej posiadał kontakty i znajomości, które mógł teraz niezwłocznie wykorzystać: najpierw z artystą-malarzem Henrykiem Uziębłą, który przybył do Poznania już w lipcu 1896 roku i zajął się odnowieniem zniszczonych dekoracji oraz sporządzeniem nowych, między innymi współczesnego salonu mieszczańskiego i chaty góralskiej; następnie z Apolinarem Kotowiczem, malarzem pejzażystą i portrecistą, który wykonał dla sceny poznańskiej 25 obrazów ściennych, przedstawiających Polaków w strojach narodowych, martwą naturę i obrazki rodzajowe¹²⁰. Z Krakowa przyjechał także Zygmunt Posiadłowski, który sprawował tam funkcję urzędnika kolei, w Poznaniu natomiast został sekretarzem Teatru Polskiego i współnikiem Edmunda Rygiera, wnosząc w antrepryzę wkład 10 tysięcy marek.

Po zaopatrzeniu teatru w niezbędne urządzenia sceniczne, a także renowacji budynku, przyszedł dyrektor udać się do Warszawy, by skompletować personel artystyczny, a następnie do Berlina, celem nabycia garderoby i rekwizytów scenicznych¹²¹.

Dopełniwszy warunków kontraktu, Edmund Rygier powrócił do Poznania i zakończył pertraktacje z Radą Nadzorczą Spółki Akcyjnej, ustaliwszy wysokość subwencji na 6000 marek (dodać do tego należy pobieranie abonamentu za łożę Chłapowskiej w wysokości 350 marek) i uregulowawszy kaucję w sumie 3000 marek¹²². Sezon miał trwać sześć miesięcy, jak dotychczas, lecz Rygier postanowił dawać przedstawienia blisko dwa miesiące dłużej. Ostatnie z tych ustaleń miało ważkie konsekwencje dla samych artystów, gdyż oznaczało znaczące skrócenie okresu przymusowego braku stałego angażu.

¹¹⁹ List Edmunda Rygiera do Dionizego Karchowskiego, Archiwum Edmunda Rygiera.

¹²⁰ Henryk Uziębło (1879-1949), artysta-malarz, przyszedł uczeń Wyspiańskiego i Axentowicza, kształcił się wówczas na Wydziale Przemysłu Artystycznego Wyższej Szkoły Przemysłowej w Krakowie. Został zaangażowany na stanowisko dekoratora w Teatrze Polskim w Poznaniu w sezonie 1896/1897. Apolinary Kotowicz (1859-1917), naukę pobierał w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod opieką Jana Matejki. Od roku 1898 był dekoratorem w Teatrze Miejskim w Krakowie, a od 1904 roku w Teatrze Ludowym w Krakowie. Współpracę tę, wraz z pełnym kosztorysem, relacjonuje Rygier w przywołanym już powyżej liście do D. Karchowskiego.

¹²¹ Przedruk z „Czasu” w: „Kurier Poznański” nr 147 (1896), s. 3. Zabiegi Rygiera wokół skompletowania zespołu i pozyskiwania dekoracji relacjonuje „Przegląd Poznański” nry 33-35, 47 (1896).

¹²² S. Dąbrowski, *Materiały do historii Teatru Polskiego 1896-1918...*, s. 336.

Pierwszy poznański sezon nowego dyrektora

Podsumowując powyższe zabiegi Edmunda Rygiera wypada stwierdzić, że teatr zdawał się doskonale przygotowany do wejścia w kolejny etap rozwoju. Publiczność poznańska, wykazująca szczególną skłonność do więzi personalnych z aktorami¹²³ oczekiwała nade wszystko na prezentację personelu artystycznego, tłumnie zatem pojawiła się w teatrze na inauguracyjnym przedstawieniu 1 października 1896 roku. Ów niepokój związany z nowym sezonem teatralnym zarejestrował Władysław Rabski:

„Nie lubię inauguracyjnych przedstawień w prowincjonalnych teatrach. To zwykle parada artystów – wielki akt prezentacji nowozaciężnych służebników Talii i Melpomeny. I nie lubię tej publiczności studiującej ciekawie nowe fizjonomie – tylko fizjonomie i kształty. Sztuka schodzi w takich uwerturach sezonu zwykle na plan drugi i nieraz wydaje mi się, że „oni i one” po to tylko wstępują scenę, aby nam powiedzieć: „jestem pierwszy kochanek, jestem pierwsza naiwna” – a publiczność się kłania i szepce: „Co za figura!”, „Co za gors”, lub odwrotnie: „Brzydka i stara”, „krzywy i niski”¹²⁴.

Tego wieczoru widzowie mogli jednak zobaczyć w na scenie nie tylko nowe twarze, ale także znanych z poprzednich lat artystów: Czesława i Zenobię Knapczyńskich, Marię i Stanisława Czerniaków, Jana i Zofię Jakubowskich oraz najdłużej związaną z Teatrem Polskim Eleonorę Królikowską. Niektórzy z nich byli absolutnymi ulubieńcami poznaniaków, jak komicy Czerniak i Knapczyński, który wspólnie z Janem Jakubowskim otrzymał również w pierwszym sezonie Edmunda Rygiera funkcję zastępcy reżysera repertuaru. Zespół w sezonie 1896/97 składał się z blisko 40 aktorów, suflera oraz dyrektora orkiestry; z Warszawy przybyli między innymi Michał Tarasiewicz (amant liryczny i bohater), Jan Karpowicz (lekki amant) i Edward Olszewski (rezoner i komik), a także Helena Talko (amantka), Wanda Biernacka (liryczno-naiwna) oraz Sylwia Jutkiewicz (role dramatyczno-liryczne)¹²⁵. Na inauguracyjnym przedstawieniu II aktu *Konfederatów barskich* Rygier wystąpił swojej popisowej roli księdza Marka, po czym we fragmencie *Balladyny* usunął się w cień, pozwalając zaprezentować się

¹²³ Zaświadczył tę zażyłość Stefan Turski, *op. cit.*, s. 227.

¹²⁴ W. Rabski, *Z estrady i sceny. Otwarcie sezonu*, „Przegląd Poznański” nr 38 (1896), s. 475.

¹²⁵ Skład osobowy zespołu przedstawiał się następująco: Ignacy Berski, Wanda Biernacka, Józef Brzeziński, Stanisław Czerniak, Stefan Czernasty (Stefański), Karol Górski, Jan Jakubowski, Czesław Knapczyński, Eleonora Królikowska, Leon Nowolecki, Edward Olszewski, Antonina Ogińska, Eugeniusz Prochaska, Antonina Roszkowska, Edmund Rygier, Apolinary Skoraczewski, Wanda Stępniewska (Auran), Julia Stępkowska, Franciszek Stróżewski, Antoni Swoboda, Jadwiga Tańska, Michał Tarasiewicz, Stanisława Wajdowska, Lidia Wiśniowiecka, Maria Zalewska. Zob. *Wykaz zaliczek wypłaconych funkcjonariuszom teatru polskiego w Poznaniu w sezonie 1896/1897*, w: Archiwum Edmunda Rygiera, Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. 292 III. Wykaz jest niepełny, na afiszach pojawiają się także nazwiska Jana Karpowicza, Raczewskiego (właśc. Apolinary Skóraczewski), Stanisława Szatkowskiego, Leopolda Dolińskiego, Sylwii Jutkiewicz, Janiny Modrzewskiej, Heleny Talko oraz panny Nałęcz.

nowym artystom, dając jednocześnie wyraz swej predylekcji do repertuaru romantycznego. Zauważmy ważną okoliczność związaną z pierwszym i ostatnim poznańskim wieczorem teatralnym Rygiera: usytuowanie dyrekcji pomiędzy inauguracyjną *Balladyną* i *Konfederatami barskimi* w 1896 roku a finałowym, wspomnianym już *Wrogiem ludu* w 1908 roku, które dowodzi rozpiętości jego polityki repertuarowej między sztukami romantycznymi, narodowymi a nowoczesnymi i sygnalizuje zarazem odrębność od dyrekcji poprzednika. Rabski zwracał uwagę na obiecującą okoliczność związaną z osobą nowego dyrektora, mianowicie jego odwagę do angażowania aktorów młodych i pozbawionych niekiedy doświadczenia:

Nie dziwię się też bynajmniej, że dojrzałych talentów wstąpiło niewiele na poznańską scenę, bo wypowiadałem już niejednokrotnie opinię, że w twardych warunkach bytu naszego teatr poznański musi być areną sił młodych, wyrastających z wolna do wyżyn prawdziwego arcyzmu pod staranną opieką zdolnej reżyserii (...) Dziś mamy takiego artystę i takiego ojca.¹²⁶

Autor powyższych konstatacji, wytrawny teatroman, przeczuł potencjał tkwiący w osobie nowego dyrektora Teatru Polskiego, którego umiejętności pedagogiczne zapamiętali aktorzy, pracujący krócej lub dłużej na scenie przy ulicy Berlińskiej. Edmund Rygier odważnie wystąpił przeciwko przekonaniu Romana Fijałkowskiego, który, powołując się na regulaminy teatralne, odmawiał reżyserowi prawa do kształcenia artystów, a scenie przejmowania funkcji szkoły zawodu¹²⁷.

Przyglądając się sezonowi teatralnemu 1896/1897 dostrzec można zawiązki problemów, które będą towarzyszyć Rygierowi przez długie lata jego dyrekcji, a które punkt kulminacyjny osiągną w wielkim sporze dyrektora z Zarządem Spółki Akcyjnej i prasą poznańską po sezonie 1899/1900. Najważniejsze z nich dotyczyć będą kwestii polityki repertuarowej, podniesionej w „Kurierze Poznańskim” w recenzji niemieckiej farsy Karla Gerö *Małżeństwo na próbę*. Sprawozdawca, przyznając Rygierowi wysokie kompetencje artystyczne i doceniając, widoczne po kwartale działalności, umiejętne stworzenie ensemble, wyraził protest wobec profanowania teatru narodowego podobnym repertuarem, winą za ten stan rzeczy obarczając poznańską publiczność. Z relacji wynika brak zgody na formułę sceny jako instytucji służącej rozrywce, której konieczność rozumiał Rygier, podkreślali ją

¹²⁶ W. Rabski, *Z estrady i sceny...*, s. 475.

¹²⁷ W. Koryzna [R. Fijałkowski], *W sprawie teatru naszego...* s. 2.

występujący w Poznaniu artyści¹²⁸. Protesty zachowawczej prasy poznańskiej wobec „niemoralnego” repertuaru odzywiają się częściej w pierwszym sezonie nowej dyrekcji, powracają między innymi w sprawozdaniu z głośnej sztuki Kazimierza Zalewskiego *Oj mężczyźni, mężczyźni!*, wystawionej w kwietniu 1897 roku przy okazji gościnnych występów Natalii Siennickiej i wznowionej w maju, gdy Poznań odwiedził Antoni Siemaszko. Warto zaznaczyć, w jakich kategoriach odczytano ten tekst:

Prawda, p. Zalewski podał nam te brzydactwa z taką jowialnością, że trudno nam pogniewać się na niego zupełnie. Choćbyśmy jednak darowali mu wprowadzenie na scenę kokoty trzeciej klasy, na szczęście (tak samo jak druga wstrętna figura w sztuce Daum – jest nie-Polakiem), nie Polki, choćbyśmy pogodzili się z upokarzającym widowiskiem uganiania się dwóch młodych obywateli ziemskich za lubieżną Francuzicą – to etyczne nasze pojęcia razi dotkliwie wyśmiewanie na scenie szacownej siwizny.¹²⁹

Zgorszenie recenzenta, Włodzimierza Raszewskiego, budzi obraz postaci Bisturkiewicza i Kretońskiego, pozostających – jak wszyscy mężczyźni w tej sztuce – pod urokiem pięknej Amelii Tichard. Na domiar złego, Natalia Siennicka w roli kokoty zdołała oczarować publiczność, co uznał Raszewski za sygnał nader niepokojący. Autora relacji nie przekonały argumenty natury artystycznej, rozpatrzył wyłącznie moralny wydzźwięk sztuki. Wybrane uwagi na temat repertuaru „niemoralnego”, na razie mało napastliwe, powróciły wkrótce ze wzmoczoną siłą, przy okazji wystawienia sztuki Wacława Sawiczewskiego *Na bezdrożach*. Utwór, który uzyskał drugą nagrodę na lwowskim konkursie dramatycznym w 1895 roku, zaprezentowany po raz pierwszy w Krakowie 12 września 1895 roku (Rygier wystąpił wtedy w roli Michała Kamyka), nie został wówczas dopuszczony na scenę przez Dobrowolskiego i na swą poznańską premierę czekał dwa lata. Nastąpiła ona 15 maja 1897 roku, niemalże na zakończenie pierwszego sezonu Edmunda Rygiera. Poprzedziły ową premierę ostre protesty ze strony „Kuriera Poznańskiego”, który nawiązał do wcześniejszych wątpliwości względem wyborów repertuarowych:

Że nie powoduje tutaj nami pruderia lub uprzedzenie – przyzna nam dyrekcja, skoro nie oponowaliśmy przeciw wystawieniu sztuk, które dyrekcja sama uznała za stosowne tylko „dla dorosłych”. Ale w sztukach tych (...) chłostano lub pokazywano niedostatki naszego społeczeństwa, bądź co bądź dosyć niestety rozpowszechnione, pokazywano je bez domieszki

¹²⁸ „Kurier Poznański” nr 293 (1896), s. 3. Dopowiedzeniem faktu niezwyklej popularności fars wśród poznańców niech będą wspomnienia Władysława Ryszewskiego, artysty w zespole Edmunda Rygiera w sezonach 1902/1903 i 1903/1904, dotyczące sztuki *Walka kobiet*, która „nie miała wielkiego powodzenia, gdyż dla przeciętnych poznańców była za intelektualna”. Zob. *Wspomnienia aktorów*, t. 2, s. 305.

¹²⁹ W. Raszewski, *Z teatru*, „Kurier Poznański” nr 80 (1897), s. 3.

zabójczego pesymizmu i bez tendencji w oczy bijącej zozydzenia Polek, i to Polek pewnej ściśle ograniczonej sfery, co wszystko znachodzi się w sztuce śp. Sawiczewskiego.¹³⁰

Na tę napaść odpowiedział Franciszek Krysiak na łamach „Dziennika Poznańskiego”, przyznając polskiemu autorowi prawo do obecności w repertuarze tutejszych scen:

Objawiły się u nas pewne niechęci przeciw wystawieniu sobotniej premiery. Ale kiedy możliwymi były na naszej scenie wszystkie prawie utwory Sudermanna, nie rozumiemy, dlaczego miano by zabronić przemówić do nas polskiemu Sudermannowi, (...) tym bardziej, że jak się przekonaliśmy, ołówek reżyserski w sztuce Sawiczewskiego skreślił niejedno, co by mogło słusznie tego lub owego razić?! Wprowadza się do teatrów naszych pod francuską czy niemiecką marką tyle sztuk o bardzo wątpliwej wartości moralnej, dlaczego więc polskim autorom, którzy może błędzą w środkach, ma być wzbronionym wstęp na sceny polskie? Obowiązkiem dyrekcji scen polskich jest wydobywanie na jaw wszystkich swojskich talentów, byle ich utwory nie przekraczały miary etycznej i estetycznej. Tego zaś o utworze Sawiczewskiego na ogół powiedzieć nie możemy.¹³¹

Pomijając mylną sugestię publicysty „Kuriera Poznańskiego”, że wprowadzenie tego dramatu do repertuaru złożyć trzeba na karb wybitnego artysty, a nie dyrektora Rygiera (Antoni Siemaszko, bawiący wówczas w Poznaniu, nie wystąpił w *Na bezdrożach*, Edmund Rygier natomiast nie miał oporów przed wprowadzaniem do repertuaru kontrowersyjnej dramaturgii najnowszej), zapytać należy o przyczyny tak silnego protestu wobec nagrodzonej sztuki. Jest to historia Michała Kamyka, pochodzącego z chłopskiej rodziny, który zdobywszy wykształcenie bezwzględnie oszukuje swego ziemiańskiego dobrodzieja Mileckiego¹³². Silny kontrast między wsią a dworem, pokazanie w negatywnym świetle obu tych sfer w postaciach cynicznego dorobkiewicza Michała, jego płacznego brata doktora Józefa Kamyka oraz ich prymitywnych rodziców z jednej, a zblazowanych Mileckich i kochliwej panienki z dworu z drugiej strony, wywołał jednakże oburzenie recenzentów obu pism, pomimo wspomnianej wyżej korekty tekstu przez reżysera. Niemoralność sztuki Sawiczewskiego upatrywano przede wszystkim w naturalistyczno-pesymistycznej manierze, o której pisał sprawozdawca przy okazji prapremiery krakowskiej dramatu:

Tak źle w społeczeństwie naszym nie jest, a gdyby nawet tak było w szeroko pojętym życiu realnym, poeta (...) powinien był z własnego serca i własnej wyobraźni wysnuć postaci lub sytuacje przeczące ciemności, zapowiadające światło i odrodzenie.¹³³

¹³⁰ *Z teatru*, „Kurier Poznański” nr 106 (1897), s. 4. Pisząc o sztukach „dla dorosłych”, publicysta ma bez wątpienia na myśli cztery dni przez sztuką Sawiczewskiego wystawioną farsę *Oj mężczyźni, mężczyźni!*, która została wznowiona pod koniec sezonu 1896/1897.

¹³¹ F. Krysiak, *Teatr Polski w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” nr 13 (1897), s. 3.

¹³² W. Sawiczewski, *Na bezdrożach. Sztuka w 5 aktach (6 odsłonach)*, Biblioteka Raczyńskich, sygn. Rkp.T-1044.

¹³³ Z. S., „Czas” nr 212 (1895), s. 1.

Wypowiedzi recenzenta krakowskiego „Czasu” wtórował na gruncie poznańskim przywołany już Krysiak, postulujący, by sztuka dramatyczna nie leczyła społeczeństwa przez drastyczne ukazywanie jego wad, a nade wszystko, by łączyła, a nie dzieliła Polaków¹³⁴. W wypowiedziach tych dostrzec można wyrazisty sposób postrzegania teatru jako instytucji budującej więź społeczną, scalającej narażony na rozbitcie naród, których to procesów nie wspierają sztuki z pogranicza naturalizmu. Recenzent „Kuriera Poznańskiego” z zadowoleniem i niejaką przesadą konstatuje fiasco *Na rozdrożach* oraz przebudzenie się poznańskiej publiczności, która wykazała obywatelską postawę nie przychodząc wcale do teatru lub wyrażając wyraźne zgorznienie¹³⁵. Polemika wokół sztuki Sawiczewskiego, jaka wywiązała się na początku dyrekcji Edmunda Rygiera, pozwala uzmysłowić opór poznańskiego środowiska opiniotwórczego wobec najnowszych tendencji w sztuce dramatycznej, do czego przyjdzie mi jeszcze powrócić. Spór o tę sztukę przyczynił się zapewne do zdjęcia jej na zawsze z repertuaru (w Poznaniu, jak w Krakowie i Lwowie, dramat nie doczekał się wznowień), a do rozładowania napiętej atmosfery wprowadzono szereg przedstawień arcywesołej operetki *Jak się śmieją i płaczą w Poznaniu*, która obcością i niezrozumiałością porazić nie mogła, jako sztuka przestosowana przez Wielkopolanina dla poznańskiej publiczności i o poznaniakach traktująca¹³⁶. Takim niejako zgrzytliwym akcentem Edmund Rygier zamknął usta recenzentom i zakończył swój pierwszy sezon działalności w Teatrze Polskim w Poznaniu.

Niemniej nowy kierownik sceny zyskał pozytywne oceny, zawarte w rocznym sprawozdaniu z działalności Teatru Polskiego w Poznaniu. Zauważono w nim, względem dyrekcji poprzedniej, zwiększenie ilości spektakli (spowodowane wydłużeniem trwania sezonu), pomnożenie personelu artystycznego, wyraźną dbałość o zewnętrzny kształt przedstawień (sprowadzanie na potrzeby konkretnych spektakli nowych dekoracji i kostiumów) oraz regularne wypłacanie honorariów autorskich za zakupione i wystawiane sztuki¹³⁷.

W przeddzień konfliktu dyrektora ze Spółką Akcyjną

¹³⁴ F. Krysiak, *Teatr Polski w Poznaniu...*, s. 4.

¹³⁵ *Z teatru*, „Kurier Poznański” nr 112 (1897), s. 4.

¹³⁶ Sztukę Sawiczewskiego wystawiono 15 i 16 maja 1897 roku, natomiast operetkę *Jak się śmieją i płaczą w Poznaniu*, przystosowaną na warunki lokalne przez Cyryla Danielewskiego, zaprezentowano czterokrotnie w dniach 18-23 maja 1897. Autor, artysta sceny lwowskiej, występował wówczas w Poznaniu w tejże operetce.

¹³⁷ *Statystyczny wykaz przedstawień i sztuk w sezonie 1896/97 roku. Ogólny pogląd na działalność obecnego przedsiębiorcy teatru*, „Dziennik Poznański” nr 125 (1897), s. 3.

Po sukcesie sezonu inauguracyjnego długie lata nowej dyrekcji przychodzi okres względnej stabilizacji, naznaczony jednakże licznymi głosami projektującymi model teatru poznańskiego i jego powinności. W blasku dopiero zamontowanego przez firmę Helios światła elektrycznego nastąpiło uroczyste przedstawienie *Grochowego wieńca*¹³⁸. Spore zamieszanie wywołał już wkrótce jeden z pierwszych spektakli nowego sezonu 1897/1898, który spowodował wznowienie dyskusji dotyczącej kształtu repertuaru. Punktem zapalnym okazała się tym razem *Małka Szwarcenkopf*, pięcioaktowa sztuka Gabrieli Zapolskiej, zaatakowana jako kolejny wykwit zgubnego naturalizmu¹³⁹ i w najlepszym razie uznana za odpowiednią dla mniej wymagającej publiczności niedzielnej, w żadnym razie natomiast dla młodszych widzów¹⁴⁰. Nieznośny melodramatyzm *Małki Szwarcenkopf*, zniwelowany w wersji poznańskiej, sprawozdawca „Dziennika Poznańskiego” uzasadnia faktem napisania tej sztuki dla warszawskiego teatru ogródkowego Eldorado¹⁴¹. Jest to opowieść o młodej dziewczynie, wyemancypowanej ze środowiska żydowskiego, zdobywającej wykształcenie i powracającej do swojego miasteczka i życia w skrajnej nędzy, zmuszanej do małżeństwa z podłym mężczyzną, wreszcie popełniającej samobójstwo, naszpikowana jest wieloma ckliwymi monologami Małki, skróconymi skwapliwie przez poznańską reżyserię¹⁴², a także szeregiem nieprawdopodobnych pod względem psychologicznym postaci. Sztuka, mogąca na publiczności Teatru Polskiego wywrzeć pozytywne wrażenie ze względu na swą malowniczość i egzotykę postaci, uznana została za obrażającą uczucia etyczne i estetyczne¹⁴³. Warto tu zasygnalizować kolejny problem, związany z różnymi projektami poznańskiej sceny, mianowicie to, jakiej publiczności ma on służyć. Czyje mianowicie uczucia etyczne i estetyczne sztuki typu *Małka Szwarcepkopf* obrażały? Powraca przy okazji też pytanie o recepcję polskich prób dramatu naturalistycznego, czy raczej rodzimego melodramatu zainfekowanego przez estetykę naturalizmu.

Podobne konstatacje w prasie poznańskiej znaleźć można w sprawozdaniach z wystawianych fars¹⁴⁴. Prawdziwa burza rozpętała się nieco później, kiedy dyrektor Rygier

¹³⁸ J. Ratajczak, *Życie teatralne Poznania. Część IV, 1875-1918*, Poznań 1985, s. 38.

¹³⁹ W. Raszewski, *Z teatru*, „Kurier Poznański” nr 233 (1897), s. 3. Sztukę wystawiono w Teatrze Polskim w Poznaniu 7 października 1897 roku

¹⁴⁰ „Goniec Wielkopolski” nr 233 (1897), s. 3.

¹⁴¹ „Dziennik Poznański” nr 233 (1897), s. 2.

¹⁴² W. Raszewski, *Z teatru*, „Kurier Poznański” nr 233 (1897), s. 3.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Na przykład wystawionej w listopadzie 1897 roku angielskiej krotchwili *Leta* Ralpa Gobbsina, która wywołała protest powściągliwego w swych sądach „Dziennika Poznańskiego” nr 265 (1897), s. 4. „Kurier Poznański” milczał na ten temat.

zdecydował się wprowadzić do repertuaru *Prima Balerinę*, farsę Ernesta Bluma. „Kurier Poznański” przystąpił tym razem do personalnego ataku na dyrektora, sprowadzającego „Świątynię Muz” do poziomu tinglów poprzez pornograficzne sztuki, pokazywane nie tylko znacznej publiczności z prowincji, nawiedzającej teatr z okazji sobotnich premier, ale i ludności z przedmieść Poznania, napływającej na przedstawienia niedzielne. Wobec frontalnego ataku Edmund Rygier zabrał głos osobiście:

Otóż oświadczam, że bardzo wielu panów i liczne grono pań (nawet urzędowych czytelniczek „Kuryera”) żądało ode mnie wystawienia „Primaballeriny” (...)

Dyskrecja nie pozwala mi wymienić nazwisk tych osób, które dopraszały się wznowienia francuskiej krotchwili i na tym „gorszącym” przedstawieniu istotnie były w teatrze. Wszak przedstawiłem w tym sezonie wiele poważnych utworów, jak np. „Kiejstut”, „Obrona Częstochowy”, „Królowa Jadwiga”, „Horsztyński” a nigdy cała publiczność nie była zadowolona a prasa o ostatnich dramatach nic nie pisała, mimo że przedstawienia te zasługiwały z wielu względów na poparcie.

Poważne organa poznańskie żądają systematycznie poważnych, narodowo patriotycznych utworów; - większość zaś publiczności objawia nieustannie żal, iż w teatrze tak rzadko może się zabawić, pośmiać (...)

Na reprezentacje poważnych sztuk (...) publiczność poznańska wprawdzie zbiera się dość licznie przez poczucie obowiązku obywatelskiego - lecz bardzo wielu wychodzi z teatru zgnębionych albo nawet znudzonych i ustnie żąda ode mnie weselszych sztuk¹⁴⁵.

Obrona własna dyrektora, naszpikowana złośliwymi komentarzami ze strony „Kuriera Poznańskiego”, pokazuje dobitnie świadomość różnych sprzecznych aspektów funkcjonowania sceny, spośród których najbardziej problematyczne okazało się właśnie zaspokajanie najróżniejszych potrzeb odbiorczych i związana z tym elastyczność w doborze sztuk, zachowanie proporcji między repertuarem poważnym a rozrywkowym. Opublikowany list Rygiera wywołał żywiołowy protest „jednej z matek poznańskich”, która przysłała do „Kuriera Poznańskiego” napastliwy paszkwil zarzucający dyrektorowi brak poczucia godności obywatelskiej i nieuczciwość. Niebawem do awantury przyłączył się „Orędownik”, atakujący „Kuriera Poznańskiego” za lekceważenie, a wręcz szykanowanie, uboższej publiczności¹⁴⁶. Spór o *Prima Balerinę* pozwala zauważyć, że teatr bywał włączany do polemik daleko wykraczających poza kwestie artystyczne, stając się kartą przetargową w konfliktach prasy reprezentującej różne stanowiska polityczne¹⁴⁷.

¹⁴⁵ „Kurier Poznański” nry 25 i 66 (1898), s. 4.

¹⁴⁶ „Kurier Poznański” nry 67 i 72 (1898), s. 3, 4.

¹⁴⁷ Jak zauważa J. Ratajczak, *op. cit.*, s. 38, efektem sporu o *Prima Balerinę* było coraz rzadsze zamieszczanie w „Kurierze Poznańskim” sprawozdań teatralnych. Dyskusja ta musiała zapaść w pamięć, skoro po kilku latach Michał Wierzbński nie zawahał się wysnuć przypuszczenia, że wystawiając tę farsę dyrektor jawnie zakpił z publiczności, a nawet skrycie pragnął zdeprawować gusta poznaniaków. Zob. Roman Rola [Michał Wierzbński], *Teatr poznański. Pogląd krytyczny na kierownictwo sceniczne teatru polskiego w Poznaniu od roku 1896*, „Praca” nr 14 (1904), s. 572.

Fatalny epilog sezonu 1899-1900

Powyzsza konstatacja znajduje uzasadnienie w konflikcie, jaki mial miejsce po czwartym sezonie teatralnym Edmunda Rygiera, który doczekal sie surowej oceny ze strony czlonkow Spolki Akcyjnej „Teatr polski w ogrodzie Potockiego”. Rekonstrukcja owego konfliktu, oparta o doniesienia prasowe i dopełniona niepublikowanymi wypowiedziami samego zainteresowanego, pozwoli pokazac rzeczywista skale zmagani, jakie staly sie udzialem Rygiera w realiach sceny poznańskiej. W istocie, jest to w ciagu dwunastolecia omawianej dyrekcji jedyne wydarzenie, posiadajace pelniejsza dokumentacje, zachowana w Archiwum Edmunda Rygiera.

Zaczac wypada od kilku faktow, stanowiacych przedakcje owego konfliktu. Edmund Rygier zakonczyl sezon teatralny 1899/1900 przedstawieniem *Kilińskiego* Michala Bałuckiego, ktore odbylo sie 12 maja, na trzy dni przed wyjazdem artystow na wystepy pozamiejscowe: najpierw do Gniezna i Inowroclawia, nastepnie do Ciechocinka, gdzie dyrektor wraz z zespolem artystycznym przebywal od 9 czerwca. 23 maja Franciszek Krysiak, regularnie od kilku lat dostarczajacy „Dziennikowi Poznańskiemu” recenzje teatralne, opublikowal *Pogląd krytyczny na sezon teatru polskiego w Poznaniu 1899/1900*, który stal sie nastepnie punktem wyjścia do podważenia całokształtu dokonani Edmunda Rygiera ze strony zarzadu Spolki Akcyjnej. Co jednak ciekawe, autor artykulu, porzucajac dotychczasowa praktyke publikowania rocznych sprawozdani teatralnych pozbawionych komentarza, ocenil dzialalnosc Rygiera pozytywnie, wyrazajac wszakze watpliwosc co do zasadnosci zwiększenia liczby przedstawieni w minionym sezonie. Poslugujac sie otrzymanym z kancelarii teatralnej raportem, Krysiak konstatowal obnizenie poziomu artystycznego spektakli, co przy 38-osobowym skladzie zespolu aktorskiego, strukturze publicznosci i codziennym wystawianiu repertuaru o nieslychanej rozpiętosci dziwic nie powinno; zauwazyl, obok godnej pochwalny pracowitosci zespolu, istotne zagrozenie tkwiace w owej polityce repertuarowej:

W takich warunkach ani talent ani indywidualnosc aktorska nie moga sie podnosic i rozwijac; aktor, chocby wyjatkowo byl uzdolniony, stawac sie musi rzemieślnikiem, patrzacym tylko na to, jakby odrobic pamieciowa pańszczyzne i jako tako rzecz swoja wyrecytowac przed

publicznością. O pogłębieniu ról nie może być mowy, skoro liczne sztuki muszą być przy tym pośpiechu wystawiane zaledwie po 2 próbach.¹⁴⁸

Trudno odmówić racji recenzentowi „Dziennika Poznańskiego”, zważywszy, że w omawianym sezonie teatralnym (od 23 września 1899 r. do 12 maja 1900 r.) zaprezentowano ponad 80 sztuk w 220 przedstawieniach w ciągu 180 wieczorów teatralnych. Dla porównania, w sezonie poprzednim dane te kształtują się odpowiednio: 69 sztuk – 175 spektakli – 147 wieczorów, zatem intensyfikacji polityki repertuarowej nie sposób nie zauważyć¹⁴⁹. Krysiak, powołując się na liczne głosy publiczności, miał zapewne w pamięci dyskusję, która w październiku 1899 roku toczyła się na łamach „Dziennika Poznańskiego”. Komentowano wtedy nieudaną inicjatywę Rygiera, polegającą na wyznaczeniu w sezonie 1897/1898 dodatkowego dnia tygodnia na regularne wystawienia polskiej literatury dramatycznej po niższych cenach. Wobec niewielkich dochodów z owych wieczorów, których odbyło się raptem cztery (zaprezentowano *Mazepę*, *Powrót posła*, *Zemstę za mur graniczny*, *Dramat jednej nocy* oraz *Głośną sprawę*), dyrektor wprowadził na ich miejsce przedstawienia popularne za pół ceny. Zabiegi te uwidaczniają okoliczności, w jakich kształtował się repertuar, oraz niemożliwość jego ostatecznego zaprogramowania¹⁵⁰. W istocie zatem, wypowiedź Franciszka Krysiaka była kolejnym, pozbawionym napastliwości, głosem w sprawie, która na wokandzie pojawiła się wcześniej. Edmund Rygier, jak zaświadczył Krysiak, zdążył przeczytać *Pogląd krytyczny* przed wyjazdem z Poznania. Recenzent wspominał początek sporu z dyrektorem teatru:

Widząc, że w ostatnim sezonie także bardzo dobre robi interesa, powiedziałem sobie, że nie przeszkadzając mu w ciągu sezonu, trzeba przynajmniej po ukończeniu takowego przemówić w interesie publiczności, ażeby opadający poziom teatru nieco się podniósł. Sądzę, że to było moim obowiązkiem publicystycznym, obywatelskim, mianowicie że i tak w szerokich kołach brano mi za złe moją zbytnią pobłażliwość i nawet posądzano o niezajomość rzeczy. Przyzna mi pewnie każdy, że w tym poglądzie krytycznym musiałem pogodzić obowiązki krytyka ze względami osobistej przyjaźni, jaką miałem dla dyrektora teatru. Rygerowie odpłacali mi się za moją życzliwość w ten sposób, że po ogłoszeniu owego „poglądu krytycznego” nie uważali już za stosowne przyjść do nas z wizytą, pożegnalną, jak to co roku czynili.¹⁵¹

¹⁴⁸ F. Krysiak, *Pogląd krytyczny na sezon teatru polskiego w Poznaniu 1899/1900*, „Dziennik Poznański” nr 117 (1900), s. 4.

¹⁴⁹ Zob. Aneks: repertuar w sezonie 1898/1899 i 1899/1900.

¹⁵⁰ Zob. *Teatr polski w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” nr 228 (1899), s. 2.

¹⁵¹ Obszerne pismo Franciszka Krysiaka w sprawie konfliktu z Edmundem Rygierem, prawdopodobnie posłane do redakcji pism poznańskich, znajduje się w Archiwum Edmunda Rygiera.

Nader pilnej lekturze poddali natomiast ów tekst Krysiaka członkowie zarządu Spółki Akcyjnej „Teatr polski w ogrodzie Potockiego”, którzy spotkali się na walnym zebraniu 16 czerwca 1900 roku. Wysłuchawszy sprawozdania finansowego z minionego sezonu teatralnego, poddali krytyce różne aspekty antrepryzy Rygiera, konstatując nade wszystko niedołązną politykę repertuarową, która – oparta na bezwartościowych farsach – zbliżyła teatr poznański do poziomu budy jarmarcznej, co nie przeszkodziło w uzyskaniu w minionym sezonie doskonałych dochodów. Nader dotkliwe zarzuty o spekulację padły z ust Michała Więckowskiego:

Swoją drogą wyrobiła się w Poznaniu i na jego przedmieściach tak liczna publiczność, która zasmakowała w teatrze, że dzisiaj stał się on dojrzałą krówką dla dyrektora. Dziś i bez subwencji każdy się zgłosi na to stanowisko (...) Tak niskiego poziomu teatru jak obecnie jeszcze nie było. (...) Jeszcze mniej więcej przed 6 laty było inaczej, dawano sztuki efektowne, wystawiano dobre utwory śpiewne i widz doznawał dobrych wrażeń w teatrze (...) Cieszyć się trzeba, że się dyrektorowi dobrze powodzi, ale żądać należy, ażeby obok niego i teatrowi dobrze się wiodło, żądać mianowicie należy, żeby dyrektor prowadzenia sceny nie uważał za rzemiosło.¹⁵²

Dalej dyrektor Banku Przemysłowców zaznacza, że zespół aktorski jest fatalny (nawiasem mówiąc, zasilili go w omawianym sezonie doskonale przyjęci artyści: Karol Adwentowicz, Stanisława Wysocka i Bolesław Szczurkiewicz), a repertuar tak marny, że widzowie, nie znajdując tu estetycznego zadowolenia, zaglądać będą coraz częściej do teatru niemieckiego¹⁵³. Napastliwy wywód Więckowskiego, który tylko po części zyskał potwierdzenie w wypowiedziach pozostałych akcjonariuszy, zakończony został postulatem odebrania stanowiska Rygierowi, a powrotu do zasady prowadzenia teatru na rachunek Spółki Akcyjnej. Zgromadzeni uczestnicy obrad w sposób znacznie oględniejszy akcentowali zastrzeżenia wobec dyrektora, nie odmawiając mu zasług i umiejętności kształtowania repertuaru pod kątem gustów publiczności. Lektura sprawozdania pozwala wysnuć zdumiewający zgoła wniosek, że Rygiera poddano krytyce za bardzo sprawne prowadzenie sceny poznańskiej na własny rachunek, czego nie można powiedzieć o wcześniejszych administrujących w ten sposób dyrekcjach, które z roku na rok bankrutowały przed objęciem

¹⁵² F. Krysiak, *Walne zebranie Teatru polskiego*, „Dziennik Poznański” nr 137 (1900), s. 2-3. W zebraniu wzięło udział niewielkie grono akcjonariuszy, a dyrekcję reprezentowali dr Józef Kuzstelan i dyr. Bolesław Krysiak (trzecim członkiem dyrekcji był wówczas hrabia Wawrzyniec Benzelstierna-Engeström). Z obecnych akcjonariuszy: dyrektor Banku Przemysłowego Michał Więckowski, poseł Władysław Jerzykiewicz, poseł Stefan Cegielski, profesor Łazarewicz, mecenas Adam Woliński i redaktor Walery Łebski. Sprawozdanie przedrukowano w „Kurierze Polskim”, nr 170 (1900), s. 1.

¹⁵³Ta uwaga Więckowskiego spotkała się z ostrym protestem „Orędownika” stwierdzającego, że tkwi w nich między wierszami ciche przyzwolenie, a nawet sugestia, by poznaniacy odwiedzali niemieckie teatry jako protest przeciwko niskiemu poziomowi teatru rodzimego. Zob. „Orędownik” nr 151 (1900), s. 1.

kierownictwa przez Dobrowolskiego. Dodać wypada jeszcze jedną ważną okoliczność: oto o sytuacji teatru dyskutowało zacne grono obywateli, którzy z powodu nader licznych obowiązków nie tylko nie mieli czasu bywać na przedstawieniach (co otwarcie przyznali na walnym zebraniu), ale lekceważyli przysługujące im prawo do układania repertuaru i wstępnej oceny sztuk przed wystawieniem. Padające na zebraniu zarzuty o niedostateczne oświetlenie widowni podczas spektakli można z powodzeniem policzyć dyrektorowi za zasługę.

Rzeczywisty konflikt miał się jednak dopiero rozpętać. Na początku lipca w prasie poznańskiej pojawił się list Edmunda Rygiera przysłany z Ciechocinka, w którym dyrektor wyraził oburzenie osądem Spółki Akcyjnej, sformułowanym pod jego nieobecność, i domagał się powtórnego zebrania, na którym zamierzał przedstawić komentarz do wszystkich postawionych mu zarzutów¹⁵⁴. Otrzymał jednakże odmowną odpowiedź od redaktora „Dziennika Poznańskiego” Władysława Łebińskiego, który zagroził Rygierowi wnioskiem o odebranie mu placówki¹⁵⁵. Odtąd sprawa przybrała charakter półprywatny, naznaczony tajemniczym konfliktem dyrektora z recenzentem teatralnym Franciszkiem Krysiakiem oraz rzekomymi oszczerstwami rzuconymi przez Rygiera na redaktorów „Dziennika Poznańskiego” w sklepie z porcelaną Bolesława Szulczewskiego. Następnie pojawiła się fala ataków „Orędownika” na „bractwo wzajemnej adoracji”, czyli osoby zgromadzone wokół „Dziennika Poznańskiego” i Spółki Teatralnej¹⁵⁶. W Archiwum Edmunda Rygiera znajdujemy dokumentację owej fatalnej awantury, a nade wszystko niepublikowaną wypowiedź samego zainteresowanego. List, posłany Dionizemu Karchowskiemu, redaktorowi „Gońca Wielkopolskiego”, jest wyrazem rozczarowania Rygiera, pełnym ironii i przewrotnym sformułowaniem jego poznańskich zasług jako historii spekulacji i wyzysku. Warto przytoczyć dłuższy fragment dla uwydatnienia wyraźnego poczucia obcości wobec poznańskiego środowiska opiniotwórczego:

Teraz przybysz Ryger wciągnął różnymi sztuczkami tłumy narodu, inteligencję, szlachtę (wprawdzie rzadziej), całe zwarte mieszczaństwo, okolicznych włościan, nawet wiele dzieci, a on – spekulant – zyski z tego ciągnie, chowa do kieszeni, nikomu nie płaci, z nami nie żyje (czasem tylko widzieć go można po premierze z naszym sławnym, bezstronnym i nieprzedajnym krytykiem przy wspaniałej libacji), przecież to zgroza, żeby taki furiat, który gdzieś tam w Krakowie siedział przez lat 15, cieszył się opieką doskonałego artysty i

¹⁵⁴ „Kurier Poznański” nr 148 (1900), s. 3; „Postęp” nr 149 (1900), s. 2-3; „Goniec Wielkopolski” nr 148 (1900), s. 2. Obronę dyrektora podjął niezwłocznie „Orędownik”, *Kilka uwag w sprawie teatru polskiego w Poznaniu*, „Orędownik” nr 151 (1900), s. 1.

¹⁵⁵ List W. Łebińskiego podany do publicznej wiadomości przez Rygiera w „Gońcu Wielkopolskim” nr 162 (1900), s. 1-2.

¹⁵⁶ „Orędownik” nr 153-169 (1900). Poza prasą poznańską sprawę relacjonował także „Dziennik Kujawski”.

porządnego człowieka, żeby taki hołysz przewodził już 4 lata naszej instytucji narodowej, w tych ciężkich czasach, kiedy ziemia nasza się kurczy ekonomicznie, stan ziemiański upada, obcy przemysł i handel nas zalewa, kiedy nastaje ogólny upadek ducha pod naciskiem zewnętrznej siły, gdy setki rodaków naszych bywa w Kaisergartenie, Apollu i na Wilhelmowskim placu, a on nie żąda nic od nas i zbiera uznanie, oklaski a także i złoto. Panowie! Już on za długo gospodaruje spokojnie i uczciwie w naszym teatrze narodowym. To wstyd dla nas, że taki przybłąda sam daje sobie radę w trudnych niezmiernie dzisiaj warunkach bytu. Trzeba go potępić, złamać jego energię, ostudzić miłość do pracy, słowem – złamać moralnie. Kto dobrym patriotą i rozumnym obywatelem, ten wraz ze mną zawoła: precz Ryger! Precz z nim!¹⁵⁷

Konflikt ten pokazuje realia funkcjonowania Teatru Polskiego, uwikłanego w sieć zależności, będącego nie tylko kartą przetargową wewnętrznych rozgrywek politycznych, ale też prywatnych ambicji i nieporozumień, co podkreślała poznańska prasa¹⁵⁸. Nasuwa się sugestia, że zajmowanie się teatrem było dla członków Spółki Akcyjnej jedną z wielu form pracy obywatelskiej, dzieloną pomiędzy kilkanaście osób nie wyspecjalizowanych, postrzeganą jako wspólny obowiązek; nie wpisywała się w ową wizję teatru samodzielność Rygiera, która w przekonaniu „opiekunów teatru” godziła w istotę placówki, mającej tworzyć wspólnotę obywatelską, a nie zarabiać pieniądze. Ani dyrektor banku, ani posłowie, ani redaktorzy nie chcieli przyjąć do wiadomości, że jedno nie przeszkadza drugiemu, a wręcz te dwie formuły teatru warunkują się nawzajem. A przypomnijmy, że stojący po drugiej strony barykady Edmund Ryger był człowiekiem ambitnym, porywczym w traktowaniu spraw teatralnych, przewrażliwionym na swoim punkcie, dlatego ataki na jego politykę administracyjną i kompetencje artystyczne nie mogły pozostawić go obojętnym. Warto ponownie oddać mu głos:

I wrócił ci jeszcze raz, już czwarty, do nas i jeszcze chciał nas wyzyskiwać. Sprowadził ci różnej hołoty aktorskiej 36 chłopca i niewiast, otworzył wcześniej wrota naszej świątyni (która się niszczy przez częste grywanie ** tak orzekł jeden z opiekunów teatru) i zaczął ci znowu te polskie hece pokazywać co wieczór, w niedziele i święta dwa razy dziennie! Horrendum! Nie dał nikomu (...) porządnie wypić, ani do Apolla zajrzeć tylko męczył nas dzień w dzień dramatami i komediami. A cóż on robić myśli? Czy to teatr polski po to stoi, abyśmy co dzień do niego chodzili, i cóż będą robić bez nas trzy teatry niemieckie? Tam są opery, operetki, tam ci nagie śpiewaczki plecy i dłonie pokazują, a on nas raczy co wieczór Adwentowiczem, Bednarczykiem, Knapczyńskim, Czerniakiem, Jakubowskim, Kosińskim, ba! Królikowską, Wysocką, Święcką, Pawłowską. A dyć się znamy dobrze. Sam nawet nieraz uczerni sobie gębę jak kamieniarz i gniecie jakąś niewiastę, i krzyczy jak opętany. Albo brodę sobie nalepi i udaje wojewodę albo Ks. Marka. Bezczelny!¹⁵⁹

¹⁵⁷ List Edmunda Rygiera do Dionizego Karchowskiego, Archiwum Edmunda Rygiera. Owym „nieprzedajnym krytykiem” jest oczywiście Franciszek Krysiak.

¹⁵⁸ W „Gońcu Wielkopolskim” i „Orędowniku” znajdujemy wyrazy oburzenia wobec postawy redaktorów „Dziennika Poznańskiego”, którzy upubliczniają prywatne animozje. Zob. „Goniec Wielkopolski” nr 158 (1900), s. 1.

¹⁵⁹ List Edmunda Rygiera do Dionizego Karchowskiego.

Nie sposób zaprzeczyć, że istniała ogromna przepaść między wyobrażeniem teatru jako nowoczesnej instytucji przynoszącej realne zyski, proponowanym przez Rygiera, a zakorzenionym w świadomości Wielkopolan obrazem sceny jako świątyni narodowej. Dyrektor teatru pozbawiony obywatelskiego wsparcia był praktycznie bezradny, tym bardziej zatem należy podnieść, że swojej polityki repertuarowej nie zmienił, narażając się co jakiś czas na podobne ataki.

Dopiero groźba rozwiązania sprawy w sądzie pruskim, które Rygierowi zaproponował mecenas Adam Woliński, spowodowała, że rozciągnięto nad nią zasłonę milczenia. Jednym z ostatnich głosów w tej kwestii była lakoniczna wzmianka w „Orędowniku”, że wniesienie sprawy do sądu byłoby hańbą Polaków wobec Niemców¹⁶⁰. Z początkiem sierpnia sprawa zniknęła z wokandy, prasa o niej zamilkła. Edmund Rygier rozpoczął tymczasem swój piąty sezon teatralny w stanie względnego spokoju.

Poznański filozof rzecze: nie chcę szkodzić teatrowi

Pretekstem do kolejnej dyskusji teatralnej stała się premiera Moniuszkowskiej *Halki* w Teatrze Polskim, która miała miejsce 20 lutego 1904 roku. Było to najgłośniejsze wydarzenie sezonu. Prasa informowała o intensywnych próbach do wystawienia polskiej opery narodowej, nakładach finansowych na zakup nowych kostiumów i sprowadzenie utalentowanych artystów, Amelii Marii Szymańskiej i Józefa Redo i w związku z tym zawyżeniu cen biletów¹⁶¹. Kilka dni po premierze można było przeczytać w „Pracy” gorzką opinię Macieja Wierzińskiego, podpisującego się pseudonimem Roman Rola, który stwierdził, że dyrekcja teatru ma na uwadze tylko robienie kasy, dlatego karmi publiczność plewami, doprowadzając do zera jej wymagania estetyczne. Przesłanką do postawienia tej diagnozy było rzekome nadużycie dokonane przez Rygiera przy wystawieniu *Halki*:

Dyrekcja teatru (...) zapewnia, że miała „rzeczywiście” wielkie koszta. Przy wystawie innych sztuk zatem „wielkie koszta” nie były rzeczywiste, lecz fingowane (...) Ale i w *Halce* nie mogłem się dopatrzeć owych rzeczywiście wielkich kosztów, którymi dyrekcja pragnie umotywować rzeczywiście wielką zwyżkę cen. Kilka nowych kostiumów dla osłonięcia

¹⁶⁰ *Sprawa sceny polskiej i p. Rygera, jej dyrektora*, „Orędownik” nr 163 (1900), s. 2; list A. Wolińskiego do E. Rygiera z 18 lipca 1900 r., Archiwum Edmunda Rygiera.

¹⁶¹ *Z teatru*, „Dziennik Poznański” nr 41 (1904), s. 5. Warto zaznaczyć, że wystawienie *Halki* było ważną i oczekiwaną inicjatywą ze względu na popularność, jaką cieszyła opera Moniuszki, wystawiona kilka lat wcześniej w teatrze niemieckim. Zaprezentowana po raz pierwszy 25 listopada 1898 roku odniosła wielki sukces i doczekała się w tym sezonie blisko 20 powtórzeń.

wewnętrznej marnoty, oto wszystko. Orkiestry nie powiększono, wybitnych sił wokalnych nie zaangażowano, bo dla Poznania, dla naszej Beocji – nie warto, więc gdzie koszt?¹⁶²

Recenzent, kształtując swą wypowiedź w formie rozmowy trzech bywalców teatru: optymisty, pesymisty i filozofa poznańskiego, wyraził jak najgorsze zdanie o spektaklu, powracając do figury Stolnika, którą wykonywał dyrektor Rygier niemilosierdzie fałszując, choć w Poznaniu i to uchodzi, bo teatru nie wypada krytykować. Dyrektor na ową krytykę odpowiedział natychmiast na łamach „Kuriera Poznańskiego”. Zauważając, że Roman Rola od dawna piętnuje wszelkie jego poczynania jako kierownika sceny, odmówił mu prawa do ingerencji w wewnętrzne sprawy przedsiębiorstwa teatralnego:

Dopóki ostra, surowa krytyka p. Roli wojuje w szrankach literacko-artystycznych i estetycznych, trzymam oręż mój w pochwie i jestem biernym czytelnikiem i widzem jego śmiertelnego pokosu na niwie polskiej sceny. Lecz w ostatnim numerze „Pracy” (...) natrafiłem na artykuł „Z teatru”, w którym p. Rola potępiając bezwzględnie ostatnie nowości sceniczne: *Jarmark małżeński* i *Halkę*, zaczepia mnie nadto dotkliwie, jako człowieka i przedsiębiorcę teatralnego, a to już absolutnie nie wkracza w dziedzinę czynności etyczno-literackich krytyka a staje się prowokowaniem mojej osoby, na które mam prawo i muszę odpowiedzieć.¹⁶³

Z pewnością Rygier miał w pamięci aferę, jaką wywołał artysta sceny poznańskiej Stefan Czternasty, który wtargnął do redakcji „Pracy” i zaatakował Macieja Wierzbńskiego za ujemną krytykę teatralną¹⁶⁴. Wybuchowe reakcje artystów na negatywne oceny ich ról były wtedy na porządku dziennym, nie ustrzegł się ich sam dyrektor Rygier, o czym świadczy niegdysiejszy konflikt z Franciszkiem Krysiakiem. Tym razem jednak zachował spokój i przedstawił na łamach „Kuriera Poznańskiego” rzeczowe sprawozdanie z wydatków, jakie poniósł teatr na wystawienie opery *Moniuszki*¹⁶⁵, która – nawiasem mówiąc – powtórzona została w tym sezonie jeszcze kilkakrotnie. W następnym numerze „Pracy” pojawiła się odpowiedź Romana Roli, który wyrażając uznanie dla gimnastyki retorycznej rozmówcy, nie zawahał się określić Teatru Polskiego „jarmarcznym geszeftem pana Rygera”, a ostrych słów nie szczędził też „Kurierowi Poznańskiemu” za zamieszczenie repliki dyrektora, popierając swoje uwagi listem „Jednej z tysięcy matek”, wdzięcznych Romanowi Roli za walkę o Teatr

¹⁶² Roman Rola [Maciej Wierzbński], *Z teatru*, „Praca” nr 9 (1904), s. 2.

¹⁶³ „Kurier Poznański” nr 49 (1904), s. 4.

¹⁶⁴ Zob. list Marcina Biedermanna, redaktora naczelnego „Pracy”, do Edmunda Rygiera z 25 maja 1903 roku, Archiwum Edmunda Rygiera.

¹⁶⁵ Warto nadmienić przy tej okazji, że spór o *Halkę* włącza się w istniejącą od dawna w Poznaniu dyskusję o możliwości prowadzenia opery w Teatrze Polskim. Zagadnienie to było jednym z ważniejszych kwestii, które akcentowali członkowie Spółki Akcyjnej, oceniający sezon teatralny 1899/1900.

Polski¹⁶⁶. Artykuł wywołał protest ze strony „Orędownika”, występującego w obronie dyrektora. Niedługo potem na łamach „Pracy” ukazały się dwa listy „z miasta”: od kolejnej Matki Polki oraz autora podpisującego się pseudonimem Niemir, przystępującego do polemiki z „Orędownikiem”, przy okazji rozważając zadania sceny narodowej w Poznaniu. Wypowiedź Niemira warta jest uwagi nie tyle ze względu na apologetyczny stosunek do Romana Roli, ile z uwagi na pewną istotną diagnozę stanu umysłowego społeczeństwa poznańskiego, wyprowadzoną z konstatacji, że lepiej publicznie nie krytykować teatru polskiego. Głos ten może być zwieńczeniem powyższego wybiórczego rejestru sporów i konfliktów, które wynikały właśnie z owej atmosfery duchowej:

I wytwarza się na podstawie tych smutnych stosunków, w pogoni za niskolotną jednomyślnością, jakaś przygnębiająca tępa atmosfera, wprost zabójcza dla niezależnej myśli – raj i królestwo małych duchów, uprzywilejowana dziedzina umysłowej drzemki. I biada śmiałkowi, który poważy się przerwać ową uroczystą ciszę gromkim słowem, choćby chodziło o uprawnione interesy społeczeństwa, choćby w imię idei. Po co nam idee? Prawy Poznańczyk wie raz na zawsze, co myśleć i jak postępować należy, a gdyby nawet zrodziła się jakaś wątpliwość pod tym względem, od czego są nasze miarodajne, nasze poważne organy prasy (...) Doskonały, prawdziwie filozoficzny brak potrzeb duchowych i skutkiem tego doskonałe ubóstwo ducha: oto właściwe znamię, odróżniające dzisiejszego Poznańczyka od mieszkańca innych dzielnic Polski – doskonały, nie przerwany, niczym nie zmacony sen.¹⁶⁷

Wbrew intencji autora artykułu, wypada tutaj zasugerować sytuację mieszkańca innej dzielnicy, który zapragnął ów sen przerwać. Jest to po trosze sytuacja Edmunda Rygiera i pytanie o możliwość zaprowadzenia w teatrze prowincjonalnym nowocześniejszych praktyk, ukierunkowanych na zysk. Teatr Polski w latach 1896-1908 wkroczył w istocie na drogę przeobrażeń, na której od dawna znajdowały się teatry europejskie. Paradoksalna była wszak owa poznańska atmosfera arkadii, w której straszło widmo jarmarcznej budy, majaczyła w oddali wizja sceny narodowej, a stojący przy ulicy Berlińskiej teatr poszedł w innym kierunku, ku instytucji pojętej jako zarabiające na sobie przedsiębiorstwo.

¹⁶⁶ Roman Rola [Maciej Wierzbński], *W sprawie teatru*, „Praca” nr 10 (1904).

¹⁶⁷ Niemir, *W sprawie teatru*, „Praca” nr 11 (1904). Głos tej wszakże nie był ostatnim w kampanii Romana Roli przeciw przedsiębiorstwu Edmunda Rygiera. W kolejnych numerach „Pracy” znaleźć można obszerny artykuł *Teatr poznański. Pogląd krytyczny na kierownictwo sceniczne teatru polskiego w Poznaniu od roku 1896*. Zob. „Praca” nry 12-14 (1904).

Ekonomika przedsiębiorstwa teatralnego

Najistotniejszym kontekstem dla wizji sceny narodowej i postulatów wobec jej dyrektora jest status ekonomiczny teatru i możliwości jego odbiorców. Prowadzenie teatru poznańskiego uchodziło za zajęcie lukratywne dla prywatnego antreprenera, natomiast długoletni dyrektor Teatru Polskiego Edmund Rygier zapisał się w pamięci potomnych jako nader umiejętny przedsiębiorca, który chciał prowadzić interes rentowny¹⁶⁸. Wyżej omówione konflikty moralne i kontrowersje, wynikłe z opozycyjnego pojmowania funkcji kierownika teatru, oscylowały wyraźnie między wizją świątyni narodowej a przedsiębiorstwa handlowego. Sprawozdania z minionych sezonów teatralnych systematycznie ogłaszane w „Dzienniku Poznańskim” rejestrowały politykę repertuarową, ilość sztuk polskich i obcych, premier i wznowień, czyli efekt finalny zmagania o utrzymanie sceny polskiej. Warto zbadać podłoże tej polityki, wnikliwiej przyjrzeć się rzeczywistej sytuacji ekonomicznej Teatru Polskiego w Poznaniu, analizując dane dotyczące kwestii finansowych z poszczególnych lat interesującej nas dyrekcji. W Archiwum Edmunda Rygiera w Warszawie zachowały się zestawienia wydatków i dochodów Teatru Polskiego za osiem sezonów teatralnych, w tym za ostatni sezon dyrekcji Franciszka Dobrowolskiego. Wynika z nich istotna konstatacja, że instytucja teatralna u progu XX wieku zaczęła na siebie zarabiać. W ostatnim sezonie Dobrowolskiego (1895/1896) bilans przychodów i rozchodów był równy i wynosił ponad 51973 marek, przy subwencji od spółki budowlanej „Pomoc” i Bazaru w wysokości 8000 marek. Zestawienia pozostałych sezonów, już za administracji Edmunda Rygiera, wykazują znaczne zyski roczne, które w istocie stały się podstawą do ostrych ataków na zarabiającego dyrektora. Zaznaczyć należy, że Edmund Rygier otrzymywał stałą subwencję roczną w wysokości 6000 marek od spółki „Pomoc”, która pozyskiwała fundusze z dzierżawy pomieszczeń w kamienicy dochodowej wybudowanej bezpośrednio przed gmachem teatru i będącej siedzibą hotelu Victoria oraz lokali: kawiarni Kaffee International, Cukierni Ziemiańskiej, apteki Edmunda Mendego, składu cygar Muśnicki et Co. oraz zakładu fotograficznego Kazimierza Gregera¹⁶⁹. Bilans dochodów i rozchodów dla ośmiu sezonów teatralnych przedstawia się następująco:

¹⁶⁸A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1973, s. 163.

¹⁶⁹J. Borwiński, *Architektura Teatru Polskiego*, „Kronika Miasta Poznania” nr 3 (2000), s. 191.

Sezon	wydatki	dochód ze sprzedaży biletów brutto (w tym 6 tys mk subwencji)	zysk
1895/1896	51973,41	51973,41	-----
1899/1900	68034,55	68034,55	-----
1900/1901	63424,82	70682,82	7257,53
1901/1902	64156,82	76332,35	12175,53
1902/1903	86673,87	93679,75	7005,88
1905/1906	77833,27	82647,05	4713,78
1906/1907	81483,77	84102,15	2618,38
1907/1908	74629,36	76365,45	1736,9 ¹⁷⁰

Powyższe statystyki, zachowane w Archiwum Edmunda Rygiera, uzupełnić można bilansem na sezon 1898/1899, który dyrektor przesłał redaktorowi „Dziennika Poznańskiego” przy okazji uwag czytelnika dotyczących zasadności regularnych wystawień klasyki polskiej¹⁷¹.

Na uwagę zasługuje statystyka z sezonu 1899/1900, z której wynika, że powtórzyła się sytuacja sprzed 5 lat, gdy przychód równał się wydatkom (nie wiadomo, jak finansowo wypadły 3 sezony lat dziewięćdziesiątych XIX wieku). Tego właśnie sezonu dotyczył konflikt Rady Nadzorczej Spółki Akcyjnej z Edmundem Rygierem o nadmierną dochodowość teatru. Zarzuty wobec dyrektora dotyczyły tego, iż dochód brutto z trwających 8 miesięcy przedstawień znacznie przekroczył dotychczasowe przychody sezonowe, co dało asumpt do zarzucenia Rygierowi wyzyskiwania teatru poznańskiego. Sprawozdanie pokazuje wszakże, że dochód całkowicie pokrył tylko koszty utrzymania teatru. Wyraźny wzrost dochodowości teatru, który wywoływał następne zacięte ataki na Rygiera, spowodowany był zmianą kierunku polityki repertuarowej ku sztukom rozrywkowym, które, powtarzane kilkakrotnie w ciągu sezonu, bywały bardzo kasowe. Przedstawienia przynosiły w początkowych latach omawianej antreprzyzy średnio 8000 marek dochodu z biletów na sezon; w ostatnim czterolecu dyrekcji niektóre miesiące były szczególnie dochodowe, na przykład w grudniu i lutym sezonów 1905/1906, 1906/1907, 1907/1908 spektakle przyniosły ponad

¹⁷⁰Zob. Bilanse sezonowe, Archiwum Edmunda Rygiera w Muzeum Teatralnym w Warszawie, 21 kart bez numeracji, większość z nich formatu A4 w formie tabel z przychodami i rozchodami. Na stałe wydatki Teatru Polskiego składały się koszty związane z utrzymaniem orkiestry, honorariumi dla artystów za występy popołudniowe, benefisami artystów, występami gościnnymi i koncertami. W następnej kolejności wydatki kształtowały się następująco: oświetlenie elektryczne i gazowe, opał: węgiel kamienny i drzewo, świece, lampki elektryczne, afisze, druk biletów i kuponów, straż ogniowa, rozlepianie afiszy, statyści i rekwizyty, dekoracje nowe i konserwacja starych, meble, dywany, portiere, honoraria dla autorów i tantiemy za obce sztuki, przepisywanie egzemplarzy, reperacje wnętrza budynku, kancelaria, korespondencja i napiwki, introligator, zabezpieczenia, podatki, reprezentacja firmy i utrzymywanie stosunków, podróże na prowincję i do Królestwa z towarzystwem. W niektórych sezonach doliczono koszty utrzymania biblioteki, zakupu kwiatów, garderoby i potrzeb drogerijnych.

¹⁷¹„Dziennik Poznański” nr 228 (1899), s. 2.

11 000 marek. Wiązało się to zwykle z występami gościnnymi oraz benefisami. Zaznaczyć należy w tym miejscu możliwości teatru, liczącego 600 miejsc, których ceny sytuowały się przez szereg lat w przedziale od 30 fenigów za galerię do 4,5 marki za krzesło parterowe, a bywały zawyżane ze względów okolicznościowych (np. z okazji premiery *Halki*, co wywołało zresztą zastrzeżenia publicystów poznańskiej „Pracy”; podczas występów Heleny Modrzejewskiej w lutym 1903 roku, kiedy cena biletu w łoży prosceniowej przekraczała 8 marek); w sezonie 1898/1899 abonament miesięczny za dwunastoosobową łożę parterową wynosił 31,5 mk.

Dopowiedzmy, że w ostatnich latach XIX wieku Poznań zamieszkiwało ponad 34 tysiące Polaków¹⁷², którzy stanowili podstawową klientelę Teatru Polskiego (poza okolicznym ziemiaństwem, zasilającym widownię tłumnie przy okazji teatralnych świąt). Nawet nie dysponując statystykami, pokazującymi autentyczny udział określonych grup zawodowych w wieczorach teatralnych, łatwo zauważyć, że całkowite wyprzedanie biletów na każde przedstawienie 5 dni w tygodniu w sezonie liczącym 8 miesięcy było sytuacją graniczącą z cudem. W tej perspektywie galopada repertuarowa i dbałość dyrektora o kasowe nowości wydają się całkowicie zrozumiałe. Wspomniana już norma funkcjonowania teatru prowincjonalnego między codziennością (pustki na widowni) a teatralnym świętem (dantejskie sceny przy kasie przed występami Modrzejewskiej) nabiera także wymowności¹⁷³.

Jakiego rodzaju wydatkiem dla ówczesnego poznaniaka było wyjście do teatru? Pobieżna lektura działów reklamowych codziennej prasy poznańskiej pozwala zauważyć, że teatr nie musiał być kosztowną rozrywką. Bilet na tramwaj elektryczny, który w 1898 roku po raz pierwszy przejechał ulicami Poznania, kosztował 10-20 fenigów; identyczna była cena biletu na stałą wystawę sztuk pięknych w foyer Teatru Polskiego. Za nocleg w hotelu Victoria na ulicy Berlińskiej latem 1896 roku zapłacić należało 4 marki. Obiad w restauracji Piechockiego w Domu Katolickim od 50 fenigów do 1,5 mk; litr miodu u Jabłczyńskiego na Chwaliszewie 1 mk; funt herbaty w Centralnej Drogerii Czapczyńskiego na Starym Rynku od 1,4 do 9 mk, butelka koniaku francuskiego u tegoż – 2,5 mk. U Leona Szczawińskiego w Bazarze za funt kawy płacono od 80 fenigów do 3 marek, za tuzin pomarańczy – 60 fenigów. Za funt czekolady w cukierni Pfitznera na Starym Rynku należało zapłacić 1,2 mk. 100 papierosów w firmie Havana na ulicy Berlińskiej kosztowało 3-5 marek. Istotnym kontekstem byłoby tu prześledzenie, jak bogatą ofertę kulturalną otrzymywali ówcześni poznaniacy i z

¹⁷²Cz. Łuczak, *Życie gospodarczo-społeczne w Poznaniu 1815-1918*, Poznań 1965, s. 50.

¹⁷³Zob. list Edmunda Rygiera do Karola Chłapowskiego z 6 lutego 1903 r., w: *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego, T. 2 (1881-1909)*, wybór i oprac. J. Got i J. Szczublewski, Warszawa 1965, s. 304-305.

czego istotnie korzystali. Z pewnością nie przechodzili obojętnie obok niemieckich teatrzyków variétés, co dyrektor Rygier krótko skwitował po latach w liście do Jana Kasprowicza:

Dziś, niedziela, drugie przedstawienie [*Uczty Herodiady* – AP] – przy kasie pustki, bo plebs – zgangrenowany kulturą niemiecką – woli piwo i tingel. Tak u nas!¹⁷⁴

Na wielce urozmaicony program w teatrze Apollo na Piekarach (występ węgierskiej subretki, zonglera na toczącej się kuli, ulubionego humorysty, duetu tańczącego i 3 akrobatycznych siłaczy) w maju 1900 roku bilet kosztował od 30 do 75 fenigów; na koncert pianisty Józefa Śliwińskiego tamże w styczniu 1900 roku – od 1 do 4 marek. Koncert w teatrze letnim (Kaisergartenie) kosztował w tym czasie 15 fenigów, bal maskowy tamże w lutym 1900 roku – 75 fenigów dla pań i 1,5 mk dla panów. Za wstęp na wystawę tworów anormalnych sprowadzoną z Berlina, prezentowaną na rogu ul. Wrocławskiej i placu Piotra (ob. Plac Wiosny Ludów) zapłacić należało 50 fenigów (co ciekawe, zniżka 50% przysługiwała dzieciom i wojskowym od stopnia feldwebela). A można było tam zobaczyć „największe dziwo lekarskie na świecie” – żywą skamielinę ludzką, cygankę wróżącą poruszającą się automatycznie oraz oddział anatomiczny¹⁷⁵. Niemniej istotna okazuje się także konkurencja z pobliskim Teatrem Miejskim, otrzymującym od 1898 roku subwencję ustanowioną przez króla w wysokości 18 tysięcy marek wypłacanych bezpośrednio dyrektorowi teatru W. Felixowi, przy czym połowa tej kwoty była wynagrodzeniem za wystawianie na scenie Stadttheater wyłącznie sztuk w języku niemieckim. To ostatecznie rozporządzenie wywołało sporo kontrowersji, wyrażanych w recenzjach jako moralne wyproszenie za drzwi publiczności polskiej¹⁷⁶.

Rozpatrując z kolei wydatki ponoszone przez dyrektora Teatru Polskiego na sezon zauważyć można, że najistotniejszą ich część stanowiło wynagrodzenie artystów dramatycznych. Wysokość gaż uzależniona była od wielkości i jakości zespołu artystycznego oraz długości sezonu; ze sprawozdań wynika, że teatr angażował około 40 artystów w sezonie trwającym 8 miesięcy, a średnio na gaże przeznaczano około 30 tysięcy marek. Artyści

¹⁷⁴List Edmunda Rygiera do Jana Kasprowicza z 8 kwietnia 1906 roku, cyt. za: Z. Osiński, *Nieznane materiały do dziejów Teatru Polskiego w Poznaniu. Listy Edmunda Rygiera i Maksymiliana Węgrzyna do Jana Kasprowicza*, „Kronika Miasta Poznania” nr 1 (1965), s. 51.

¹⁷⁵Źródłem powyższych danych są działy reklamowe „Dziennika Poznańskiego” i „Kuriera Poznańskiego” za rok 1900.

¹⁷⁶Zob. „Orędownik” nr 150 (1900), s. 1; „Dziennik Poznański” nr 284 (1898), s. 3 (recenzja *Wroga ludu* Ibsena). O ekonomice teatru niemieckiego w Poznaniu pisze Arthur Kronthal, zwracając uwagę, że w Stadttheater nie zabroniono wystawiać polskich dramatów, a postanowiono jedynie, że każda sztuka w języku innym niż niemiecki wystawiona będzie za zgodą naczelnego prezesa prowincji (A. Kronthal, *Poznań oczami Prusaka wzorowego: przyczynki do historii zabytków oraz życia artystycznego i umysłowego Poznania*, Poznań 2009, s. 147).

otrzymywali zaliczki przed rozpoczęciem sezonu. Gaże miesięczne kształtowały się rozmaicie i zależały przede wszystkim od stażu i umiejętności aktora. Znamy szczegółowy wykaz miesięcznych wypłat za sezon 1899/1900: z zachowanej dokumentacji wynika, że wówczas na wynagrodzenie aktorów przeznaczono sumę ponad 37 tys. marek, znacznie wyższą niż w pozostałych sezonach; dyrektor, sprawujący także obowiązki administratora i reżysera, zarabiał 400 marek; trzech artystów (Antoni Bednarczyk, Karol Adwentowicz i Stanisława Wysocka) otrzymywało pensję 200 marek, dwoje adeptów pobierało 60 marek, a trzech tzw. aspirantów – 30 marek. Przeciętna pensja pozostałych artystów wynosiła 100-150 marek. Najwybitniejsi zarabiali zatem 1600 marek w ciągu sezonu, tzw. użyteczni aktorzy znacznie mniej, bo 800-1200 marek. Dla porównania, na przełomie XIX i XX wieku pracownicy poznańskiego Banku Spółek Zarobkowych zarabiali od 380 do 720 marek na miesiąc, wysoko wykwalifikowany rzeźbiarz 2000 marek rocznie, stolarz 750 marek rocznie¹⁷⁷. Zawód artysty dramatycznego zdawać się może średnio dochodowy, powyższe dane dotyczą jednak 8-miesięcznego sezonu, a nie całego roku kalendarzowego. Oprócz stałych gaż artyści otrzymywali także dodatki: łącznie 300 marek na sezon przeznaczano na benefisy, 250 marek na honoraria za przedstawienia popołudniowe, a w ostatnich trzech sezonach teatralnych Rygiera (1905/1906, 1906/1907 i 1907/1908) tzw. feu, czyli honorarium za występ niezależne od stałej gaży (kasa teatralna przeznaczała na feu od 300 do 700 mk rocznie). Osobną kwestią są wydatki, jakie ponosił teatr przy okazji występów gościnnych. Dla przykładu, 300 mk za wieczór pobierali śpiewacy Józef Redo i Amelia Maria Szymańska, gościnnie występujący w *Halce* w lutym 1904 roku¹⁷⁸; 233,50 mk za występ otrzymała Natalia Siennicka, która gościła w Poznaniu wiosną 1897 roku¹⁷⁹. Rok później, w styczniu 1898 roku, Wanda Siemaszkowa donosiła Pawlikowskiemu, że występy w Poznaniu u Rygiera przyniosą jej zysk 1500 marek¹⁸⁰. Tej ostatniej informacji dokumentacja nie pozwala zweryfikować, biorąc jednak pod uwagę, że Siemaszkowa wystąpiła zimą 1898 roku w 6 sztukach, suma wydaje się realna. Z pewnością wysokość gaży była zależna od rangi przybywającej do Poznania gwiazdy.

Czynniki związane z działalnością przedsiębiorstwa, kwestiami finansowymi i uwarunkowaniami zewnętrznymi kształtowały niewątpliwie artystyczne oblicze teatru, nie zawsze korespondując z preferencjami twórców repertuaru i oczekiwaniami wszystkich

¹⁷⁷M. i L. Trzeciakowscy, *W dziewiętnastowiecznym Poznaniu*, Poznań 1987, s. 125-126, 134-136.

¹⁷⁸List Edmunda Rygiera do redakcji „Kuriera Poznańskiego”, nr 49 (1904), s. 4.

¹⁷⁹Wykaz wypłaconych zaliczek funkcjonariuszom teatru polskiego w Poznaniu w sezonie 1896/97, Archiwum Edmunda Rygiera, 5 kart bez numeracji.

¹⁸⁰List Wandy Siemaszkowej do Tadeusza Pawlikowskiego, w: J. Michalik, E. Orzechowski, *Z korespondencji Konstancji Bednarzewskiej i Tadeusza Pawlikowskiego 1894-1925*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1-2 (1978), s. 101.

odbiorców. Przedstawiona powyżej sytuacja ekonomiczna Teatru Polskiego stanowi zaledwie zarys szerokiego zagadnienia, domaga się nade wszystko dopełnienia uwzględniającego politykę finansową pozostałych dyrektorów. Pozwoliła jednak, mam nadzieję, zasygnalizować pewne prawidłowości i uwarunkowania, które bezpośrednio przełożyły się na politykę repertuarową Edmunda Rygiera.

Wokół repertuaru Teatru Polskiego w Poznaniu

Przed rozpoczęciem niepełnej z konieczności prezentacji polityki repertuarowej Edmunda Rygiera niezbędna jest wstępna konstatacja o eklektyzmie tegoż repertuaru. Złożyło się na to kilka czynników, wśród których najistotniejszy wydaje się prowincjonalny charakter teatru poznańskiego oraz fakt, że – jakkolwiek nie funkcjonował on w teatralnej próżni – był jedyną stałą sceną rodzimą w stolicy Wielkopolski. Wcześniej podkreślona oscylacja między wizją narodowej świątyni a przedsiębiorstwem teatralnym silnie uwarunkowała decyzje repertuarowe, implikując zarazem odsunięcie na margines zagadnienia instytucji artystycznej, promującej nowe prądy dramatyczne i reagującej na przemiany w świadomości literackiej w dziedzinie dramaturgii. Sytuacja ta spowodowała współistnienie w repertuarze sztuk prezentujących różnorodne sfery estetyki. Scena prowincjonalna była z jednej strony bardzo konserwatywna, oscylowała wokół silnie zakorzenionych preferencji odbiorczych, z drugiej natomiast musiała być na tyle otwarta, by sprostać oczekiwaniom coraz szerszej publiczności. Sytuację tę trafnie zdiagnozował Michał Bałucki, komentując pojawiające się na polskich scenach sztuki Ibsena:

W wielkich miastach, mających po kilka teatrów, mogą sobie wybredni smakosze w jakim Théâtre Libre pozwolić na kosztowanie takich ostro korzennych specjałów, ale tam, gdzie jest jeden teatr dla całego ogółu wystawianie podobnych sztuk jest niedobre dla publiczności i szkodliwe dla kasy, bo publiczność nie skora jest płacić za widzenie i słyszenie tego, czego po uszy ma w życiu.¹⁸¹

Autor podkreślił dwa nadrzędne, jak się zdaje, wyznaczniki dziewiętnastowiecznej świadomości teatralnej: widz kupował bilet, więc miał prawo wymagać tego, co jest dla niego atrakcyjnym towarem¹⁸², a teatr pojmował jako rzeczywistość alternatywną, inną od codziennego życia; wieczór teatralny można by w tej perspektywie postrzegać jako swoiste święto. Z tej przyczyny, podążając za sugestią Jana Michalika, poniższe analizy będą w znacznej części opierać się na diagnozach ówczesnej recepcji poszczególnych dramatów¹⁸³.

¹⁸¹ M. Bałucki, *Sardou czy Ibsen?*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1-2 (1996), s. 132.

¹⁸² „Właśnie ten mały świstek papieru wyznaczył teatrowi nową epokę (...) Bilet stał się uproszczoną umową kupna sprzedaży. Przedstawienie teatralne stworzone przez zespół ludzi uzyskało dwa wymiary: stało się usługą, którą sprzedaje przedsiębiorstwo na rynku zwanym życiem teatru, oraz dziełem, inaczej artefaktem, pośród innych artefaktów życia kulturalnego” (E. Udalska, *Teatr jako instytucja moralna*, w: eadem, *Teatralne silva rerum*, Wrocław 2010, s. 25).

¹⁸³ „Jednym z najważniejszych obowiązków historyka teatru jest odtworzenie hierarchii ocen odległej epoki, zrekonstruowanie właściwych jej norm artystycznych, estetycznych, którymi kierował się w swej twórczości

Wstępne rozpoznania, wynikające z przeglądu repertuaru poszczególnych lat dyrekcji Edmunda Rygiera, pozwalają się ująć w kilku zasadniczych punktach. Przybyły z Krakowa dyrektor po części wpisał się w istniejącą od dawna w Poznaniu tradycję wystawiania określonego typu sztuk, dlatego w dalszych rozważaniach niejednokrotnie przyjdzie się odwołać do spektakli wykraczających poza dyrekcję Rygiera. Należy jednak mocno podkreślić nową jakość jego polityki repertuarowej, polegającej na ostrożnym i umiejętnym wprowadzaniu trudnej i kontrowersyjnej dramaturgii współczesnej, którą znał doskonale z aktorskiego doświadczenia swych lat krakowskich. W tym kontekście rozpatrzony zostanie repertuar spod znaku naturalizmu, prezentowany na scenie poznańskiej. Powracającym punktem odniesienia poniższych analiz, z uwagi na biografię artystyczną Edmunda Rygiera, uczyniono krakowską recepcję poszczególnych dramatów.

Repertuar Teatru Polskiego w Poznaniu w latach 1896-1908 można podzielić na dwie zasadnicze warstwy: sztuki poważne i rozrywkowe. Obie kategorie mieszczą w sobie teksty sceniczne różnorodne pod względem gatunkowym, ale wpisujące się w dwa odrębne porządki dramatyczno-teatralne, które wyraźnie zdominowały mapę strukturalną sceny dziewiętnastowiecznej w Polsce. Pierwszy z nich stanowi matryca sztuki dobrze skrojonej, drugi – model dramatu w obrazach. Rozpoznanie to potwierdza dodatkowo fakt, że w XIX stuleciu zanikły wyraziste struktury gatunkowe, rozbiciu uległa formuła tragedii, a jej elementy rozproszyły się, a ponadto nastąpił rozkwit gatunków teatralnych *minorum gentium*.

Z jednej strony zatem dramaturgia prezentowana na scenie Teatru Polskiego w Poznaniu realizowała model perfekcyjnej struktury opartej na porządku przyczynowo-skutkowym, z drugiej natomiast wpisywała się w konstrukcję odmienną, rozbijającą logikę następstwa zdarzeń w imię swoistej odcinkowości. W pierwszym przypadku uwidacznia się wyraźna hegemonia formy, podkreślana przez twórców poetyk podpowiadających, jak dobrze zbudować dramat; w drugim – elementem strukturotwórczym był temat, zaczerpnięty zazwyczaj z historii, scalający poszczególne obrazy dramatyczne w swoistą teatralną składankę. Dodać należy, że dwie matryce konstrukcyjne ewokowały określone tryby odbiorcze, uczyły odczytywania spektakli według właściwych kodów scenicznych. Prowokowały widzów do procesu, określonego przez badaczkę jako nowa, zastępcza strukturalizacja tekstu dramatycznego¹⁸⁴. Swoją drogą, charakterystyczny dla dramaturgii przełomu wieków był eklektyzm estetyczny, przenikanie się poetyk, migracja motywów i

teatr, którymi mierzyli tamten teatr jego widzowie.” Zob. J. Michalik, *Od dokumentacji do interpretacji dziejów jednego teatru*, w: idem, *Teatr w Sejmie*, Kraków 2009, s. 183.

¹⁸⁴ D. Ratajczakowa, *Krytyka znawców i krytyka profanów*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu: studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, s. 584.

chwytów scenicznych. Przykładem dramat naturalistyczny, zasadzony niejako na szkielecie sztuki dobrze skrojonej, która okazywała się często matrycą paraliżującą nowoczesną dramaturgię, zwłaszcza w jej scenicznym wymiarze.

Przegląd repertuaru sceny poznańskiej oparty więc będzie na prezentacji konkretnych metod dramatopisarskich na przykładzie wybranych sztuk i spektakli. Analizy odwołują się do konkretnych przedstawień; w większości z nich zaproponowano celowo ogląd utworów efemerycznych i zapomnianych, ale niezmiernie ważnych, bo stanowiących chleb powszedni dziewiętnastowiecznej sceny poznańskiej, której dzieje nie były przecież historią arcydzieł¹⁸⁵. Z tego względu poniższe rozważania oscylować będą pomiędzy „hitami” repertuarowymi a dramatami, których droga na deski sceniczne była skomplikowana i kręta. Niejednokrotnie przyjdzie się też odwołać do dramatów nie wystawionych na scenie. Podstawowym założeniem analizy poszczególnych tekstów i ich scenicznej reprezentacji jest rozpatrywanie ich jako fragmentów większej całości, jaką stanowił repertuar za dyrekcji Edmunda Rygiera; sztuki teatralne przecież nie istniały w izolacji, a sytuowanie ich w obrębie repertuarowych sąsiadów pozwoliło zasygnalizować wyraźne mechanizmy spektaklotwórcze i tryby recepcji.

¹⁸⁵ D. Ratajczakowa, *Pudeleczek*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu...*, t. 2, s. 713-714.

„Publiczność woli wesołego Sardou”

Sztuki dobrze skrojone na scenie Teatru Polskiego w latach 1875-1908

Dramaturgia francuska zajmowała istotną pozycję w repertuarze Teatru Polskiego w Poznaniu od momentu jego pełnego ukonstytuowania się w 1875 roku. Ważny jej wymiar stanowiły sztuki Victoriena Sardou, które na wszystkich scenach polskich były żelaznymi pozycjami repertuarowymi¹⁸⁶. W centrum zaboru pruskiego jego twórczość zaprezentowali po raz pierwszy artyści krakowscy w latach sześćdziesiątych XIX wieku¹⁸⁷. W następnych dekadach dramaty autora *Fedory* wielokrotnie były wystawiane i systematycznie wznawiane, spopularyzowane przede wszystkim przez role popisowe artystów przybywających tu na występy gościnne oraz role benefisowe wybierane przez tutejszych aktorów. Fenomen Sardou warto przypomnieć, ponieważ jego sztuki stanowią kwintesencję pewnego modelu struktury dramatycznej i wzorca scenicznego, który tworzył rozmaite konstelacje z innymi estetykami teatralnymi, pozostającymi zawsze w większej lub mniejszej zależności od metody dobrego skrojenia.

Ramy chronologiczne poniższych rozważań obejmują lata 1875-1908 ze względu na ogromną popularność sztuk Sardou właśnie w tym okresie – od powstania gmachu teatru na ówczesnej ulicy Berlińskiej do śmierci autora *Safandulów*. W roku 1908 nastąpił też kres dyrekcji Edmunda Rygiera, który w swej polityce repertuarowej przewidział sporo miejsca dla sztuk kasowych, zwłaszcza z obszaru szeroko pojętych *pièces bien faites*¹⁸⁸. Wiązało się to z kilkoma czynnikami, spośród których upodobania publiczności poznańskiej i ekonomiczne wymogi funkcjonowania sceny prowincjonalnej wydają się najistotniejsze.

¹⁸⁶ Zob. J. Michalik, *Sardou – pro i contra*, w: idem, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Cz. 2: Instytucja artystyczna*, Kraków 2004, s. 255-260; A. Marszałek, *Model francuski – wysoka komedia i sztuki dobrze skrojone*, w: eadem, *Prowincjonalny teatr stołeczny (trzy spojrzenia na scenę lwowską lat 1864-1887)*, Kraków 2011, s. 144-145.

¹⁸⁷ Teatr krakowski wystawił w Poznaniu następujące sztuki V. Sardou: *Rodzina Benoiton* (10 VI 1866), *Nasi najserdeczniejsi* (12 VI 1866), *Ćwiartka papieru* (23 VI 1866), *Dziewiąte przykazanie* (1 VI 1866 – sztuka nie wystawiona przez Teatr Polski w Poznaniu), *Safanduly* (14 VII 1868). Repertuar teatru krakowskiego zob. Afisze teatralne zachowane w Archiwum Państwowym w Poznaniu (zespół archiwalny: Akta miasta Poznania, sygn. 3687, 3688). Zob. *Dramat obcy 1765-1965: przedstawienia, druki, egzemplarze*, t. 1-2, praca zespołowa pod kier. J. Michalika, red. S. Hałabuda, Kraków 2001-2004 oraz *Katalog rękopisów teatralnych Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu*, oprac. A. Domańska, Warszawa-Poznań 1990.

¹⁸⁸ Zob. *Teatr polski w latach 1890-1918: zabór austriacki i pruski*, red. T. Sivert, R. Taborski, Warszawa 1987, s. 336-343.

Rygier, przybywszy do Poznania, zastał tu wieloletnią tradycję wystawiania sztuk Victoriena Sardou, w którą wpisał się własnym doświadczeniem aktorskim¹⁸⁹.

W latach 1875-1908 wystawiono w Teatrze Polskim 25 sztuk Victoriena Sardou oraz 4 sztuki, których był on współautorem. Dla porównania, jak podają autorzy informatora *Dramat obcy 1765-1965*, wszystkich utworów Sardou w polskich teatrach wystawiono 40¹⁹⁰. Teatr poznański najczęściej nadażał za nowościami repertuarowymi, wprowadzając na scenę sztuki francuskiego dramaturga niedługo po polskich premierach.

Dziś twórczość Victoriena Sardou ma charakter historyczny. W Polsce autor, który przez ponad trzydzieści lat zasiliał repertuar krajowych teatrów, jest prawie zupełnie zapomniany. Przewidział taką sytuację Stanisław Koźmian, autor jednej z najwcześniejszych polskich syntez twórczości Sardou:

Złudzenie bowiem niewątpliwie sprawiają te utwory. Nie potrzeba jednak zbyt wiele się zastanawiać, aby przyjść do przekonania, że prawdziwe, rzeczywistej sztuki tam nie ma (...) Są to sztuki teatralne, ale nie dramatyczne, są to komedie dnia jednego, ale nie wiecznotrwałe utwory. Nam się zdaje, że p. Sardou bardzo prędko się zestarzeje i przestarzeje, prędzej nawet jak Scribe (...) Komedie te zaś zręczne, bardzo zręczne ułożone, przystępne są dla wszystkich.¹⁹¹

Diagnozę Stanisława Koźmiana warto uzupełnić o dodatkową konstatację. Sztuki Sardou rzeczywiście nie miały długiego żywota scenicznego, ale owo zręczne ułożenie było matrycą strukturalną, która okazała się siłą napędową rozwoju ówczesnej dramaturgii z różnych pól genologicznych. Choć Sardou owej matrycy nie stworzył, to z pewnością doprowadził ją do perfekcji, a później – maniery, powielanej przez licznych epigonów. Sztuki dobrze skrojone powstawały w drugiej połowie XIX stulecia lawinowo, a poetyka ta posiadała licznych reprezentantów z obszaru francuskiej dramaturgii popularnej wówczas na polskich scenach. Wybór do niniejszej analizy dramatów Sardou podyktowany został względami lokalnymi. W zbiorach Biblioteki Raczyńskich zachowały się dziewiętnastowieczne scenariusze jego sztuk,

¹⁸⁹ Edmund Rygier w swym krakowskim repertuarze posiadał role w kilku sztukach Sardou. Występował w latach osiemdziesiątych XIX w. między innymi jako Andreas (*Teodora*), Abdallah (*Nasi najserdeczniejsi*), Clavel de Chabreuil (*Georgette*), Rystor (*Ojczyzna*), Jonatan (*Nitka jedwabiu*), Gastoa de Champleu (*Czarne diabły* – przedstawienie na benefis Rygiera), Mortemer (*Starzy kawalerowie*); w latach dziewięćdziesiątych jako Hoche (*Odetta*), Kaulben (*Andrea*), Marcell Hugon (*Thermidor*), Camerlin (*Rabagas*), De Monrillac (*Dora*), Hrabia Werther (*Madame Sans-Gêne*), Rochepéans (*Safandudy*), De Siriex (*Fedora*), De Prunelles (*Rozwiedzmy się*), Fairfax (*Stryj Sam*). Zob. E. Orzechowski, *Repertuar teatru krakowskiego 1885-1893*, Warszawa 1972; M. Zacińska, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893-1899*, Warszawa 1977.

¹⁹⁰ *Dramat obcy 1765-1965*, t. II, s. 169-172. W Poznaniu nie wystawiono następujących sztuk Sardou, które miały swe polskie premiery: *Czarna perła*, *Ghismonda*, *Kopacze złota*, *Marcela*, *Na tropie*, *Nienawiść*, *Pamela*, *Serafina*, *Spirytyzm*, *Wagusy księcia Conti*. Część z nich to sztuki pochodzące z ostatniego okresu twórczości Sardou, przełomu XIX i XX wieku.

¹⁹¹ S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, t. 2, Kraków 1959, s. 126-128. Rozprawa Koźmiana pochodzi z 1872 roku.

przygotowanych na potrzeby konkretnych przedstawień na scenie poznańskiej, przełożonych w tym celu na język polski. Z tego względu rękopisy uznać należy za wyjątkowo cenne, ponieważ nie tylko stanowią dokument spektaklu, ale są jedynymi polskimi tłumaczeniami tych sztuk. Wśród teatraliów Biblioteki Raczyńskich znajdują się egzemplarze suflerskie 23 dramatów Sardou, zawierające liczne uzupełnienia, skreślenia i dopiski, a także obsadę aktorską, spisy rekwizytów, szkice sytuacyjne i notatki informujące o długości trwania poszczególnych aktów¹⁹². Dodatkową przesłanką przemawiającą za analizą dramatów Sardou jest fakt, że na przełomie wieków był on nadal płodnym dostarczycielem repertuaru¹⁹³.

Twórczość Sardou, rozpatrywana z perspektywy genologicznej, nie jest zjawiskiem jednoznacznym, głównie ze względu na brak precyzji terminologicznej, jaka doskwiera nam, gdy próbujemy określić specyfikę gatunków teatralnych *minorum gentium*. Dramaty autora *Odetty* zaliczane są bowiem do powiązanych ze sobą kategorii pojęciowych z zakresu dramaturgii francuskiej drugiej połowy XIX wieku: *pièce bien faite*, komedia salonowej, sztuka konwersacyjna, teatr bulwarowy¹⁹⁴, zazwyczaj stosowanych wymiennie, a nie będących przecież synonimami. Rozpatrzenie różnic terminologicznych warto uczynić punktem wyjścia do rozważań nad charakterystyką owej matrycy strukturalnej, której wygenerować można z dramatów Sardou.

Eleonora Udalska zwróciła uwagę na trudność w zdefiniowaniu pojęcia *pièce bien faite*, sugerując konieczność analizy tekstów poszczególnych autorów, by nakreślić zadowalające wyznaczniki gatunkowe tej kategorii utworów scenicznych¹⁹⁵. Sztuki Sardou stanowią w tej perspektywie wdzięczny obiekt badawczy, ponieważ dostępne są w „formie scenicznej”, jako egzemplarze teatralne. Zjawisko sztuki dobrze skrojonej rozpatrywać trzeba właśnie pod kątem tkwiącego w nich potencjału wykonawczego, bo, jak zauważył Stanisław Koźmian, „to nie są utwory dramatyczne, ale przedstawienia dramatyczne”¹⁹⁶. Ich wartość, popularność oraz zasadnicze znaczenie w dramaturgii europejskiej potwierdziły dopiero

¹⁹² Zob. *Katalog rękopisów teatralnych Biblioteki Raczyńskich*. W zbiorach teatraliów nie zachowały się egzemplarze następujących sztuk wystawionych w Poznaniu: *Dziewiąte przekazanie*, *Motylomania*, *Georgette*, *Teodora*, *Teściowa*, *Thermidor*, *Tosca*. Do kilku sztuk zachowało się kilka scenariuszy: *Nasi najserdeczniejsi* (3 egz.), *Małomieszczanie* (3 egz.), *Nitka jedwabiu* (3 egz.), *Rodzina Beniton* (2 egz.), *Stryj Sam* (2 egz.). Dopowiedzmy, że tylko jeden dramat Victoriena Sardou – *Teodora* – został opublikowany w języku polskim. Autorem wydanego w 1893 roku przekładu był Zygmunt Sarnecki.

¹⁹³ W repertuarze w latach 1896-1908 obecne były dwie sztuki Eugène Scribe’a (1791-1861), dwie sztuki Emile Augiera (1820-1889) oraz cztery Alexandra Dumasa-syna (1824-1895).

¹⁹⁴ E. Udalska, *Pièce bien faite: termin, formuła, miejsce w poetykach XIX wieku*, w: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992, s. 23-40; L. Eustachiewicz, *Dramat europejski w latach 1887-1918*, Warszawa 1993; S. Jakóbczyk, *Na Zachód ze Wschodu. Savoir i Kessel w nowoczesnym przemyśle literackim*, Poznań 2005; P. Szondi, *Teorie nowoczesnego dramatu 1880-1950*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1976.

¹⁹⁵ E. Udalska, *op. cit.*, s. 28.

¹⁹⁶ S. Koźmian, *op. cit.*, s. 127.

spektakle. Postulowana zatem przez Udalską analiza *pièces bien faites* objąć musi takie elementy, jak tematyka, kompozycja, konstrukcja akcji i postaci oraz prezentacja sceniczna.

Hegemonia efektu scenicznego

Już pobieżne zapoznanie się z tematyką komedii i dramatów Sardou pozwala zauważyć, że akcja większości z nich usytuowana jest w czasach współczesnych autorowi lub w niedalekiej przeszłości. Stanisław Jakóbczyk zwrócił uwagę, że różnorodne formy sceniczne należące do nurtu teatru bulwarowego zespolone są jednością tematyczną:

Wprowadzając tu trochę porządku pojęciowego, można by rozróżnić: po pierwsze – „teatr bulwarowy” jako pojęcie historyczne i historycznoliterackie, czyli obejmujące całą produkcję dramatyczną ograniczoną do przestrzeni scen z XIX-wiecznych przedmieść Paryża, a trwającą (z grubsza) od połowy XIX do połowy XX stulecia (...) Po drugie – „teatr bulwarowy” jako pojęcie genologiczno-literackie, które wyodrębnia swoiste cechy przedmiotowego dramtopisarstwa bez względu na czas i miejsce powstania – i tu należałoby zdać sprawę kolejnych dwóch możliwości używania terminu „teatr bulwarowy”: bądź w odniesieniu tylko do komedii, bądź zarówno do mieszczańskiej komedii, jak i do tych produkcji, co do których zgodzimy się, że stanowią jakąś kontynuację dramatu – oczywiście dramatu mieszczańskiego. Proponuję tu przyjęcie tego ostatniego, ogólniejszego pojęcia. Jednym z jego wyznaczników będzie współczesność, aktualność – wręcz gazetowa – możliwie największej liczby składowych utworu dramatycznego: języka dialogów, realizmu akcji, konkretności jej miejsca i czasu.¹⁹⁷

Aktualność tych dramatów powiązać można z nadrzędną zasadą recepcji sztuki dobrze skrojonej, wyznaczoną przez kodyfikatora tej kategorii dramatu Franciszka Sarcey'a: „Bez publiczności nie ma teatru”¹⁹⁸. W praktyce scenicznej sztuka, która zyskała powodzenie wśród widzów, zyskiwała szansę na wejście do kanonu repertuarowego na długie lata. Za przykład niech posłuży poddawana aktualizacji wczesna komedia *Nitka jedwabiu* (premiera w Theatre du Vaudeville, 31 XII 1860), zaprezentowana po raz pierwszy w Poznaniu w październiku 1876 roku. Od tego czasu sztukę wznawiano kilkakrotnie. Egzemplarz teatralny zawiera ślady aktualizacji treści: w scenie 5 aktu II, kiedy pani Lahorie opowiada o swych wożach, przytacza konkretne daty – w 1848, 1852 i 1854 roku odbywała misje naukowe w

¹⁹⁷ S. Jakóbczyk, *op. cit.*, s. 64- 65. Zob. recenzję *Fedory* w „Przeglądzie Poznańskim” nr 3 (1895), s. 46 w której Władysław Rabski zwraca uwagę, że jest to sztuka ukształtowana jako „ilustracja dziennikarskiej haute nouveauté”, a to szczególnie elektryzuje publiczność.

¹⁹⁸ F. Sarcey, *Szkic o estetyce teatru*, przeł. S. Świontek, w: *O dramacie: źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*. T. 2, *Od Hugo do Witkiewicza: poetyki, manifesty, komentarze*, red. E. Udalska, Warszawa 1993, s. 226. Poglądy Sarceya referuje i interpretuje Udalska, *op. cit.*

Belgii i Brazylii, w 1852 roku znalazła się w niewoli piratów na wyspie Jawa, w 1856 roku została sprzedana do haremu sułtana. Wszystkie te daty przekreślono ołówkiem i poprawiono na (odpowiednio): 1878, 1882, 1884, 1882 i 1886¹⁹⁹. Oznacza to, że egzemplarz został przygotowany na potrzeby benefisu Bolesławy Siedleckiej, który odbył się w Teatrze Polskim 1 lutego 1888 roku. Aktualizowany spis obsady aktorskiej utrwalony na karcie 1v pozwala przypuszczać, że według tego egzemplarza wystawiano *Nitkę jedwabiu* od czasu premiery poznańskiej.

Sztuki Sardou realizowały zapotrzebowanie widzów na tematykę aktualną zarówno poprzez wyzyskiwanie tematów absorbujących opinię publiczną (jak proces sądowy o morderstwo w *Ferreolu*, nihilizm petersburski w *Fedorze*), jak i dotyczących życia codziennego. Większość tych utworów to komedie obyczajowe o charakterze konwersacyjnym. Akcja budowana jest na zręcznych intrygach dotyczących konfliktów rodzinnych. Wydarzenia rozgrywają się zazwyczaj w salonie mieszczańskim, w mieście lub na prowincji. Dopowiedzieć warto, że sztuki o tematyce historycznej, jak *Tosca*, *Teodora* czy *Madame Sans-Gêne*, należące do późnej fazy pisarstwa Sardou, w zasadzie nie stanowiły odrębnej jakości ani przełomu w twórczości dramaturga. Zwraca na to uwagę Aleksander Rajchman, recenzent „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”, omawiając warszawską premierę najnowszej sztuki Sardou, *Madame Sans-Gêne*:

Lubo Wiktoryn Sardou lubuje się w tematach historycznych, zwłaszcza do chwili, gdy opuściła go zdolność „kombinowania sytuacji” w komedii obyczajowej, to jednak nie na jego tylko sumieniu ciąży wskrzeszenie „legandy napoleońskiej”. Autor *Toski* usiłował przekonać wątpiących, że epokę początkowowiekową studiował samodzielnie, ale historyk sceniczny zarówno *Thermidora*, jak i *Kleopatry* lub *Księżniczki ateńskiej* dowiódł, że w dziejach szukał starannie jedynie ... efektów teatralnych.²⁰⁰

Krytyk, wprowadzając kluczową dla sztuki dobrze skrojonej kategorię efektu teatralnego wyraźnie zaakcentował, że aktualność wydarzeń nie była w tego rodzaju dramaturgii obligatoryjna, podlegała natomiast wyraźnej instrumentalizacji. Autor *pièce bien faite*, będący nade wszystko zręcznym scenopisarzem, materię fabularną swych sztuk – czy to komedii obyczajowych, czy dramatów historycznych – traktował podobnie: z historii i życia

¹⁹⁹ V. Sardou, *Nitka jedwabiu*, Biblioteka Raczyńskich, sygn. Rkp.T-758, k. 52-52v. Sztuka ta zachowana jest w zbiorach teatralnych w trzech egzemplarzach: sygn. Rkp.T-758, T-1154 oraz T-236 (tu pod tytułem *Herod baby*).

²⁰⁰ A. Rajchman, *Madame Sans-Gêne*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 21 (1895), s. 241. W kolejnych numerach „Echa” recenzent bardzo szczegółowo omawia tę sztukę, prezentując też powieść o losach Katarzyny, księżnej gdańskiej autorstwa Edmunda Lepelletiera.

codziennego akcentował i wyzyskiwał efektowne wątki, które były najatrakcyjniejsze dla publiczności rozumianej nie jako grono znawców, lecz jako przeciętni bywalcy teatru²⁰¹.

Konkretne wskazówki, jak zbudować sztukę dobrze skrojoną, zawarte zostały w poetykach dziewiętnastowiecznych. W istocie zasady scenicznego ułożenia szybko uległy normatywizacji. Od czasów Scribe'a w dramacie francuskim istniała tzw. „szkoła kompozycji”. Lesław Eustachiewicz zwracał uwagę na krytykę francuską, usytuowaną w opozycji do propagatorów naturalizmu w dramacie, która dawała konkretne wskazówki dramatopisarzom:

Według Sarcey'a o zwycięstwie autora decyduje jego rzemiosło. Zakładając prymat krytyki nad problematyką i ideologią, za oś krystalizacyjną uważał Sarcey tzw. „scène à faire”, kondensację i kulminację fabuły utworu. Zagadnienie rytmu wewnątrz struktury kompozycyjnej rozpatrywał krytyk w wielu szczegółowych aspektach; ostrzegał np. autorów, by nie zaczęli sztuki aktem zbyt błyskotliwym, zbyt wiele obiecującym. Za sprawę zasadniczą dla sukcesu artystycznego uważał takie prowadzenie akcji, by publiczność życzyła sobie rozwiązania, jakie przygotowuje autor, choćby było ono niekonsekwentne. Słynne pochwalne określenie „c'est du théâtre” streszcza stylistycznie teatrocentryczną postawę Sarceya. Tradycjonalista zwracał się do młodej generacji z sarkastyczną przestrożą: nie wiem, czy jesteście genialni, wiem, że nie znacie rzemiosła.²⁰²

Istotnie, o powodzeniu sztuki tak rozumianej decydowało kilka chwytów kompozycyjnych, które stanowiły o kunszcie dramatopisarza, wykonaniu dobrej roboty scenicznej; odpowiedniej konstrukcji intrygi służyły konkretne zabiegi, takie jak *scène à faire* oraz *coupe de théâtre*. Teoretycy podkreślali nade wszystko logiczną budowę akcji, opartą na prawdopodobieństwie i porządku przyczynowo-skutkowym, zmierzającym konsekwentnie do punktu kulminacyjnego, z właściwym rozłożeniem momentów szczególnego napięcia²⁰³. Utwory Sardou z tej perspektywy stanowiły wzorcową realizację sztuki scenicznie skrojonej. Intryga oparta jest w nich zazwyczaj na konflikcie miłosnym: młoda żona próbuje ukryć przed mężem romans, który wydarzył się w przeszłości (*Ćwiartka papieru*, *Ferreol*) lub trwa obecnie (*Nasi najserdeczniejsi*, *Starzy kawalerowie*); innym wariantem intrygi miłosnej są zabiegi o rękę panny (*Nerwowi*, *Nitka jedwabiu*, *Georgette*). Również w dramatach historycznych akcja opiera się na motywie „miłości z przeszkodami” z historią w tle (*Tosca*, *Teodora*, *Madame Sans-Gêne*). Momentem zwrotnym akcji jest zazwyczaj pojawienie się osoby z zewnątrz (konkurenta starającego się o pannę, dawnego kochanka, niespodziewanego krewnego) lub konstytutywny niemal dla *pièce bien faite* motyw listu. Przykładem sztuki

²⁰¹ Zob. D. Ratajczakowa, *Krytyka znawców i krytyka profanów*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu: studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, s. 581.

²⁰² L. Eustachiewicz, *op. cit.*, s. 407-408.

²⁰³ Zob. G. Freitag, *Technika dramatu*, przeł. M. Leyko, w: *O dramacie...*, s. 77.

znakomicie skonstruowanej wokół perypetii związanych z listem jest *Ćwiartka papieru*²⁰⁴, utwór, który był niebywale popularny na scenie poznańskiej od momentu premiery 24 II 1877 roku, nade wszystko dzięki występom Heleny Modrzejewskiej w roli Zuzanny w październiku 1890 roku. Akcja dramatu dotyczy zabiegów Anieli, od niedawna małżonki Vanhowe'a, oraz jej przyjaciółki Zuzanny o odnalezienie pozostawionego onegdaj, jeszcze przed zamążpójściem, listu miłosnego Anieli do Prospera, który obecnie przybył tu, by starać się o rękę Marty, siostry dawnej przyjaciółki. List zawiera prośbę, by ukochany ratował Anielę przed niechcianym małżeństwem. Sztukę tę, jak niemal wszystkie pozostałe, otwiera zręczna ekspozycja, w której z rozmów służby poznajemy przedakcję utworu – okoliczności wyjazdu pani de Crusalles z córką Anielą do Paryża. Akcja komedii dotyczy zabiegów o przechwycenie owej „ćwiartki papieru”, z kompromitującymi Anielę wyznaniem. List całkiem nieopatrznie przechodzi przez ręce wszystkich niemal domowników, dzięki błyskotliwym reakcjom Zuzanny – niezauważony. Niespodziewanym finałem tych zabiegów są zaręczyny Prospera i Zuzanny, których uczucie wybucha dzięki toczonej o list „bitwie”. Tę wczesną komedię uznać można za reprezentatywną, ponieważ występuje tu cała galeria postaci, które w kolejnych sztukach Sardou pojawiły się jako inwarianty: zazdrosny mąż, sympatyczny birbant, młody zakochany chłopiec, rozsądna siostra, młoda żona z przeszłością. Zwykle w komediach tych akcja nabierała tempa, gdy przychodził ktoś z zewnątrz, jak Zuzanna, która przybywa z Paryża, Jonatan (krewny z Ameryki w *Nitce jedwabiu*), Cezar (niechętnie w domu przyjmowany kuzyn w *Nerwowych*).

Dla właściwego przeprowadzenia intrygi w sztukach dobrze zrobionych fundamentalną rolę odgrywały owe niespodziewane zwroty akcji, wprowadzone, zgodnie z zaleceniami Sarcey'a, by zaskakiwać widza i wzmacniać w nim ciekawość. Są to często chwytły nagłego odkrycia tożsamości czy przeszłości bohaterów (*Teodora, Fedora, Odetta, Fernanda, Georgette*). Natomiast końcowa konfrontacja postaci stanowiła typową realizację tzw. *scène à faire*. Momenty zwrotne służyły maksymalnej intensyfikacji napięcia dramatycznego, jak w *Naszych najserdeczniejszych* w ostatnich scenach aktu IV: domownicy nie są pewni, czy Lucjan Caussade zauważył kochankę żony Cecylii pod balkonem czy nie, gdyż są to wydarzenia dziejące się poza sceną. Napięcie osiąga punkt najwyższy, gdy Caussade wybiega wzburzony z domu ze strzelbą – wraca jednak uradowany z upolowanym lisem²⁰⁵. W podobny sposób skonstruowana jest *scène à faire* w komedii *Ćwiartka papieru* w scenie 15

²⁰⁴ V. Sardou, *Ćwiartka papieru*, Biblioteka Raczyńskich, sygn. Rkp.T-765. Prapremiera w Paryżu 15 V 1860. Sztuka wystawiana też pod tytułami: *Świstek papieru* oraz *Dzień nieporozumień*.

²⁰⁵ V. Sardou, *Nasi najserdeczniejsi*, Biblioteka Raczyńskich, sygn. Rkp.T-71, k. 229v.

aktu III, w której Zuzanna i Prosper zręcznie manewrują, by Vanhowe nie przeczytał liściku przyniesionego przez Tiriona (owego nieszczęśliwego listu Anieli do Prospera)²⁰⁶.

Analizując rozwój akcji w sztukach Sardou łatwo zauważyć, że zabiegi konstrukcyjne autora *pièce bien faite* sprowadzają się do dbałości o odpowiednie zawikłanie intrygi. Jak zauważa Aleksander Rajchman w recenzji *Serafimy*:

Tak zwana pospolicie „intryga” zapanowała niepodzielnie w całej epoce twórczości Sardou, interesując widza przedziwną robotą koronkową, której szlak na kanwie co chwila groził przerwaniem, utrzymując uwagę w silnym napięciu.²⁰⁷

W tej perspektywie nasuwa się pytanie o konsekwencje owej „koronkowej” konstrukcji dla scenicznego wykonania. Oznaczała ona przecież ogromną szansę i wielkie zagrożenie dla spektaklu. Zawikłanie akcji mogło bowiem doprowadzić do mnożenia nad miarę efektów teatralnych, czego Sardou nie zdołał uniknąć. Recenzent „Dziennika Poznańskiego”, relacjonując wystawienie *Czarnych diablów* na scenie poznańskiej, zauważył słabość w konstrukcji tej sztuki na różnych płaszczyznach:

W zeszły wtorek na benefis p. Otrembowej wystawiono dramat p. Wiktora Sardou: *Czarne diabły*. Żałujemy mocno, że p. Otrembowa nie wybrała innej sztuki na swój benefis. Ta bowiem jest najslabszą z utworów tego zdolnego dramaturga a przy tym, co prawda, nie radzi jesteśmy spotykać na scenie naszej podobnych łamigłówek. Zresztą te historie o kobietach poróżnionych z prostą, zwyczajną moralnością jak w *Czarnych diablach*, o tego rodzaju bohaterach jak Gaston de Champlieu, którzy swe kochanki okradają, już tak są zużyte, że nawet najnaiwniejszych nie bawią, gdyby nawet teatr nie miał innego celu nad prosta zabawę. Rozmaite zaś efekta i efekciki, jakie autor dodał do niego, sztuki nie ratują, bo w ogóle ciągnie się rozwlekle i nuży każdego widza.²⁰⁸

Autor recenzji zaakcentował, że nadmiernie zawikłana akcja zaciążyła na odbiorze spektaklu, powodując znudzenie widza, czyli najbardziej niepożądaną przez autora reakcję. Z drugiej jednak strony, nagromadzenie sprawdzonych efektów i motywów docenił sprawozdawca po wystawieniu *Naszych najserdeczniejszych*:

Nasi najserdeczniejsi, komedia Wikt. Sardou ściągnęła w sobotę do teatru liczną publiczność. Przedmiot jej dość pospolity, a raczej, że tak powiemy, dramatycznie zużyty, przedstawiony jest w nader zajmujących okolicznościach a więc bawi i pociąga. Młoda, piękna, „poetyczna” pani Caussade (p. Ładnowska), wydana za zwyczajnego, prozaicznego człowieka i pokusy, jakie jej nastęcza zbliżenie do młodego bałamuta (p. Nowakowski), w którym naturalnie upatruje to, czego w mężu jej niedostaje, otóż tło komedii tej, jak prawie każdej

²⁰⁶ V. Sardou, *Ćwiartka papieru*, *op. cit.*, k. 182v-188v.

²⁰⁷ A. Rajchman, *Przegląd dramatyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 315 (1889), s. 485.

²⁰⁸ „Dziennik Poznański” nr 55 (1882), s. 3. Benefisowe przedstawienie *Czarnych diablów* odbyło się w Teatrze Polskim 28 II 1882 roku. Julia Otrembowa wystąpiła w głównej roli Joanny d’Olivier.

francuskiej. „Bohaterka” jednak nie upada zupełnie, kończy się na przestרחu i nauczce, która ją nawraca stanowczo. Taki przebieg rzeczy czyż nie sympatyczniejszy, jak owo stereotypowe upadanie i wybaczenie, które bądź co bądź budzi zawsze niesmak i upokorzenie, dwa najnieznośniejsze uczucia. Osobliwszym jest pomysł poety, żeby aniołem stróżem bohaterki zrobić lekarza i to darwinistę. Mógłby mu doświadczenia i zręczności pozazdrościć niejeden abbé domowy. Szlachetny dr. Tholosan (p. Łucjan) jest najsympatyczniejszą osobą komedii, prawdziwym przyjacielem domu i jego sławy a bez intrygi i komerażu ratuje moralność i szczęście domowe osób interesowanych. Jak na darwinistę, to bardzo dużo. Wpływ jego zwalcza wszystkie przeszkody bez skandalu i upokorzenia, lecz fortel arcyzabawny, którego używa, żeby przeszkodzić oświadczeniu bałamuta Maurycego nie osiąga celu, zdaje się dla tego, żeby się komedia zbyt szybko nie skończyła.²⁰⁹

Galeria postaci i tematów *pièce bien faite* istotnie nie była zbyt bogata. Kunszt dramaturgisty polegał na tym, by z wyzyskanych już na wszystkie sposoby motywów uczynić sceniczny majstersztyk.

„demonicznie zręczny Sardouizm”

Zasadniczą cechą sztuk scenicznie ułożonych upatrywano w konsekwentnie prowadzonej akcji²¹⁰. Naczelną zasadą techniki tej dramatycznej, według autora *Słownika terminów teatralnych*, jest prawdopodobieństwo²¹¹, w praktyce jednak również i ona została podporządkowana dominacji efektu teatralnego; jeden z ówczesnych komentatorów określił tę praktykę jako mnożenie „sztuczek czarodziejskich”, niweczających konstrukcję dramatu realistycznego, szalenie jednak trudnych do wyeliminowania wobec scenicznego ładunku wnoszonego przez owe przypadki²¹². Władysław Rabski, recenzent „Przeglądu Poznańskiego”, zaakcentował konkretny przypadek prowadzenia akcji w ten sposób, by osiągnąć oczekiwany przez widza efekt:

W czwartek ubiegły galwanizowano na scenie naszej obezwładnioną już nieco *Fernandę* Wiktoryna Sardou, a śnać się galwanizacja udała, bo utwór ten przemówił głosem silnym i wzruszającym do publiczności szerokiej. Lubownikom literackich nowalii i smakoszom artystycznym trącił on niewątpliwie myszką, ale ten demonicznie zręczny, na nerwach grający, pełen sensacyjnych efektów Sardouizm nie przestanie nigdy wywierać głębokiego wrażenia na przeciętnych widzów. Zresztą temat rehabilitacji upadłych kobiet, poruszony w *Fernandzie*, stanowi na równi z tematem wiarołomstwa małżeńskiego jeden z owych

²⁰⁹ „Dziennik Poznański” nr 71 (1876), s. 4. Premiera *Naszych najserdeczniejszych* w Teatrze Polskim – 25 III 1876. Jest to jedna z najbardziej cenionych komedii Sardou, w latach późniejszych postrzegana przez przyzmat wspaniałych występów gościnnych Heleny Marcello w roli Cecylii w roku 1893.

²¹⁰ L. Eustachiewicz zwraca uwagę, że w Europie drugiej połowy XIX wieku, w obliczu rozkwitu awangardowych dramaturgii, „francuski teatr bulwarowy pozostawał, choćby jako antyteza, wzorem konstrukcji logicznej i skutecznej” (*op. cit.*, s. 43-44).

²¹¹ P. Pavis, hasło *Pièce bien faite*, w: *Słownik terminów teatralnych*, wstęp A. Ubersfeld, oprac. i przeł. S. Świątek, Wrocław 1998, s. 354.

²¹² A. Kerr, *Technika dramatu realistycznego*, przeł. M. Wisłowska, „Dialog” nr 3 (1956), s. 122.

gordyjskich węzłów, który z tej i owej strony rozwiązać się starano, a który mimo to będzie zawsze otwartą a tym samym interesującą kwestią (...) Tu poniekąd tkwi przyczyna dwóch wydań *Fernandy* z dwoma zakończeniami. W jednym mąż uwiedzionej przed ślubem kobiety postanawia po odkryciu hańbiącej tajemnicy tolerować w domu Fernandę, nie ma jednak odwagi żyć z skompromitowaną małżonką. W drugim przebacza jej bez zastrzeżeń wszystko, zapomina o wszystkim i tuli do serca tę, która padła ofiarą stosunków (...). Są to, nie wykluczając innych jeszcze motywów, ustępstwa dla gustów przeciętnej publiczności, nienawidzącej zgrzytów i rozdzźwięków, a rozkochanej w słodkich finałach – ustępstwa dyktowane nieraz przez kramarzy, dzierżących w rękach swoich ster teatralny.²¹³

Nietrudno się domyślić, które zakończenie dla lepszego efektu zaprezentowano na scenie poznańskiej, ale też warszawskiej, co docenił Aleksander Rajchman w recenzji ze sztuki, Sardou. Wydawca „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” odczytał finał *Fernandy* inaczej niż Rabski:

Takie przebaczenie podziela najsurowszy purysta moralny. Jest ono jedynie środkiem ocalenia dla serca i sumienia upadłej nie z własnej winy, a nade wszystko jej charakteru (...) Komedia odsłania w tym zakończeniu głębokiego w autorze myśliciela. Jeżeli konflikt sumienia z obowiązkiem zadziergnęły wyjątkowe sytuacje życia, to niechaj rozwikłanie tego odbędzie się z poszanowaniem praw honoru mężczyzny i świętości praw małżeńskich. Stoi ono na wysokości najpiękniejszych utworów Sardou i widz chętnie wybacza autorowi stek nieprawdopodobieństw w założeniu i grubego mechanizmu w technicznym aparacie sztuki.²¹⁴

Odmienność ocen obu recenzentów wynika zapewne z faktu, że Rabski na łamach swego „Przeglądu Poznańskiego” propagował dramaturgię nowoczesną, zwłaszcza naturalistyczną, i z tego stanowiska zakończenie *Fernandy* było dlań nie do przyjęcia²¹⁵. Niekonsekwencje w prowadzeniu akcji są wyraźne także w innych sztukach autora *Dory*, na przykład w *Nerwowych*, gdzie sceny dyskusji kilku tytułowych postaci (panów Maretan, Tuffier i Bergerin) są niepotrzebne w tym sensie, że nie motywują dalszego rozwoju wydarzeń, ale

²¹³ W. Rabski, *Z estrady i sceny. Fernanda*, „Przegląd Poznański” nr 45 (1895), s. 538. Premiera *Fernandy* V. Sardou w Teatrze Polskim odbyła się 31 X 1895 roku na benefis Sylwestry Majdrowiczowej, która wystąpiła w roli tytułowej.

²¹⁴ A. Rajchman, *Przegląd dramatyczny. Fernanda*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 309 (1889), s. 413-414.

²¹⁵ Władysław Rabski (1865-1925), publicysta, krytyk literacki i dramatopisarz, wykształcony w Berlinie (autor rozprawy doktorskiej o satyrach Krzysztofa Opalińskiego), był w latach 1894-1896 redaktorem postępowego „Przeglądu Poznańskiego”, pisma grupy określającej siebie jako „Młoda Polska”. Na łamach „Przeglądu Poznańskiego” Rabski prezentował i omawiał najnowsze prądy literackie, nade wszystko literaturę skandynawską. Prowadził dział „Z estrady i sceny”, w którym zamieszczał recenzje teatralne, odmienne od sprawozdań z codziennej prasy poznańskiej, zdradzające erudycję i wrażliwość teatromana. W Teatrze Polskim w Poznaniu wystawiano jego dramaty: *Asceta* (premiera 17 XII 1892) i *Zwyciężony* (premiera 14 II 1895). Zob. E. Pieścikowski, „Ach! w tym Poznaniu...”. *Życie literackie XIX wieku*, Poznań 2003, s. 131-135; hasła: *Władysław Rabski*, „Przegląd Poznański” w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, t. 2, Warszawa 1985, s. 246, 269.

wnoszą potężny ładunek komizmu. Najczęściej jednak najbardziej zauważalnym przejawem takiej niekonsekwencji jest pomyślnie zakończenie²¹⁶.

Ponieważ konstrukcja *pièce bien faite* opierała się na konkretnych założeniach formalnych, służących odpowiedniemu zbudowaniu akcji, sztuki te mieszczą się w porządku XIX-wiecznego arystotelizmu, który jednak został zmodyfikowany właśnie przez praktykę dramaturgów spod znaku teatru bulwarowego:

Na pierwszy rzuty oka głównym jego elementem nadal pozostaje akcja, co usprawiedliwiać może w pewien sposób częste wówczas przekonanie, że dramat ten stanowi odnowioną kontynuację podstawowych zasad *Poetyki* Arystotelesa (...) W istocie jest to pozór. Oto bowiem podstawowym czynnikiem dramatotwórczym pozostaje efekt teatralny, który w ciągu XIX stulecia uległ daleko posuniętej autonomizacji i nie tylko uniezależnił się od reguł budowy akcji, lecz nawet je sobie podporządkował, stając się swoista miara sceniczności tekstów dobrze zrobionych. *Pièce bien faite* stanowi po prostu receptę na dramat postarystotelesowski; powstaje na ruinach *Poetyki*.²¹⁷

Lektura i analiza sztuk Sardou potwierdza spostrzeżenia Elżbiety Nowickiej, że w arystotelizmie zmodyfikowanym praktyką teatralną lat pięćdziesiątych XIX wieku prawdopodobieństwo zdarzeń przekształciło się w oczekiwaną przez widzów atrakcyjność²¹⁸. Sztuka dobrze skrojona zniweczyła Arystotelesowskie zasady konstrukcyjne: naśladowane były konwencje, a dramat miał stanowić rozrywkę dla widzów²¹⁹; w efekcie w miejsce katharsis pojawiła się kategoria szoku estetycznego. Ową atrakcyjność potęgowały liczne i konstytutywne w sztukach Sardou opowieści postaci, które odsłaniały przedakcję dramatu, ale w inny sposób, niż wstępne rozmowy służących czy postaci epizodycznych. Sceny ekspozycji, takie jak rozmowa jubilera z lokajem Piotrem w *Fedorze*, Placydy, Augusta i Tyburcjusza w *Nerwowych*, Karibeta z Eufratasem w *Teodorze*, pełniły tradycyjną funkcję wprowadzenia do sytuacji zastanej w momencie rozpoczęcia się akcji. Natomiast z dłuższych wypowiedzi poznajemy przeszłość postaci. Sztukę rozsadza wtedy żywioł narracyjny, a akcja rozwija się nie dzięki konkretnym działaniom scenicznym, lecz przez ujawnione w opowieści fakty z przeszłości. Przykłady takich wypowiedzi znajdziemy niemal w każdej sztuce Sardou:

²¹⁶ Zob. też recenzję *Ferreola* autorstwa Rajchmana, który wskazuje na liczne w tym dramacie przykłady naginania logiki akcji dla potrzeb wykonania scenicznego. Najbardziej wyraziste pod tym względem jest znowu zakończenie, obowiązkowo szczęśliwe, choć pod względem prawdopodobieństwa – całkowicie wątpliwe. A. Rajchman, *Przegląd dramatyczny*. *Ferreol*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 566 (1894), s. 375.

²¹⁷ D. Ratajczakowa, „Dramat scenicznie ułożony”, w: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, s. 223-224. P. Szondi zwraca uwagę, że tak rozumiana *pièce bien faite* jest „mimowolną parodią dramatu klasycznego” (*op. cit.*, s. 83).

²¹⁸ E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 258. Autorka, pisząc o węzle dramatycznym jako głównym czynniku budowy *pièce bien faite* zwraca uwagę, że w tych sztukach został on zredukowany do samej konstrukcji intrygi.

²¹⁹ E. Udalska, *op. cit.*, s. 30.

w *Fedorze* jest to scena 6 aktu III, gdy Loris wyznaje ukochanej autentyczne okoliczności zabójstwa Władimira, w *Ferreolu* scena 9 aktu II, w której tytułowy bohater opowiada Gilbercie, że był świadkiem morderstwa. Choć odmienne są funkcje wstępnych rozmów i opowieści postaci w *pièce bien faite*, pokazują one zjawisko symptomatyczne dla rozwoju dramatu w drugiej połowie XIX wieku, w którym konwersacja i opowieść wyparły akcję pojętą jako logiczny porządek przyczynowo-skutkowy. Źródeł epizacji dramatu szukać należy w tradycji romantycznej, o ile jednak w dramatach romantycznych partie narracyjne były elementami nowatorskimi, sygnałami przekraczania granic rodzajów literackich, to w sztukach dobrze skrojonych jest to wyłącznie zabieg formalny, zalecany, by skomplikować akcję utworu²²⁰.

Człowiek czy homunkulus?

Żywioł narracyjny ukazuje też kolejną, fundamentalną dla *pièce bien faite* cechę, dotyczącą konstrukcji bohaterów, którzy podlegają, podobnie jak akcja, zasadzie zręcznego, scenicznego skrojenia. Są to postaci gotowe, nie przechodzące wewnętrznego rozwoju, przez co ich reakcje i postępowanie są przewidywalne i schematyczne. Także w konstrukcji charakteru zburzone zostały zasady prawdopodobieństwa. Awanturnik nagle staje się potulny (Ludwik w *Nerwowych*), nieokrzesany prostak natychmiast się zakochuje (Jonatan w *Nitce jedwabiu*), mąż bez oporu przebacza żonie schadzkę z kochankiem (Boismartel w *Ferreolu*), a nawet oferuje kochankowi żony intratną posadę w swojej firmie (*Nasi najserdeczniejsi*) – wszystko to zgodnie z zasadą szczęśliwego zakończenia. Dodajmy do tego patologiczną mściwość Fedory, czułość Napoleona (*Madame Sans-Gêne*), niewiarygodną ofiarność Pauli (*Georgetta*), romans starca z nastolatką (*Starzy kawalerowie*), a uwidoczni się zasada apsychofizmu w konstrukcji postaci, określonych przez Władysława Rabskiego jako twory pośrednie między człowiekiem a homunkulusem²²¹. O mechanizm tej konstrukcji zapytano samych autorów. Kazimierz Kaszewski na łamach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” w 1894 roku zreferował wyniki ankiety, jaką przeprowadził w Paryżu miesięcznik „Revue philosophique” pod kierunkiem psychologa Theodule Ribota²²². Odpowiedzi nadesłali twórcy sztuk dobrze skrojonych, między innymi Aleksander Dumas-

²²⁰ Zob. K. Trybuś, *Dramat romantyczny i romantyczne marzenie o epopei*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wrocław 1992, s. 45-61.

²²¹ W. Rabski, „Przegląd Poznański” nr 3 (1895), s. 46.

²²² K. Kaszewski, *Jak tworzą dramaturgowie*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 558-559 (1894), s. 274, 286-287. Co ciekawe, takie ankiety w Paryżu przeprowadzano częściej, o czym świadczy chociażby omówiony przez Kaszewskiego kwestionariusz sprzed 10 lat (s. 274).

syn, Wiktoryn Sardou, Henryk Meilhac, Edward Pailleron, Albin Valabregue, François de Curel, Alfred Hennequin. Ribot zredagował ich wypowiedzi i wyprowadził wnioski dotyczące zasad konstruowania akcji i postaci. Pisarze

podczas tworzenia wyobrażają sobie jakoby scena odbywała się na prawdziwym teatrze, a oni siedzą sobie w krzesłach i przypatrują się. Jest to nawyknięcie fachowe, posunięte tak daleko, iż niektórzy z nich utrzymują, że pomysły do sztuk przychodzą im najczęściej w teatrze podczas przedstawień obcych.²²³

Powyższe wyznaczenie potwierdza, że sztuki te czerpały inspirację ze sceny, nie z bezpośredniej obserwacji rzeczywistości, i realizowały konkretne konwencje, posługując się repertuarem dostępnych kodów scenicznych. Większość dramatopisarzy, w tym Sardou, przyznało, że

podczas pisania widzą i słyszą osoby swe. Valabregue miewa także widzenia cząstkowe: spostrzega on swe osoby tylko przy wejściu ich na scenę, potem traci je z oczu, głos ich jest biały, bezdźwięczny. Gondillot słyszy głównie podczas scen konwersacyjnych, a widzi głównie przy zgiełku (...) De Curel i Lemaître więcej słyszą niż widzą. Postacie przedstawiają się De Curel'owi jako ciche widma, których dźwięk głosu słyszy on wyraźnie.²²⁴

Abstrahując od interpretacji tej ankiety dokonanej przez Ribota²²⁵, zauważyć można nadrzędną strategię postępowania twórcy *pièce bien faite*. Autorzy nie obmyślali swych bohaterów konsekwentnie, podawali tylko szkic postaci, wymagający scenicznego dopełnienia. Dariusz Kosiński, badając dziewiętnastowieczny warsztat aktorski, podkreślał, że „bohaterowie *pièce bien faite* stawali się coraz bardziej schematycznymi figurami wplątanych w pewien ciąg wydarzeń nadrzędny wobec ich wizerunku psychologicznego, indywidualnej prawdy”, stąd sztuki scenicznie ułożone „nie potrzebowały osób (...), wystarczały im stereotypy”²²⁶. Sardou w swych utworach zrećźnie unikał

²²³ *Ibidem*, s. 287. Warto zauważyć, że taką strategię twórczą już w 2. połowie XIX wieku postrzegano jako bliską plagiatowi, co potwierdza biogram Sardou w *Encyklopedii Larousse'a*: „[Sardou – przyp. AP] Zapożycza tematy z prawa i lewa, nie przejmując się zbytnio kwestią literackich praw autorskich i kilka jego sztuk dało nawet powód do oskarżeń o plagiat. *Ćwiartka papieru* wzięta jest z pewnego opowiadania Edgara Poe, *Littre volée*, cały jeden akt z *Naszych najserdeczniejszych* pochodzi ze starego wodewilu *Discours de rentrée*, zaś reszta zdaje się być zaczerpnięta z *Faux bonshommes* M. Th. Barrière. *Dziewiąte przykazanie* jest sceniczną realizacją noweli Ch. De Bernarda *Aventure de magistrat*. *Stryj Sam* reprodukuje główną ideę, jak i najważniejsze szczegóły powieści M. Assolant *Butterfly etc.*” (P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, T. 14, Paris 1975, s. 226, przeł. E. Nowicka).

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*. Ribot powiązał proces twórczy z doktryną Lambrosa, postrzegając ludzi utalentowanych jako podszytych obłąkaniem, a proces twórczy jako umysłowy poród nazywając „chwilą nastroju chorobliwego”.

²²⁶ D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*, Kraków 2003, s. 154.

prawdopodobieństwa psychologicznego, tłumacząc postępowanie bohaterów filozofią życiową lub niezależnym od bohaterów aksjomatem:

Charakter Fedory jest skomplikowany. Walczy w nim ze szlachetnym pierwiastkiem ujemna namiętność mściwości nie przebijającej w środkach, nie cofającej się przed najohydniejszymi krokami, aby dopiąć swego celu. Rażąca i tę sprzeczność stara się Sardou wytłumaczyć z cechującą Francuzów powierzchownością, specjalną jakby organizacją słowiańskiego charakteru. Rozumie się samo przez się, że pogodzenie tych sprzeczności, stworzenie na scenie jednolitej, wyposażonej w cechy prawdy postaci, stawia do uzdolnienia artystki bardzo wysokie wymagania.²²⁷

W dramacie Fedora tłumaczy Siriex'owi motywy swego postępowania przynależnością do rasy, całkowicie usprawiedliwiając okrutny plan wobec Lorisa (scena 6 aktu II). W istocie, takie ukształtowanie postaci potęgowało atrakcyjność sztuki, wzmacniając demoniczny wizerunek bohaterki. Podobna psychologia organizuje sztukę *Nerwowy*, w której rozkapryszenie postaci tytułowych, dręczących wszystkich domowników swymi atakami nerwowymi, znajduje wyjaśnienie w dogmacie o temperamentach i zostaje rozwinięte w niezwykle efektownej scenie przesłuchania Tyburcjusza (scena 8 aktu II – nader nerwowy Maretan chce ustalić, jakiego temperamentu jest kandydat do ręki jego podopiecznej, Marii) oraz w finale o zakroju farsowym (notariusz dostaje ataku nerwowego)²²⁸. Podobne zabiegi obserwujemy w innych komediach (filozofia starokawalerstwa; przekonanie o złych siłach kierujących postępowaniem postaci w *Czarnych diablach*). Jak trafnie zauważył Rajchman w cytowanej już recenzji *Serafiny*:

Gdy autor *Safandulów* – przed lat mniej więcej 30 – tworzył komedie obyczajowe, nie rozporządzał jeszcze tą mistrzowską techniką, która u jednym zyskała mu miano „drugiego Scribe’go”, dając innym w rękę argument, że w warsztacie wytrawnego faiseur’a znajduje się już wszystko, krom – psychologii.²²⁹

Okazało się jednak, że owa „specjalna psychologia sceniczna”, rozporządzająca „sposobikami i środeczkami”, zyskiwała aprobatę widzów:

Tę psychologię pozyskał Sardou później – na wyłączny swój użytek. Jego bohaterki popełniają fałszywe wobec ogólnych praw serca, ale są najzupełniej konsekwentne wobec tego

²²⁷ „Dziennik Poznański” nr 16 (1895), s. 3. Jest to sprawozdanie z gościnnych występów w Poznaniu Heleny Modrzejewskiej, która w roli Fedory wystąpiła w Teatrze Polskim 17 I 1895 roku.

²²⁸ Komedia ta zapewne zyskała popularność na fali wielkiego zainteresowania chorobami nerwowymi w drugiej połowie XIX wieku, badanymi przez psychiatrę niemieckiego Richarda Krafft-Ebinga. Jego przełomowa w tej dziedzinie książka *Nasz wiek nerwowy (Nasze zdrowie i chore nerwy)* definiuje zjawisko newrozji. Zob. K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1989.

²²⁹ A. Rajchman, *Przegląd dramatyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 315 (1889), s. 485.

specyficznego katechizmu. Krokami ich kierują ściśle postawione przez autora prawa, obowiązujące nie tylko figury i postacie sceniczne, nie tylko dające w rękę autorowi miarę specjalnej prawdy, ale co najważniejsza, przekonywające widza. W subtelnościach roboty zanikają nierówności ich czynów; fałszywe założenie, prowadzone z nieubłaganą logiką, nabiera w końcu prawa dowodu... scenicznego.²³⁰

Decydującym miernikiem wartości była przychylność publiczności przymykającej oko na wszelkie absurdy struktury akcji i postaci w swych ulubionych sztukach. Role w dramatach tego typu stanowiły wielkie wyzwanie i szansę dla aktorów, otwierając ogromne pole do zabiegów kreacyjnych.

Sztuka „dyskretnego zawoalowania błyskotek”

Sztuki dobrze skrojone, rozpatrywane pod kątem ich potencjału wykonawczego, stanowiły szkołę warsztatu aktorskiego²³¹. Artyści dramatyczni otrzymywali do opracowania specyficzne twory sceniczne, określone przez Juliusza Lemiatre’a w sposób następujący:

Nie jest to bowiem [Scarpia z *Toski* – AP] postać ludzka, lecz narzędzie techniki dramatycznej, pozwalające zbudować szopkę teatru okropności. Inne figury dramatu także nie istnieją jako charaktery są tylko elementami sytuacji, w której musi się krzyżeć.²³²

Lektura recenzji teatralnych i wspomnień artystów sceny z owych czasów poucza, że postaci te były jednak chętnie wybierane przez największe gwiazdy jako kreacje popisowe. Dramaturdzy tworzyli je dla konkretnych aktorów, a sama Modrzejewska bezskutecznie zabiegała o napisanie dla siebie sztuki u Victoriena Sardou²³³. Jak zauważa Dobrochna Ratajczakowa, teatr dziewiętnastowieczny miał charakter gwiazdorski: to aktor tworzył spektakl i koncepcję postaci²³⁴. Opracowanie roli w sztuce Sardou wymagało ogromnego doświadczenia scenicznego i przenikliwości psychologicznej; nie każdy artysta potrafił owo kreacyjne zadanie zrealizować:

²³⁰ A. Rajchman, *Przegląd dramatyczny: Fernanda*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 309 (1889), s. 413.

²³¹ W tej perspektywie sztuki V. Sardou rozpatruje M. Piekut w szkicu *Współczesna komedia francuska w teatrze krakowskim w latach 1865-1885 i jej wpływ na styl gry aktorskiej*, w: *Dramat obcy w Polsce w XIX i XX wieku*, red. W. Kaczmarek i J. Michalczyk, Lublin 2004, s. 263-270.

²³² L. Eustachiewicz, *op. cit.*, s. 47. Podobne rozważania prowadzi Władysław Rabski w recenzji innego dramatu Sardou: „Czy ta Fedora jako całość jest życiem, czy sztucznym produktem – człowiekiem czy Homunkulusem?” Zob. „Przegląd Poznański” nr 4 (1895), s. 46.

²³³ List V. Sardou do H. Modrzejewskiej z Paryża, prawdopodobnie z połowy lat osiemdziesiątych XIX wieku, w: *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego, t. 2 (1881-1909)*, wybór i oprac. J. Got i J. Szczublewski, Warszawa 1965, s. 70-71.

²³⁴ D. Ratajczakowa, *Z problemów interpretacji aktorskiej w teatrze polskim XIX wieku*, w; eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, s. 510.

Czy panna Sulima sprostała trudnemu zadaniu przedstawienia tak psychologicznej złożonej postaci [sic! – AP], jaką była Teodora, despotyczna władczyni państwa z nawykniętymi dawniej cyrkuski? Otwarcie mówiąc – i to w interesie samej artystki – nie dorosła do roli tej miary. Cenimy bardzo i zapał młodej artystki, i talent obiecujący, i pomyślne warunki jej sceniczne, ale w tej roli p. Sulima przeceniła swe siły. Rola postaci tak złożonej wymaga i gry bardzo złożonej i psychologicznie pogłębionej. Teatralny patos, nad miarę zawsze przez artystkę używany, nie zastąpi prawdy w grze, przeciwnie łatwo robi z postaci żywej, sztuczną i nienaturalną (...) Nie wszystkie, a tym mniej takie role można grać na początku kariery scenicznej.²³⁵

Sprawozdawca zarazem podniósł mistrzowską kreację Edmunda Rygiera w roli Andreasa. Artysta, doświadczony w kreowaniu ról bohaterskich, odtworzył tę postać z „głęboką psychologiczną prawdą”²³⁶. Podobne role otwierały przed aktorem szansę na ogromną popularność, ale stanowiły zarazem oczywiste zagrożenie: o ile bowiem, jak zauważa Dariusz Kosiński, „psychologiczna nielogiczność” dawała artyście sporo swobody w przygotowaniu roli²³⁷, to nader łatwo było taką postać przerysować, a do takiej interpretacji sztuki Sardou niezawodnie prowokowały. Poznański recenzent *Toski* napisał po premierowym przedstawieniu:

Sardou nagromadził w swym utworze mnóstwo efektów dramatycznych, cały szereg scen najskrajniejszych przejawów namiętności, złości i ohydy ludzkiej. Lecz nie zapominajmy, że uczynił to dla Sary Bernhard, lubującej się w podobnych sztukach, w których z wirtuozerstwem na nerwach widza gra aż do umęczenia.²³⁸

Recenzent docenił starania Jadwigi Orwid w roli Toski, zwrócił jednak uwagę na trudność i wielką komplikację postaci, którą wybrała na swój benefis. Młoda artystka odtworzyła ją poprawnie, konsekwentnie przeprowadzając rolę i skupiając ją wokół jednej namiętności. Jednakże dopiero występy gościnne wybitnych aktorów uzmysławiały perfekcję wykonania ról postaci scenicznie skrojonych:

Wczoraj przy wyprzedanym teatrze wystąpił gość nasz w efektownej sztuce Wiktoryna Sardou *Ferreol*. Rzęsiste oklaski, kwiaty i wieńce, którymi nagrodzono wczoraj grę p. Lüdowej, były najzupełniej zasłużone, bo rola margrabiny de Boismartel następcza jako rola popisowa nie mało trudności. Sardou kazał bohaterce sztuki przechodzić całą skalę uczuć i wrażeń od strasznego lęku do niebiańskiego rozradowania i wybuchu tkliwości bezmiernej. P. Lüdowa pokonała te trudności zwycięsko, a w chwilach radości i rozczulenia mimika zdawała się

²³⁵ „Dziennik Poznański” nr 72 (1899), s. 3.

²³⁶ *Ibidem*. Edmund Rygier występował w roli Andreasa w teatrze krakowskim w sezonie 1885/1886, zebrał wtedy bardzo pochlebne recenzje, na które powołuje się poznański sprawozdawca.

²³⁷ D. Kosiński, *op. cit.*, s. 199. Autor zwraca uwagę, że na aktorze spoczywa ciężar stworzenia żywych postaci, uprawdopodobnienia sztucznych sytuacji, nierzadko wytłumaczenia widzom sensu działań postaci.

²³⁸ „Dziennik Poznański” nr 94 (1903), s. 3. Premiera *Toski* w Teatrze Polskim w Poznaniu odbyła się 23 IV 1903 roku, będąc jednocześnie benefisowym przedstawieniem Jadwigi Orwid.

niedopisywać, to sposób, w jaki woalowała to przyrodzone nieposłuszeństwo rysów zdradzał znowu wielką artystkę: w takich chwilach zwraca p. Lüdowa twarz z profilu albo z wielką prostotą i naturalnością przechyla głowę.²³⁹

Występy gościnne popularyzowały sztuki Sardou i stanowiły swoisty pryzmat oceny artystów miejscowych w rolach przejmowanych po gwiazdach. Dodajmy, że w rozpatrywanym trzydziestoleciu z rolami z repertuaru *pièce bien faite* przyjeżdżali do Poznania wybitni aktorzy: Wincenty Rapacki (*Safanduly* i *Nasi najserdeczniejsi*, sezon 1875/1876), Antonina Hoffmann (*Ferreol*, sezon 1877/1878), Helena Marcello (*Nasi najserdeczniejsi*, sezon 1893/1894), Roman Żelazowski (*Rozwiedzmy się, Fedora*, sezon 1890/1891), a nade wszystko Helena Modrzejewska, która w swej słynnej roli Fedory występowała w Poznaniu w 1895 roku. Przy okazji tych występów Władysław Rabski zauważył, że tego typu role powinny być powierzane artystom-wirtuozom, którzy ze słabych dramatów potrafią uczynić arcydzieła:

Widziałem kilka razy *Fedorę* na wielkich scenach europejskich i wynosiłem zawsze nieomal wrażenie, że utwór ten przedstawia nawet dla pierwszorzędných talentów poważne niebezpieczeństwo. Jest tam tyle sytuacji jaskrawych, tyle pokusy dla amatorstwa „sztuczek” (...) że trzeba nosić w duszy niemało miary artystycznej, aby tej postaci scenicznej nie ustroić w pawią pstrokaciznę. Tu nie tylko barw dorzucać nie wolno, lecz wręcz soczystość niektórych kolorów łagodzić należy.

Żałowałem istotnie, że nie mogłem Heleny Modrzejewskiej w tej właśnie roli zaprezentować heroinom berlińskich i wiedeńskich teatrów, a mianowicie bawiącej obecnie w Poznaniu na gościnnych występach pani Barkany. Przekonałbym je może, że wyzyskiwanie i tworzenie efektów nie jest bynajmniej pierwszym atutem sztuki dramatycznej i że nieraz potężniejsze wrażenie osiąga przytłumienie światełek i dyskretne zawoalowanie błyskotek. Zdawało mi się w czwartkowy wieczór, że Modrzejewska w scenach sztucznie naprężonych i sytuacjach zdradzających śrubę autorską stara się usilnie o wprowadzenie ludzkich akcentów, niejedne tony pomija tendencyjnie, niejedną raketę dusi w swej ręce, zamiast prezentować ją widzom: Patrzcie! jak to świeci!²⁴⁰

Modrzejewska, rezygnując z gromadzenia efektów teatralnych, uszlachetniła odtwarzaną postać, zgodnie z zasadą realizmu idealistycznego. Najbardziej wyrazistym przejawem takiej postawy artystki jest scena śmierci Fedory. Rabski zestawia jej wykonanie przez Eleonorę Duse, która zagrała bardzo ekspresyjnie i gwałtownie, miotając się po scenie z grymasem bólu, oraz Helenę Modrzejewską, która posłużyła się scenicznym kodem tzw. ”śmierci

²³⁹ „Kurier Poznański” nr 71 (1898), s. 3. Przedstawienie z gościnnyim występem Aleksandry Lüdowej w roli Gilberty odbyło się 28 IV 1898 roku.

²⁴⁰ W. Rabski, „Przegląd Poznański” nr 3 (1895), s. 46-47. Dobrochna Ratajczakowa zauważa, że niechęć Modrzejewskiej to efektów teatralnych jest przejawem wyjścia wybitnej aktorki poza stereotyp gwiazdorstwa (zob. „Gwiazdy nad nami rządzą naszą duszą”, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu*, t. 2, s. 572).

białej”²⁴¹. Przykład ten jest znamieny wobec faktu przenikania się różnych estetyk teatralnych, wyraźnego transponowania na sztukę dobrze skrojoną w mechanizmie wykonawczym rozwiązań typowych dla aktorstwa tragicznego i nowoczesnego. Bolesław Prus, recenzujący grę Modrzejewskiej w roli Odetty, podziwiał nade wszystko spokój aktorki, mistrzowską umiejętność wzruszania widza bez stosowania środków gwałtownych²⁴². Inny krytyk teatralny stwierdził po tym występie: „Sardou Odettę napisał, a Modrzejewska ją stworzyła”²⁴³.

„Mistrzostwo w żywym dialogu”

Sztuki Sardou były atrakcyjne dla aktorów również ze względu na swe ukształtowanie językowe. Dominacja żywiołu konwersacyjnego oznaczała daleko idące zmiany w strukturze dramatycznej: wypierając dialog, zburzyła konstrukcję akcji i postaci:

Nie wolno jednak przeoczyć faktu, że wzorowa dramatyczność sztuki konwersacyjnej była bardziej pozorem niż prawdą. Absolutyzacja dialogu w konwersacji mści się nie tylko na treści, lecz i na dramaturgii. Niejako lekko przenosząc się z człowieka do człowieka, konwersacja, zamiast wiązać ich ze sobą, staje się niezobowiązująca. Dialog dramatyczny jest w każdej ze swoich kwestii nieodwołalny, brzemienny w skutki. Jako ciąg przyczynowy konstytuuje swój własny czas i wyłącza się z upływu czasu. Stąd absolutność dramatu. Inaczej rzecz ma się z konwersacją. Nie ma ona żadnego subiektywnego początku ani obiektywnego celu: nie prowadzi dalej, nie przechodzi w czyn. Dlatego nie ma też własnego czasu, tylko uczestniczy w „realnym” jego upływie.²⁴⁴

Konwersacja, choć nie wpływała na rozwój wypadków i nie odzwierciedla przemian wewnętrznych bohaterów, pozostała podstawowym nośnikiem sceniczności *pièce bien faite*. Błyskotliwa salonowa konwersacja, zasadzająca się na francuskich *bon mots*, stanowiła wyzwanie dla aktora, wymagała odpowiedniego, wytwornego sposobu bycia na scenie. Jak pisze w swych wspomnieniach Adam Grzymała-Siedlecki, w warszawskich „Rozmaitościach” panował kult słowa oraz tzw. salonowość w stylu gry, a od aktora wymagano kunsztu w rzeźbieniu dialogów, operowaniu głosem i pauzą, ale także – gracji,

²⁴¹ D. Ratajczakowa, *Martwym być na życia scenie*, w: eadem, *W kryształach i w płomieniu*, t. 2, s. 524: „W ten sposób zagrana śmierć zasługuje na miano białej, oczyszczonej z okrucieństwa i fizycznego bólu, uwznioślonej ciszą i patetycznym spokojem”.

²⁴² B. Prus, *Modrzejewska jako Odetta (1885)*, w: *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1993, s. 74.

²⁴³ Cyt. za: B. Maresz, *Występy gościnne w teatrze polskim. Z dziejów życia teatralnego Krakowa, Lwowa i Warszawy*, Kraków 1997, s. 310. Autorka wskazuje, że repertuar występów gościnnych Modrzejewskiej był zdominowany przez sztuki francuskich dramaturgów (m.in. Sardou, Dumas-syn, Scribe i Legouvé, Feuillet) a rolami najsłynniejszymi, obok Lady Makbet i Marii Stuart, były: Adrienne Lecouvreur i Małgorzata Gautier.

²⁴⁴ P. Szondi, *op. cit.*, s. 83-84.. Autor zwraca szczególną uwagę na powiązanie aktualnością treści z konwersacją: „Jej tematem jest cytat z problematyki dnia, toteż w postaciach dramatu ukazuje typy realnego społeczeństwa” (s. 84).

okrągłości ruchów i gestów, ozdobności: „Estetyka była takim samym kanonem jak później w naturalizmie autentyzm”²⁴⁵. Recenzent *Naszych najserdeczniejszych* zauważył, że blado wypadała miejscowa artystka Helena Talko w roli przejętej po Helenie Marcello:

Kto przed trzema laty widział p. Marczello w roli Cecylii, zachwycał się jej metalicznym głosem, unosił precyzją jej dykcji i niepohamowaną siłą akcji, temu p. Talko musiała wczoraj wydawać się nieco zimną. Artystka ta opracowała swą rolę bardzo starannie, a w scenach nocnych trzeciego aktu wykazała nawet spory zasób siły. W ogólności jednakże nie sądzimy, aby rola ta nadawała się bardzo do jej uzdolnienia. Panna Talko posiada zbyt mało nerwu dramatycznego, aby umiała trafić szczęśliwie w ton kobiety w walce pomiędzy obowiązkiem a ogarniającym ją szaleem miłości. Obok tego, nie weźmie nam artystka za złe, jeżeli zwrócimy jej uwagę na niewyraźną mowę sylab końcowych, która nie złą zresztą dykcją, czyni nieco niezrozumiałą.²⁴⁶

Od aktorów wymagano zatem nade wszystko owej sprawności warsztatowej, określonej jako „mistrzostwo w żywym dialogu”, które sprawozdawca podkreślał u Heleny Marcello²⁴⁷. Konwersacja doprowadzona do perfekcji miała moc uczynienia prawdziwego majstersztyku ze sztuki marnej jakości. Efekt taki osiągnęła Helena Modrzejewska w *Ćwiartce papieru*:

Gra znakomitego gościa naszego p. Modrzejewskiej w roli Zuzanny była przepyszną. Z niej każdy mógł się snadno przekonać, jak skala talentu słynnej artystki szeroka. Ta, co w *Maryi Stuart* i *Adriannie Lecouvreur* prawdą akcentu wysoce tragicznego umiała wyciskać łzy z ocz wielu słuchaczy, w roli Zuzanny wywołuje podziw grą swą pełną swobody, naturalności, humoru, finezji i elegancji prawdziwie salonowej. Całość w najdrobniejszych szczegółach wykończona, harmonijna.²⁴⁸

Szczególnie mistrzowsko wypadły zapewne sceny Zuzanny z Prosperem, nade wszystko w początkowych aktach komedii, w których bohaterowie z salonową galanterią i wytwornością zawiązują działania wojenne o list. Oryginalną interpretację Pauli przedstawiła Gabriela Zapolska, która w dramacie *Georgette* występowała w Poznaniu w sezonie 1886/1887. Ta nietypowa dla Sardou sztuka w mniejszym stopniu opiera się na zawikłanej intrydze, a skupiona jest na analizie postępowaniem tytułowej bohaterki, niegdyś awanturnicy, obecnie księżnej Darlington. Intryga należy do przedakcji dramatu. Istotą sztuki jest właściwe wygłoszeniu przez aktorów swoich ról: cała akcja zamknięta jest w słowie. Recenzent

²⁴⁵ A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1973, s. 390.

²⁴⁶ Cz., *Nasi najserdeczniejsi*, „Dziennik Poznański” nr 285 (1896), s. 3.

²⁴⁷ *Teatr Polski w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” nr 286 (1893), s. 3.

²⁴⁸ „Dziennik Poznański” nr 247 (1890), s. 4. W roli Zuzanny w *Ćwiartce papieru* Modrzejewska wystąpiła w Teatrze Polskim 23 X 1890 roku.

„Kuriera Poznańskiego” ocenił wysoko rolę Zapolskiej, która przedstawiła nerwową i impulsywną Paulę, odchodząc od melodramatycznego schematu sieroty-ofiary²⁴⁹.

Krytycy poznańscy wielokrotnie akcentowali, że powodzenie sztuk Sardou zależy od wykonawców. Wśród artystek Teatru Polskiego w rolach salonowych specjalizowały się Wincentyna Heneman i Julia Otrembowa. Pierwsza z nich zasłynęła rolami Gilberty w *Ferreolu*, Klary w *Nitce jedwabiu*, burmistrzowej w *Małomieszczanach*. Recenzent orzekł, że aktorka z powodzeniem poprawia błędy autora, niwelując pełną wdzięku i naturalności grą znużenie widza wynikające ze zbyt długiej sceny finałowej; zauważono też dystynkcję aktorki i utrzymywanie miary w odtwarzaniu postaci²⁵⁰. Było to duże osiągnięcie, biorąc pod uwagę łatwość popadnięcia w przesadę i melodramatyczność, czego nie ustrzegła się Sylwestra Majdrowiczowa w roli Fernandy²⁵¹. Z kolei Julię Otrembową wysoko oceniono za role pani Prunelles w *Rozwiądźmy się* oraz Joanny w *Czarnych diablach*, spektaklu benefisowym. Z „salonową dystynkcją” odtwarzały też swe role panie Ładnowska, Parżnicka i Paszkowska. Natomiast spośród aktorów największe powodzenie w rolach Sardou zdobyli Mieczysław Skirmunt (pan Prunelles w *Rozwiądźmy się*, krewny w *Czarnych diablach*) i Karol Doroszyński (burmistrz w *Małomieszczanach*, tytułowy bohater w *Stryju Samie*, Caussade w *Naszyc najserdeczniejszych*, policjant w *Andrei*, Perrisol w *Ferreolu*). Dobre recenzje zebrał Michał Tarasiewicz za rolę Tholosana w *Naszyc najserdeczniejszych*²⁵². Na uwagę zasługuje obsada komedii *Madame Sans-Gêne* (premiera w Teatrze Polskim w Poznaniu 29 III 1900 na benefis Marii Świąckiej). W roli Lefebvre’a wystąpił Karol Adwentowicz, Napoleona – Antoni Bednarczyk, w roli Karoliny, królowej neapolitańskiej – Stanisława Wysocka. Niebывалым popisem aktorskim musiała być scena dyskusji Katarzyny z Karoliną (scena 14 aktu II, z doskonale uwypukloną gminną mową byłej praczki) oraz scena rozmowy księżnej gdańskiej z cesarzem (scena 6 aktu III)²⁵³.

²⁴⁹ „Kurier Poznański” nr 59 (1887), s. 3. Sprawozdawca „Dziennika Poznańskiego”, nr 56 (1887), s. 4, uznał, że „Pani Zapolska wywiązała się z tej roli w sposób przynoszący jej zaszczyt”. Zob. też Z. Raszewski, *Repertuar Gabrieli Zapolskiej*, w: tegoż, *Weryfikacja czarodzieja i inne szkice o teatrze*, Wrocław 1998, s. 187-200. Zapolska występowała w kilkunastu sztukach Sardou, m.in. *Ćwiartce papieru* (Zuzanna), *Nitce jedwabiu* (Pani Lahorie), w tytułowych rolach w *Tosce*, *Serafinie*, *Dorze*, *Odectie* i *Pameli*.

²⁵⁰ „Dziennik Poznański” nr 235 (1876), s. 3 (recenzja roli Klary w *Nitce jedwabiu*).

²⁵¹ Zob. recenzja W. Rabskiego, „Przegląd Poznański” nr 45 (1895), s. 538. Autor zwraca uwagę na specjalizację aktorską benefisantki, doskonałej w rolach melodramatycznych, jak *Dwie sieroty* Dennery’ego i Cormon lub *Sierota z Lowood* Karoliny Birch-Pfeiffer.

²⁵² „Dziennik Poznański” nr 285 (1896), s. 3. Spektakl odbył się w Teatrze Polskim 10 XII 1896 roku. Recenzent zauważył, że Tarasiewicz, znany dotąd jako „dobry deklamator i amant sensat”, w roli Tholosana pokazał, że „posiada on wiele uzdolnienia do ról z zacięciem charakterystycznym”.

²⁵³ Zob. V. Sardou, *Madame Sans-Gêne*, Biblioteka Raczyńskich, sygn. Rkp. T-1295. Na egzemplarzu tym nie zaznaczono, że współautorem sztuki jest Emil Moreau. Sztukę przełożył Kazimierz Ehrenberg.

Strawa dla zblazowanych widzów

Pozostaje zapytać jeszcze o stosunek krytyki poznańskiej do wystawianych w teatrze *pièces bien faites*. Nawet pobieżny przegląd recenzji z prasy lokalnej pokazuje pewną prawidłowość w formułowaniu recenzji i wartościowaniu tych sztuk. Jakkolwiek próbowano się doszukiwać w tych sztukach egzemplifikacji pewnych tez i nauk moralnych²⁵⁴, przeważały opinie akcentujące miałkość tego typu repertuaru, potwierdzające konstatację Stanisława Koźmiana. Twierdził on, że sztuki Sardou „pozbawione wszelkiej wartości literackiej i estetycznej, bawią tylko, niczego nie ucząc, łechcą zmysły, ale ani do duszy, ani do wyobraźni nie przemawiają”²⁵⁵. Anonimowi sprawozdawcy zastrzegali, że nie należy w sztukach tych doszukiwać się wartości moralnych ani artystycznych, czego przykładem recepcja komedii historycznej *Madame Sans-Gêne*, o której rozpisywały się nie tylko poznańskie dzienniki. Rajchman w jednej z recenzji ironicznie wpisał tę sztukę do nowej epoki twórczości Sardou – „niefortunnej próby feeryj z tańcami, dekoracjami, maszynerią, żmijami itp.”, uznając ją (podobnie jak *Toscę*, *Kleopatę* i *Thermidora*) za twór „rutynowego dekoratora, przygotowującego znudzonemu widzowi spektakl urozmaicony a efektowny”²⁵⁶. Recenzenci poznańscy niejednokrotnie oceniają sztuki Sardou jako twory typowo francuskie, powierzchowne, ale niebywale komiczne, wpisując się w opinię Lwa Tołstoja o sztuce obejrzonej w Bouffon Parisiens:

To prawdziwie francuska rzecz, śmieszna. Komizm do tego stopnia dobroduszny i nie budzący refleksji, że aż mu wszystko uchodzi.²⁵⁷

Powiązana z ową „francuskością” jest ambiwalencja moralna tych utworów, obecność postaci postępujących karygodnie, budzących wszak sympatię. Sztuki Sardou, odpowiadające na oczekiwania publiczności francuskiej drugiej połowy XIX wieku, nie niosły ze sobą krytyki stosunków społecznych ani rozważań nad naturą ludzką, które niedługo silnie naznaczą dramaturgię europejską; były raczej wyrazem afirmacji mieszczańskiej rzeczywistości i jej przedstawicieli, którzy chcieli oglądać na scenie siebie samych, trochę tylko poprawionych według prawideł sztuki scenicznej i w odpowiedniej odległości, wyznaczonej granicą widowni i sceny:

²⁵⁴ Zob. „Dziennik Poznański” nr 235 (1876), s. 3; nr 8 (1896), s. 3.

²⁵⁵ S. Koźmian, *op. cit.*, s. 127.

²⁵⁶ A. Rajchman, „Echo Teatralne, Muzyczne i Artystyczne”, nr 31 (1894), s. 375 (recenzja *Ferreola*). Zob. też L. Eustachiewicz, *op. cit.*, s. 47 (*Madame Sans-Gêne*, majstersztyk teatru bulwarowego, została napisana „z rozmachem popularnego widowiska balansującego między farsą a melodramatem”).

²⁵⁷ Cyt. za: S. Kracauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, przeł. A. Sądoliński, Warszawa 1992, s. 144.

Temat bulwarowy próbuje zazwyczaj przyciągnąć widza tematyką względnie szokującą, która jednak nie powinna naruszać równowagi i porozumienia między autorem, sceną i publicznością: jeśli nawet pozwala sobie na krytyczne czy kpiące przedstawienie charakteru mieszczańskiego, to tylko w celach „diagnostycznych”, w gruncie rzeczy jednak po o, by podkreślić stałość i niezmienną pewnych wartości, wzmacniając w ten sposób poczucie bezpieczeństwa i pewność siebie swojego widza. W żadnym wypadku krytyka mechanizmów ekonomicznych czy ideologicznych nie powinna zakłócić zadowolenia z życia przybywających na spektakl nowymi modelami samochodów przedstawicieli klasy średniej (...) Wizyta w paryskim teatrze bulwarowym ma w sobie coś z koktajlu, na który wybierają się regularnie mieszkańcy bogatych dzielnic. Zawsze nadążająca za aktualnie modnymi prądami artystycznymi i „tematami dnia” (...) sztuka bulwarów zdaje się „wiecznie nowa” i zawsze akceptowana dzięki rozbijającemu frustrację, samouspokajającemu śmiechowi.²⁵⁸

Z tego punktu widzenia sceniczność analizowanych sztuk określić można jako kategorię wyrastającą ponad formalne i tematyczne uwarunkowania. Według Ewy Bal niesceniczne jest to, co razi widza, odbiera mu poczucie bezpieczeństwa i dystansu, niweczy zatem społeczną funkcję dramatu jako narzędzia oddziaływania na szerokie kręgi odbiorców, swoistego kształtowania i projektowania zachowań tłumu. Pod tym kątem rozpatrywano zresztą socjologiczne i psychologiczne podłoże popularności teatru bulwarowego już w czasach współczesnych Sardou²⁵⁹.

Sztuki zasilające repertuar francuskich przedmieść trafiły na scenach polskich na podatny grunt. Cenzura teatralna nie zabraniała wystawiania utworów Sardou, nie stanowiły one bowiem zagrożenia z punktu widzenia zaborcy²⁶⁰. Odbiorców mógł razić ich indyferentyzm moralny, łagodzony, jak już wspomniano, odpowiednią interpretacją postaci:

Gra jego [Romana Żelazowskiego w *Fedorze* – AP] była w ogóle pod każdym względem tak wykończona, że pod jej urokiem osłabł nawet niesmak, jaki ta pozbawiona wszelkiej

²⁵⁸ P. Pavis, hasło: *Teatr bulwarowy*, w: idem, *Słownik terminów teatralnych*, s. 512. Autor zwraca też uwagę na styl teatru bulwarowego, bliski publiczności. „Gra zmierza do tego, by widz nie miał czasu ani chęci oderwania się od tego *salonowego naturalizmu*, w którym wszystko ma być prawdziwsze, niż jest w istocie: elegancja ruchów, powierzchowny przepych zasłaniający miałość wnętrza postaci, *dobry styl i dobry ton*, komfort życia mieszczańskiego, w którym widz powinien się *czuć jak u siebie*” (s. 512) [podkreśl. od autora *Słownika*].

²⁵⁹ E. Bal, *Dramatyczność, sceniczność i teatralność dramatu*, w: *Elementy dramatu: analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 66, 73. Por. ustalenia Gustava Le Bon, który w swej głośniejszej książce z 1895 roku akcentuje oczekiwania tłumu wobec sztuk teatralnych – całkowitą akceptację apsychologizmu postaci, osobne kategorie moralne przykładane do postaci scenicznych. „Umiejętność mówienia do tłumu jest bez wątpienia sztuką niższego rzędu, ale wymaga specjalnych zdolności. Gdy się czyta niektóre sztuki, w żaden sposób nie można zrozumieć ich nadzwyczajnego powodzenia na scenie” – ale sztuki te inaczej są postrzegane przez fachowca, a inaczej przez tłum widzów. Zob. G. Le Bon, *Psychologia tłumu*, przeł. B. Kaprocki, Warszawa 1986, s. 36.

²⁶⁰ Rękopisy teatralne zawierają jednak ślady ingerencji cenzury, jak w egzemplarzu *Madame Sans-Gêne*, w której zmiany wprowadzono we fragmentach sceny 2 aktu I (przekreślony okrzyk Fouchégo „Tyran odniesie zwycięstwo”), scenie 5 aktu I (w zawołaniu „niech żyje naród” – ostatnie słowo przekreślone i wpisane: „proboszcz” – uzyskując skądinąd zabawny efekt sceniczny). Usunięte też zostały słowa Lefebvre’a „Polowaliśmy na lby czerwone” (scena 5 akt I). Zob. V. Sardou, *Madame Sans-Gêne...*, k. 7v, 33, 30v.

szlachetniejszej myśli i tendencji oraz jedynie na nerwy widzów obliczona sztuka Sardou zawsze wzbudza.²⁶¹

Nie należy zapominać o aspekcie finansowym funkcjonowania sceny poznańskiej. Dochody ze spektakli były jedną z podstaw ekonomicznego bytu teatru, a sztuki dobrze skrojone stanowiły pewny towar, zapewniający stabilność materialną – przeważnie można je było wznowić bez większego ryzyka²⁶². Dla przykładu zauważyć warto, że w większości sztuk Victoriena Sardou przestrzeń sceniczna jest podobna albo zgoła identyczna: salon mieszczański (obowiązkowo z wyjściem na ogród, z kilkoma parami drzwi prowadzących do innych pomieszczeń), oranżeria lub gabinet. Przygotowanie spektaklu nie wiązało się więc z dodatkowymi kosztami, zważywszy na to, że twórczość Sardou stanowiła tylko część ogromnego repertuaru sztuk salonowych na scenie poznańskiej. Współczesne komedie i dramaty konwersacyjne Sardou samą materią tekstową bardziej przykuwały uwagę nie widzów, lecz słuchaczy. Przestrzeń sceniczna mogła być zatem umowna²⁶³. Wyjątek stanowiły późne, powstające u schyłku XIX wieku sztuki historyczne Sardou, jak *Teodora*, *Toska* i *Madame Sans-Gêne*, które wymagały odpowiedniej dekoracji i kostiumów. W sprawozdaniu z pierwszego sezonu dyrekcji Rygiera znajdziemy skrupulatny wykaz wydatków teatru w sezonie 1896/1897. Jedną z najpilniejszych potrzeb okazał się zakup nowej dekoracji, wnętrza salonu współczesnego²⁶⁴.

Sztuka dobrze skrojona w teatrze drugiej połowy XIX wieku okazała się propozycją strukturalną, która promieniowała na rodzimą produkcję sceniczną i twórczość dramaturgów pozostających w orbicie odmiennych prądów i estetyk. Wyznaczyła nadto całą epokę w dziejach sztuki wykonawczej, poprzez generowanie pewnych kodów scenicznych i podawanie narzędzi odbioru dramatów, należących nie tylko do porządku dobrego skrojenia. Recepcja różnych utworów z repertuaru polskich teatrów naznaczona była silnym ukierunkowaniem odbiorców w stronę estetyki *pièce bien faite*, proponującej widzom rozrywkę umysłową, złudzenie i silne, ale chwilowe podrażnienie nerwów. Warto mieć na uwadze ten wymiar sztuki dobrze skrojonej, jaką było edukowanie nie tylko dramatopisarzy i artystów, ale i publiczności teatralnej.

²⁶¹ *Z teatru*, „Kurier Poznański” nr 78 (1891), s. 3. Jest to recenzja występu gościnnego Romana Żelazowskiego w *Fedorze*, który odbył się w Teatrze Polskim w Poznaniu 3 IV 1891 roku.

²⁶² S. Jakóbczyk, *op. cit.*, s. 85.

²⁶³ O przestrzeni scenicznej w sztuce dobrze skrojonej zob. D. Ratajczakowa, „*Dramat scenicznie ułożony*”..., s. 224.

²⁶⁴ *Teatr Polski w Poznaniu. Statystyczny wykaz przedstawień i sztuk w sezonie 1896/97 roku*, „Dziennik Poznański” nr 125 (1897), s. 3.

„Scena potrzebuje pewnych złudzeń...”
Dramaty naturalistyczne i sztuki dobrze skrojone
w przemianach estetyki teatralnej

W ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku w polskiej krytyce teatralnej powracało zagadnienie rewolucji, jaką wprowadzili do ówczesnej dramaturgii twórcy występujący pod hasłem szeroko jeszcze wtedy pojętego naturalizmu. Repertuary polskich teatrów, zdominowane przez dramaty pozostające w orbicie estetyki „dobrego skrojenia”, powoli otwierały się na teksty zupełnie odmienne, zyskujące stopniowo powodzenie, choć często kosztem dostosowania do wymogów sceny i publiczności. Powyższą sytuację zarejestrował Michał Bałucki, zauważając wyraźną opozycyjność dwóch typów dramaturgii, sygnowanych nazwiskami Victoriena Sardou i Henryka Ibsena. Zastanawiając się nad przyczyną oporu publiczności przed dramatami „ponurego Ibsena” i hegemonią w repertuarze sztuk „wesołego Sardou”, posłużył się kategorią sceny-salonu i autora-mistrza ceremonii:

Scena bowiem, równie jak salon, ma swoje wymagania, przepisy i nie wszystko można tam wypowiedzieć, co się chce i co się wie. To, co ujdzie w czytaniu, nie zawsze jest możliwe na scenie. Wolno człowiekowi prowadzić cię na osobności nad różnymi zawiłymi kryteriami życia, łatwiej mu przyjdzie tę lub ową obraźliwą scenę strawić w czytaniu; ale nie wolno mu w towarzystwie być nudnym, ani też mówić coś takiego, co obraża dobry smak i przyzwoitość. Co byśmy powiedzieli o takim jegomościu, który by (...) położył na stole nagie ciało i chciał dokonać sekcji wobec zgromadzonych pań, a co gorsza panienek (...) Tak samo ma się z Ibsenem. Kwestie poruszane przez niego, czy to dziedziczności chorób, czy moralnych zbroczeń natury ludzkiej, są ważne, głębokie i pełne doniosłego znaczenia w towarzystwie lekarskim lub na ankietach kryminalistów, ale na scenie są wstrętne i denerwujące w wysokim stopniu i nie odpowiadają zupełnie przeznaczeniu teatru.²⁶⁵

Powyższa opinia sugeruje wyraźny kontekst, jaki dla scenicznej recepcji dramatów Ibsena stanowiły funkcjonujące w teatrze poznańskim od 1866 roku²⁶⁶ sztuki Victoriena Sardou, który w ostatnich latach XIX wieku nadal był płodnym dostarczycielem hitów repertuarowych. Rozpatrując z tej perspektywy teatralne dzieje sztuk naturalistycznych, można dostrzec wyraźne przenikanie się dwu estetyk, które niejako walczyły o prymat w konstrukcji dramatycznej. Walka ta przejawiała się w sposób bardzo charakterystyczny, poprzez stopień zainfekowania najnowszego dramatu metodami *pièce bien faite*, zarówno w warstwie ukształtowania tekstu, jak i scenicznej reprezentacji. Przemiany estetyki teatralnej

²⁶⁵ M. Bałucki, *Sardou czy Ibsen?*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1-2 (1996), s. 131.

²⁶⁶ Zob. przypis 1 rozdziału poprzedniego.

warto rozpatrzeć na przykładzie twórczości dwóch dramaturgów: Henryka Ibsena i Hermanna Sudermanna, którzy w odmienny sposób poradzili sobie ze swoistą hegemonią tradycyjnych rozwiązań konstrukcyjnych.

„choć ta zimna z natury rola z trudnością może rozgrzać zimną z natury publiczność...”

Dramaty Henryka Ibsena na scenie poznańskiej

Poznańska recepcja Ibsena, pokazując specyficzną drogę nowoczesnych prądów dramatycznych w realiach teatru prowincjonalnego, stanowi ważne ogniwo historii jego twórczości na scenie polskiej. Punktem wyjściowym tej powolnej i wyboistej drogi określić można jedną z pierwszych polskich rozpraw krytycznych, która wyszła spod pióra poznańczyka Wawrzyńca Benzelstierny-Engeströma w 1875 roku²⁶⁷, natomiast epilogiem – promocję sztuk Ibsena w Teatrze Polskim w Poznaniu za dyrekcji Edmunda Rygiera. Jak się okaże, epilog ten miał swą wewnętrzną dramaturgię, wyrażającą się w schemacie odbioru: od apologii do parodii. Historia recepcji zamknęła się więc w swym charakterystycznym cyklu.

W wyżej wspomnianym okresie dziejów ibsenizmu na scenie poznańskiej na uwagę zasługują pewne zjawiska, które w istotny sposób oświetlają funkcjonowanie Teatru Polskiego. Zastanawiając się nad przyczynami powikłanej recepcji dramaturgii Ibsena, należy wziąć pod uwagę zagadnienia, które wydają się kluczowe: odbiór tych sztuk wśród poznańskiej publiczności oraz ich reprezentację na scenie, która w istotny sposób odbiór warunkowała²⁶⁸.

Próbie analizy tej sytuacji warto poprzedzić garścią niezbędnych faktów. Pierwszą sztuką Ibsena wystawioną w Teatrze Polskim była *Nora*, która swą premierą poznańską w listopadzie 1882 roku wyprzedziła spektakl krakowski i lwowski. Niemniej nie rozpoczęła dobrej passy Ibsena, powtórzona 2 razy w tymże sezonie i wznowiona w 1887 roku z Gabriellą Zapolską w roli tytułowej, nie wywołała większego oddźwięku. Zupełnie bez echa przeszła też poznańska premiera *Podpór społeczeństwa* w sezonie 1882/1883, z zainteresowaniem natomiast spotkał się dopiero wystawiony dekadę później *Wróg ludu*, ze względu na doskonałą rolę Edmunda Rygiera w listopadzie 1892 roku. Występy gościnne

²⁶⁷ W. Benzelstierna-Engeström, *Henryk Ibsen: poeta norweski: szkic literacki*, Warszawa 1875. Rozprawa ujmuje twórczość Ibsena w kategoriach konserwatywnych, zob. J. Michalik: *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875-1906*, Wrocław 1971, s. 12. Warto wspomnieć, że Engeström, ówczesny sekretarz Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, znał osobiście Ibsena, a w zbiorach specjalnych Biblioteki Raczyńskich zachowała się korespondencja obu pisarzy.

²⁶⁸ Rozważania te zainspirowane zostały obszerną monografią Mariana Lewki *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876-1918*, Lublin 1996, z położeniem jednak szczególnego nacisku na recepcję Ibsena na konkretnej dziewiętnastowiecznej scenie.

krakowskiego artysty były wstępem do jego długoletniej dyrekcji w Teatrze Polskim w Poznaniu, naznaczonej staraniem, wręcz niekiedy walką, o wprowadzenie nowoczesnego repertuaru. W latach 1896-1908 Rygier zaprezentował 6 sztuk Henryka Ibsena, które zajęły zaledwie 20 wieczorów teatralnych²⁶⁹. Nie jest to wynik oszałamiający. Od razu zaznaczyć wypada, że dramaturgia ta przeszła w Poznaniu prawie bez echa, warto więc zapytać o przyczyny takiego stanu rzeczy²⁷⁰.

Dramat Ibsena pojawia się na scenie poznańskiej w momencie bezwzględnej dominacji konwersacyjnej, mocno konwencjonalnej sztuki salonowej, która w istotny sposób ukształtowała gusty, oczekiwania i postawy publiczności. Melodramat czy komedia sensacyjna, reprezentujące zwłaszcza dramaturgię francuską, naznaczone były wyraźnie konwencją „dobrego skrojenia”, które dotyczyło formy i treści tych sztuk i stanowiło dla odbiorców strawę szczególnie atrakcyjną. Jeden z pierwszych głosów krytycznych zwraca szczególną uwagę na odstępstwo Ibsena od tej tradycyjnej formuły scenicznej:

Na deskach teatralnych rozsiadł się obecnie po większej części dramat francuski, w którym główną rolę odgrywają namiętności, wiarołomstwo małżeńskie, bez którego dzisiejsi autorowie francuscy nie mogą sobie dramatu wyobrazić. W utworze szwedzkiego [sic!] autora odgrywa główną rolę inny pierwiastek (...) Zupełnie tu odrębna i wielce charakterystyczna psychologia, oparta na wielkiej, nieubłaganej surowości wyobrażeń etycznych, na konfliktach rozumu i serca, których buty i natury nie przeczuwa wiotka, upajająca się atmosferą łatwych namiętności, burzliwa i płytka psychologia komedii francuskiej. Ludzie dramatu skandynawskiego autora jakoby nie mieli nerwów i namiętności, dramat tworzy się z wyrozumowanych zapasów woli, charakteru i uczucia.²⁷¹

W powyższej recenzji *Nory* zastanawiają dwie zasadnicze kwestie: zauważona od razu odrębność od pewnego ustalonego scenicznego wzorca dramaturgii oraz koncepcja „zimnych” postaci. Pierwsza z nich znalazła już liczne uzasadnienia i omówienia w lekturze historyków literatury. Pytając jednak o przyczyny obojętności poznańskiej publiczności wobec dramaturgii Ibsena, nie sposób tego zagadnienia jeszcze raz nie podjąć. Odejście Ibsena od kanonów sztuki dobrze skrojonej ma swoje uzasadnienie w zupełnie nowej

²⁶⁹ W porządku chronologicznym: *Wróg ludu* (10 XII 1898, 11 XII 1898, 1 IV 1905, 3 IV 1905, 23 X 1905, 9 V 1908), *Hedda Gabler* (16 XI 1901, 21 XI 1901, 9 I 1902), *Upiory* (26 III 1904, 15 IV 1904), *Nora* (23 III 1905, 28 III 1905), *Rosmersholm* (22 IX 1906, 23 IX 1906, 26 IX 1906, 26 III 1908) i *Dzika kaczka* (24 IV 1908, 26 IV 1908, 29 IV 1908). Większość z tych sztuk nie miała wznowień. *Rosmersholm* i *Norę* wystawiono z okazji występów gościnnych Stanisławy Wysockiej w roli Rebeki West i Gabrieli Morskiej-Popławskiej w roli Nory.

²⁷⁰ Dla pełniejszego przedstawienia tej kwestii należałoby jeszcze zasygnalizować recepcji sztuk Ibsena w niemieckim Teatrze Miejskim w Poznaniu, który w latach 1896-1908 zaprezentował więcej tych sztuk niż Teatr Polski (wystawiono *Podpory społeczeństwa*, *Norę*, *Upiory*, *Wroga ludu*, *Dziką kaczkę*, *Hedde Gabler*, *Rosmersholm*, *Panią morza*, *Małego Eyolffa*, *Jana Gabriela Borkmana*, *Budowniczego Solnessa*, *Rycerzy północy* i *Gdy się zbudzimy z martwych*).

²⁷¹ „Kurier Poznański” nr 258 (1882), s. 3.

konstrukcji akcji scenicznej (akcja wewnętrzna) i rzutuje na budowę dramatu. Jarogniew Drwęski, autor obszernego studium zamieszczonego w „Dzienniku Poznańskim”, wychodząc od tezy, że „nowoczesny kilkuaktowy dramat, szczególnie dramat Ibsena, wygląda cały jak piąty akt sztuki, z której cztery pierwsze skreślono”, rozpisuje historię Nory i Heleny Alwing według przepisów „dobrego skrojenia”²⁷². W owej poetyce dramatu jako epilogu badacze upatrują najważniejszy wyznacznik sztuki analitycznej²⁷³. Jest to jednak prawdopodobnie także zasadnicza przyczyna znużenia, znużenia widzów: prostymi słowy, nic się na scenie nie dzieje. Należy tu oczywiście uwzględnić stratyfikację publiczności, wśród której sferę najszerszą stanowili mieszkańcy przedmieść, wszak za dyrekcji Rygiera teatr poznański stał się sceną ludową, tak ze względu na charakter znacznej części repertuaru, jak i napływ tejże publiczności. Jej reakcje wspomina Stefan Turski, jeden z aktorów zespołu Edmunda Rygiera, przytaczając wskazówki wcześniejszego dyrektora, dawane aktorom i reżyserowi:

- Bez wymyślnych sytuacji, żadnego gładzenia pod nosem po kącikach, to nie Kraków, to Poznań. Aktor ma stanąć na froncie sceny, twarzą do publiczności, gadać głośno i wyraźnie po polsku, i to się podoba.

[...]

Nowoczesna literatura nieszczególnymi względami cieszyła się u tych pocziwych prostaczków. Gdy dla inteligencji wystawialiśmy sztuki Strindberga, Ibsena, Przybyszewskiego, przedstawiciele szerokich warstw ludności mawiali:

- Niby co to miało być, kpiny z ludzi? Przecież „takie godanie to jo mom w domu”.

Często po premierze, gdy aktor miał rolę takiego pocziwego włóczęgi, który niewiele mówi, ale za to dużo myśli, spotykał się z zarzutem:

- Aleś pon dziś, psiokrew, był taki nijaki, cóż się panu stało?

- Rola była taka.

- Godoj pon głupiemu, nie mnie, dlaczegóż Knapa [Knpaczyński] był z „farejem”, robił „joki”, jak jasny gwint!²⁷⁴

Co charakterystyczne, z zapowiedzi prasowych wyraźnie wynika, że sztuki Ibsena adresowane były do innych odbiorców: inteligencji, ziemiaństwa, choć – o czym świadczą dokumenty – w czasach Rygiera nastąpił wyraźny odpływ tej publiczności. Sprawozdawcy

²⁷² „Akt I: Nora i Helmer świeżo po ślubie; Helmer wyrabia sobie dopiero praktykę adwokacką; aby utrzymać dom, szuka postronnego zarobku i pracuje od świtu do nocy. Akt II: Wskutek przepracowania zapada Helmer na zdrowiu; choroba przybiera groźne rozmiary, pracę musi zupełnie porzucić. Akt III: Lekarze oświadczają, że Helmer w północnym klimacie nigdy do zdrowia nie przyjdzie [...] Nora stara się o pieniądze na wyjazd do Włoch; zjawia się Gunther [...] Nora, aby ratować zdrowie męża, fałszuje podpis [ojca na wekslu] i otrzymuje pożyczkę. Akt IV: państwo powrócili z Włoch [...] Nora pracuje tajemnie, aby zarobić potrzebną sumę na opłacenie procentów pożyczki. Wtedy Helmer zostaje dyrektorem spółki akcyjnej [...] Akt V: Helmer wydała z urzędu Gunthera; Gunther prosi Norę o pośrednictwo, grożąc, że wykryje jej tajemnicę przed mężem. Potem przychodzą: Nory tajemne zabiegi, aby Gunthera zatrzymać w urzędzie, katastrofa i koniec”. Zob. J. Drwęski, *Henryk Ibsen a dramata nowoczesny*, „Dziennik Poznański” nr 79-88 (1899). Analogicznie rozpisuje autor studium akcję *Upiorów*.

²⁷³ G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001, s. 62.

²⁷⁴ S. Turski, *Gdy Melpomena rzemiennym dyszlem objeżdżała Polskę*, w: *Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, t. 2, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Warszawa 1963, s. 225-226.

podkreślali niewłaściwość pomysłu prezentowania tych sztuk w ramach „popularnych niedziel”:

Jedno słówko pod adresem dyrekcji: nie powinna była wystawiać *Rosmersholmu* w niedzielę. – Dyrekcja wychodzi z tego praktycznego założenia, że dając inną sztukę dzień po dniu, oszczędza sobie trudów próby, wystawienia etc. Prawda, ale zważyć też powinna na to, jaką duchową korzyść wynosi publiczność z teatru?

Faktem jest, że w niedzielę idą do teatru ci wszyscy, którzy w dzień powszedni się napracują i w teatrze szukają rozrywki i przyjemności, a co najmniej lżejszej stawy duchowej.

Przesiedzenie zaś kilkugodzinne na wieczorze Ibsena wymaga wprost wytężonej pracy umysłowej, do której z niedzielnej publiczności zbyt mała chyba garstka czuje się usposobioną, żeby dla tej garstki większość miała się po prostu nużyć, udając zainteresowanie dla sztuki, która ich w rzeczy samej nudzi.²⁷⁵

Po raz kolejny pojawia się owa kategoria odbiorcza: znudzenie. Nic w tej materii nie zmienił nawet poprzedzający przedstawienie odczyt Teofila Trzcńskiego przybliżający problematykę *Rosmersholmu*. Warto podkreślić, że zarówno w sprawozdaniach teatralnych, jak i krytycznych rozbiórach dramatów Ibsena spotkać można podkreślanie innej jeszcze reakcji odbiorczej: rozdrażnienia. Wydaje się, że przypisana jest ona widzowi aktywnemu, niejako modelowemu, zaprojektowanemu w tekście sztuki. Recepcję dramatów autora *Dzikiej kaczki* można więc z powodzeniem wpisać pomiędzy dwie chyba biegunowo odmienne strategie odbiorcze, które roboczo określiłabym: znudzenie – rozdrażnienie. Z jednej strony – bariera intelektualna nie do przejścia dla pewnej warstwy publiczności, ewokująca nudę, z drugiej – „bolesne targanie nerwów” i „dręczenie widza”, jak to określił Stanisław Tarnowski²⁷⁶. Powraca tu też zasygnalizowane przez Michała Bałuckiego zagadnienie owej rozrywki umysłowej, jaką ma stanowić teatr porównany z salonem, oraz postawy widzów oczekujących iluzji i bezpiecznego dystansu od rzeczywistości scenicznej, wynikającego z uładzonego obrazu świata²⁷⁷. Były to dla ówczesnej publiczności sztuki nieprzyjemne, które wszakże znać należało i wypadało wobec szybko rozwijającego się kultu Ibsena, nie opartego w gruntownej znajomości jego dramaturgii²⁷⁸. Warto powołać się tu po raz kolejny na recepcję *Nory*, której

²⁷⁵ K. Ulatowski, *Z teatru. Henryk Ibsen – Rosmersholm*, „Kurier Poznański” nr 5 (1906), s. 1.

²⁷⁶ S. Tarnowski, *Nowe kierunki w dramaturgii i „Zaczarowane koło”*, w: idem, *O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i oprac. Henryk Markiewicz, Warszawa 1977, s. 822. Autor odnosi te refleksje do dwóch szczególnie kontrowersyjnych dramatów, *Upiórów* Ibsena i *Potęgi ciemnoty* Tolstoja, dostrzegając w nich pseudotragizm, bo „tragedia nie jest torturą i wzruszać, nie dręczyć powinna”.

²⁷⁷ „Dlatego Ibsen nie ma powodzenia na scenie i nie ma przyszłości. Znajdzie się pewna garstka ciekawych, żądnych takich wstrząsających wrażeń, boć przecie i sceny tracenia zbrodniarzy mają swoich amatorów, ale ogół publiczności nie zasmakuje nigdy w takich utworach, w których przedstawiają mu życie odarte ze wszelkich złudzeń, wywrócone na nice dla zademonstrowania wszelkich jego szkaradzeństw” (M. Bałucki, *op. cit.*, s. 132).

²⁷⁸ Zob. A. Grzymała-Siedlecki, *Ibsen i ibsenizm*, w: idem, *Na orbicie Melpomeny*, Warszawa 1966, s. 263-287. Autor wspomina o egzaltacji, jaka towarzyszyła każdemu przedstawieniu sztuki Ibsena. Na uwagę zasługuje wobec tego opinia Stanisława Brzozowskiego, który w 1904 r. z ironią określił już *Upiory* jako utwór

sceniczne dzieje stanowią ciekawy przykład wyraźnego zaburzenia komunikacyjnego w relacji autor – widz. Powstające później ciągi dalsze i przekształcenia tego dramatu są też czytelnym sygnałem przemian w strategii odbioru. Przypomnijmy: najpierw, sam Ibsen dopisał nowe, „szczęśliwe” zakończenie *Nory* na potrzeby spektakli (wybitne aktorki nie chciały grać kobiety, która zostawia męża i dzieci), wszak nigdy nie pozwolił na jego publikację; jeszcze ważniejszą odpowiedzią autora na ataki krytyki był kolejny jego dramat, *Upiory*, odczytywany jako alternatywny los *Nory*, ciąg dalszy drugiej wersji dramatu. W teatralnych doniesieniach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” w 1889 roku pojawiła się wzmianka o nowym dramacie Ibsena, który dotyczy miłości *Nory* i Gregresa Werlego. Utwór ten, o którym nic więcej nie wiadomo, miał rehabilitować oboje bohaterów; w tymże roku na krakowskiej premierze wystawiono *Norę* wzmocnioną dwoma postaciami komisjonerów w scenie finałowej, „aby podkreślić racje męskiej połowy społeczeństwa, narażonego na dyshonor ze strony nieodpowiedzialnych poczynań bohaterki”²⁷⁹. Rok później zakończenie do *Domu lalki* opublikował Walter Besant, pokazując tragiczne dzieje dorosłej córki *Nory* jako konsekwencję odejścia matki z domu. George Bernard Shaw, w którego etiudzie krytycznej znajdziemy streszczenie fragmentu dramatu Besanta, prezentował reakcje angielskiej publiczności na *Upiory* i *Dom lalki* i z właściwym sobie przekąsem zauważył paradoksalną modę na dokańczanie, dopisywanie Ibsena²⁸⁰, próby zneutralizowania tych sztuk. Zastanawiając się nad przyczynami owej reakcji, warto zauważyć ich wyraźne narodowe uzasadnienie. Dla publiczności niemieckiej sztuki te (i w jeszcze większym stopniu – sztuki Hauptmanna) były agresywnym zaprzeczeniem takiej koncepcji rodziny, którą wykształciły i ugruntowały lata biedermeieru. Dla widza polskiego był to równie gwałtowny cios w etyczne podstawy modelu rodziny, którego kwintesencją była postać ofiarnej kobiety-matki²⁸¹.

Reakcję widzów krytycy uzasadniali zazwyczaj tym, że dramaturg ignorował ich potrzeby i przyzwyczajenia odbiorcze, i to na wielu poziomach: wyobrażeń etycznych, konstrukcji akcji, ukształtowania mowy scenicznej. Punktem dojścia tego lekceważenia

zdezynfekowany, a samego Ibsena jako „Curiosum. W cyrku patrzemy aż na czterdzieści zgromadzonych razem krokodyli, w teatrze więc można zobaczyć jednego Ibsena. A pomimo to na widowni pustki. Jedni przeczuwają, że Ibsen to jednak coś mniej niewinnego niż oswojony cyrkowy krokodyl” (S. Brzozowski, „*Upiory*” Ibsena, w: idem: *Wczesne prace krytyczne*, wstęp A. Mencil, Warszawa 1988, s. 650-651).

²⁷⁹ Zob. M. Lewko, *op. cit.*, s. 146, 217.

²⁸⁰ Zob. G. B. Shaw, *Kwintesencja ibsenizmu*, przeł. C. Wojewoda, Warszawa 1970, s. 107. Sam jednak, co ciekawe, podjął taką właśnie grę z recepcją Ibsena, w swojej sztuce *The Pilanderer*, wystawionej także na scenie Teatru Polskiego w Poznaniu.

²⁸¹ Z koncepcją wrodzonego kobietom pragnienia ofiarności rozprawia się przy okazji analizy dramatów Ibsena Shaw, *op. cit.*

miały być, powtórzmy raz jeszcze, reakcje takie jak: rozdrażnienie, znudzenie czy rozstrojenie wewnętrzne, które – zgodnie z ironiczną poradą Bałuckiego – zwalczyć trzeba środkiem uspokajającym²⁸². Najnowsze odczytania sugerują jednak zupełnie inną strategię Ibsena wobec widza, którą Małgorzata Sugiera zamyka w formule teatru jako miejsca nawiedzonego przez upiory²⁸³. W koncepcji tej mieści się skomplikowana gra autora z przyzwyczajeniami odbiorców, swoiste zastawianie pułapek, prowokowanie widza, ale dalekie od kpin z niego, gdyż paradoksalnie widzowi sztuk Ibsena przypisana jest znacznie głębsza, poważniejsza rola. Jak zauważa Sugiera, analizując *Peer Gynta*, Ibsen stworzył nową formułę tragizmu, w której klasyczna anagnorisis ulega modyfikacji, znajduje się po stronie nie postaci, lecz widza, który dokonuje rozpoznania losu bohatera²⁸⁴. Inna badaczka natomiast odczytuje sztuki Ibsena jako dekonstrukcję melodramatu, a za podstawowy ich wyznacznik w strategii odbioru uznaje wytrącenie widza z poczucia bezpieczeństwa, konstytutywnego dla melodramatu:

O ile idea „realistycznego kontraktu” jest zainteresowanie widza i narzucenie mu postawy neutralnej i sceptycznej, a idea „melodramatycznego kontraktu” zaangażowanie widza, polegające na zawładnięciu jego emocjami i swoistym zahipnotyzowaniu, to Ibsen i Cechow, każdy na swój sposób, proponują kontrakt mieszany, coś z rodzaju dystansu, który jest jednocześnie pełen zaangażowania i przejęcia (...) Jeśli przyjąć za Julię Przyboś, że projekt odbioru melodramatu można ująć jako sekwencję: „zdziwienie-oczekiwanie-pewność”, to strategię odbioru tekstów teatralnych Ibsena i Cechowa można opisać jako „zdziwienie-oczekiwanie-niepewność”, strategię pasożytującą w pewnym sensie za melodramatycznych przyzwyczajeniach widowni.²⁸⁵

Dokonując ponownej lektury chociażby tych sześciu utworów Ibsena, które zostały wprowadzone na scenę poznańską, można wstępnie taki projekt odbioru zrekonstruować. Przecież wszystkie są dramatami rodzinnymi, wpisującymi się w model dramaturgii mieszczańskiej. Zasadzają się na konflikcie między małżonkami, zawierają elementy doskonale widzowi znane i potencjalnie atrakcyjne: listy, przybyszów z daleka (obcych) czy skrywane tajemnice. Jak się jednak okazuje, są to „melodramatyczne manowce”, według określenia Ewy Partygi, „wytrychy, które wpuszczają czytelnika tylko do przedsiönka

²⁸² M. Bałucki, *op. cit.*, s. 132.

²⁸³ M. Sugiera, *Upiory i inne powroty. Pamięć – historia – dramat*, Kraków 2006, s. 18.

²⁸⁴ *Ibidem*, s. 71.

²⁸⁵ E. Partyga, *Ibsena i Cechowa gry genologiczne*, w: *Oblicza realizmu*, red. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2007, s. 116. Autorka pokazuje Ibsenowską grę z konwencją melodramatu na przykładzie *Rosmersholmu*, skupiając się na rozmyciu i rozbiciu tego, co dla tego gatunku scenicznego najważniejsze: koncepcji „udomowionych” bohaterów.

dramatu²⁸⁶. Pozostawiają mu jednocześnie wyżej wspomniany trud rozpoznania. A to rzecz ryzykowna w teatrze. Relacja recenzenta „Dziennika Poznańskiego” nie pozostawia złudzeń:

Inteligencja poznańska naszego miasta nie dopisała niestety na sobotnim przedstawieniu (...) *Wroga ludu* Ibsena, sztuki, która winna żywo zająć myślącego widza, sprawami społecznymi i obyczajowymi się interesującego. Przykre ma się uczucie, gdy się na pustych i bezsensownych farsach salę teatralną widzi przepelnioną, na sztukach zaś tak poważnego pokroju, jak ta, o której mowa, ani połowa miejsc nie jest zajęta (...) Na niedzielnym przedstawieniu zachowywała się pewna część publiczności wyższych regionów tak podczas przedstawienia, jak w międzyaktach prawie tak, jak niesforni uczestnicy zebrania dra Stockmana.²⁸⁷

Jedną z przyczyn obojętności poznańskiej publiczności mógł być fakt, że utwory te pojęte zostały i zaprezentowane jako melodramaty, bez zasygnalizowania jakiegokolwiek gry z konwencją. Zasadnicze więc okazuje się pytanie o warsztat aktorski, umiejętności i możliwości przedstawiania tych postaci na scenie prowincjonalnej, pytanie pokrywające się ze stwierdzeniem recenzenta sztuki *Hedda Gabler*, która swą premierę poznańską miała 16 listopada 1901 roku: „ta zimna z natury rola z trudnością może rozgrzać zimną a natury publiczność”²⁸⁸. Wnikliwa lektura recenzji tych spektakli pozwala w nich wyczytać katalog błędów aktorów oraz postulowany model artysty-ibsenisty, który chyba nie został osiągnięty, choć wielu ówczesnych artystów zbliżyło się do niego. Zasadnicza trudność w odtwarzaniu tych postaci polegała na ich niejednoznaczności, która bywała przez aktorów zupełnie zatracana, stąd na przykład łatwo było uczynić Heddę postacią po prostu niesympatyczną, Ginę z *Dzikiej kaczki* – ograniczoną gosposią, a Hildę z *Budowniczego Solnessa* – nerwową panienką. W rozważaniach krytycznych na uwagę zasługuje jednak wyraźna sprzeczność metodologiczna. Z jednej strony mamy zatem postulat maksymalnej naturalności i prostoty, realizowany przez wybitne ibsenistki Agnes Sormę i Eleonorę Duse. Wypracowały one pewien styl gry, który okazał się przełomem w pokazywaniu psychologii duszy. Z nieukrywanym entuzjazmem komentowała tę metodę Lucyna Kotarbińska w liście do męża z Berlina, relacjonując spektakl *Nory* w Deutsches Theater:

Jesteś nieszczęśliwy, bo nie widzisz Sormy (...) Cóż to za artyzm! Ani jednego krzyku, ani jednej pozy, ani cienia gry. Prawda i talent. Chodzi sobie po scenie jak ja po domu. Siada niezłe, bo nie umie źle. Ubrana skromnie, uczesana zwykle, a nawet jak się potargala w zabawie z dziećmi, to potargana. Ale za to jak trzeba, płacze, prawdziwie płacze i cierpi,

²⁸⁶ *Ibidem*, s. 99.

²⁸⁷ F. Krysiak, „Dziennik Poznański” nr 284 (1898), s. 3. Recenzja dotyczy przedstawień *Wroga ludu*, które odbyło się 10 i 11 grudnia 1898 roku i zaprawiona jest gorzką ironią wynikłą z faktu, że polska publiczność woli chodzić na *Halkę* wystawioną notabene w niemieckim Teatrze Miejskim w Poznaniu 16 razy w sezonie 1898/1899.

²⁸⁸ „Dziennik Poznański” nr 266 (1901), s. 4.

i wzrusza do łez. Grała Norę (...) Żebyś Ty ją mógł widzieć! Ona nie gra. Żyje. Jak płacze, to twarzy nie zasłania, obciera łzy, oczy i nos ma czerwone. Jest wielka. Żeby to nasze wielkości chciały jeździć i uczyć się.²⁸⁹

Warto tu dopowiedzieć spostrzeżenie Tadeusza Pawlikowskiego, który zestawił rolę Nory w wykonaniu Sormy i Gabrieli Zapolskiej, podnosząc wstrząsającą, pokazującą obłęd postaci, scenę taranteli w wykonaniu niemieckiej artystki²⁹⁰. Nietrudno się domyślić, że metoda ta mogła wydawać się nie tyle trudna, co wręcz nieatrakcyjna dla ówczesnych artystek, które musiały pokazać szerokiej publiczności szpetny grymas twarzy, dotychczas wypędzany z teatru w imię zasad idealizmu realistycznego²⁹¹. W tym miejscu zauważyć można wspomnianą wyżej sprzeczność w pojmowaniu metody, wyrażoną w zarzutach nadmiernego realizmu, który prowadzi do karykatury, jak w przypadku Antoniego Bednarczyka (parodia postaci filistra) i Heleny Sulimy (postawienie Petry na koturnie) w poznańskim spektaklu *Wroga ludu*. Recenzenci wysuwali też zarzut nieumiejętności zbudowania jednolitej postaci, jak w przypadku Antoniny Podgórskiej jako Heddy Gabler. Sprawozdawca „Dziennika Poznańskiego” postulował: „Artysta na scenie nie powinien udawać przerażenia czy zdumienia, lecz [powinien] być przerażonym, zdumionym”²⁹². Bo artysta, który udawał, nie wychodził poza schemat gry konwencjonalnej. Była to prosta droga do przedstawienia sztuki takiej, jak *Hedda Gabler*, jako melodramatu. O inne tu zatem chodzi udawanie. Artysta musiał udawać, że nie udaje, a jeśli osiągnął ten cel, powodował dezorientację widzów, którym zburzył poczucie bezpieczeństwa. Jeśli nie osiągnął, pozostawał na poziomie melodramatu bez akcji, pozostawiając odbiorcę znużonym lub w najlepszym razie rozdrażnionym. Owo rozdrażnienie, wynikające z przełamania praw scenicznego złudzenia, o którym pisał Michał Bałucki²⁹³, stanowiło swoisty ekwiwalent klasycznego katharsis, wydawało się pierwszym krokiem do podjęcia gry, wejścia w pakt z autorem. Dokumenty życia teatralnego świadczą jednak o tym, że widza modelowego, podejmującego ową grę, dramaty Ibsena nie znalazły. Zasadniczą trudność upatrywano w umiejętnym stworzeniu odpowiedniej „siły sugestywnej w grze dla usposobienia odpowiedniego widzów”, niejako

²⁸⁹ *Listy Lucyny i Józefa Kotarbińskich*, wybór i oprac. Z. Jasińska, Warszawa 1978, s. 12.

²⁹⁰ M. Lewko, *op. cit.*, s. 282. Pawlikowski, propagator realizmu scenicznego, stwierdził, że Zapolska gra Norę zbyt delikatnie, jakby oszczędza widza. Zapolska wzorowała się na francuskiej ibsenistce Sophie Desprez, która nieco inaczej pojmowała tę postać niż Duse i Sorma. Według relacji Teofila Trzczyńskiego, jej odtworzenie roli Nory cechuje „bardzo osobisty liryzm i cicha, wzruszająca ekspresja” (Lewko, *op. cit.*, s. 283).

²⁹¹ D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku: główne problemy*, Kraków 2003, s. 267. Dopowiedzmy, że według zasad idealizmu realistycznego odtwarzała Norę Helena Modrzejewska.

²⁹² „Dziennik Poznański” nr 266 (1901), s. 4.

²⁹³ „Scena potrzebuje pewnych złudzeń, pewnego optymizmu, sztucznego oświetlenia, sztucznych rumieńców, szminki, trykotów i rumieńców, aby zająć mogła i przyciągnąć do siebie” (M. Bałucki, *op. cit.*, s. 132).

przestawieniu ich na inne tory myślenia; cóż z tego, że umiejętność tę przyznano Gabrieli Morskiej-Popławskiej, która ponoć była żywą kopią Eleonory Duse w roli Nory, a jedynym świadectwem odbioru jest wzmianka o wzruszeniu publiczności²⁹⁴. Swoją drogą ciekawe, czy krakowska artystka odtworzyła również pomysł włoskiej gwiazdy wprowadzony do finału dramatu: Eleonora Duse wykreśliła całe partie wypowiedzi Nory, rażące rezonerstwem, a w scenie, w której Helmer odkrył swą obłudę, jej Nora milczała przerażona i cofała się ku drzwiom ze wstrętem. Przypuszczalnie Nora Eleonory Duse nie pozostawiła mężowi żadnej nadziei²⁹⁵.

W świetle powyższych spostrzeżeń warto zapytać, ile razy faktycznie Ibsen pojawił się na scenie poznańskiej (czy w ogóle na scenie polskiej) i w jakiej postaci, według jakich formuł przykrojony. Z jednej strony wielokrotnie, biorąc pod uwagę ilość postaci męskich, które „charakteryzowały się na Ibsena”, notabene nie tylko w sztukach norweskiego dramaturga. U schyłku dyrekcji Rygiera na scenie Teatru Polskiego zaistniało popiersie autora *Nory*, któremu wygrażają uczestnicy spotkania, „sławni ibseniści”, w dramacie George Bernarda Shawa *Klub Ibsena*. Wystawiono go jedyny raz 22 lutego 1908 roku²⁹⁶ i fakt ten uznać można za epilog trzydziestolecia poznańskiej recepcji autora *Nory*. Wracamy w ten sposób do salonu: utwór Shawa stanowi przecież parodię tych, którzy naśladowali postawy i poglądy zaczerpnięte z dramatów Ibsena, nie rozumiejąc ich, i wykorzystywali je na potrzeby towarzyskiej konwersacji, aby – wzorem sztuki dobrze skrojonej – szokować, ale nie za bardzo.

²⁹⁴ R., „Kurier Poznański” nr 70 (1905), s. 4. Gabriela Morska-Popławska wystąpiła gościnnie w roli Nory w Teatrze Polskim w Poznaniu 23 marca 1905 roku.

²⁹⁵ Zob. S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, w: *Myśl teatralna Młodej Polski: antologia*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, wstęp I. Sławińska, Warszawa 1966, s. 64. Ponoć Ibsen był oburzony, gdy dowiedział się o ukształtowaniu tej sceny przez włoską artystkę.

²⁹⁶ Zob. egzemplarz teatralny w zbiorach Biblioteki Raczyńskich, maszynopis dramatu pt. *Balamut*, sygn. T-1907; recenzja Michała Sobeskiego w „Kurierze Poznańskim” nr 46 (1906), s. 1.

„Dramaty arcyniemieckie” w Teatrze Polskim w Poznaniu.

Na przykładzie sztuk Hermanna Sudermanna

Rozpatrując politykę repertuarową Edmunda Rygiera, zwróciliśmy uwagę na wyraźną dbałość dyrektora Teatru Polskiego w Poznaniu o wystawianie na scenie sztuk współczesnych. Wywoływały one u schyłku XIX wieku zastrzeżenia i polemiki, a ich wstęp na deski teatralne bywał trudny ze względu na odmienną estetykę, odbieraną wówczas jako brutalny realizm i postrzeganą bardziej jako zagrożenie, niż szansa na reformę teatru²⁹⁷. Organicznym najbliższym kontekstem działalności teatru poznańskiego była najnowsza dramaturgia niemiecka oraz sztuki innych autorów prezentowane na scenach niemieckich: przecież bezpośrednie sąsiedztwo Teatru Miejskiego w bliższej, a przynależność Poznania do państwa pruskiego w dalszej perspektywie były czynnikami mocno determinującymi decyzje repertuarowe. Pytanie o poznańską recepcję teatralną niemieckich dramatów najnowszych i uznawanych za nowatorskie dotyczy więc niejako wspólnej egzystencji dwu rywalizujących placówek. Punktem wyjścia warto jednak uczynić kwestię współistnienia i odbioru różnych estetyk teatralnych, jakie spotykają się w twórczości Hermanna Sudermanna.

Du mauvais Sardou

Teatr Polski za dyrekcji Rygiera proponował sporo niemieckich sztuk współczesnych, zarówno z zakresu repertuaru poważnego, jak i rozrywkowego²⁹⁸. Wybór pruskiego dramaturga podyktowany został równoległą obecnością jego utworów w repertuarze scen poznańskich (polskiego i niemieckiego) i interesującymi kwestiami związanymi z ich recepcją. Większość z wystawionych w Teatrze Polskim w Poznaniu sztuk Sudermanna, nie wydanych w polskim przekładzie, zachowała się i jest dostępna w formie scenariuszy teatralnych²⁹⁹.

²⁹⁷ Zob. F. Krysiak, *Teatr Polski w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” nr 262 (1897), s. 3. Jest to recenzja pozostającej w orbicie sudermannizmu sztuki Jana Szutkiewicza *Kula u nogi* (premiera poznańska 13 XI 1897).

²⁹⁸ Z autorów dramatycznych wystawianych na scenach obu poznańskich teatrów wymienić można Gerharta Hauptmanna, spółkę autorską Blumenthal – Kadelburg, Ernsta Wildenbrucha, Ottona Ernsta, Hansa Oldena, Hermana Bahra, Maxa Dreyera, Ottona Ericha Hartlebena i Ludwika Fulde.

²⁹⁹ Rękopisy i druki teatralne w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu: *Honor. Komedia w 4 aktach* (dwa egzemplarze, sygn. rkp. T-471 oraz dk. T-4189); *Koniec Sodomy. Dramat w 5 aktach* (sygn. rkp. T-445); *Sobótka. Sztuka w 4 aktach* (sygn. rkp. T-836); *Szczęście w zakątku. Sztuka w 3 aktach* (sygn. rkp. T-872); *Walka motyli. Komedia w 4 aktach* (rkp. T-1068). Egzemplarz lwowski *Gniazda rodzinnego* dostępny jest w zasobach Śląskiej Biblioteki Cyfrowej.

Hermann Sudermann³⁰⁰ nie był reformatorem teatralnym, niemniej jego pierwsze sztuki zyskały spory rozgłos. Ogłoszony zrazu koryfeuszem nowego dramatu niemieckiego, niedługo potem został uznany za talent wyczerpany i zmanierowany. Dziś sytuuje się jego twórczość na pograniczu obserwacji naturalistycznej i konstrukcji formalnej *pièce bien faite*, jako idealny mariaż dawnej i nowatorskiej u schyłku XIX wieku techniki dramatopisarskiej; warto zastanowić się nad zasadnością tej opinii³⁰¹. Niewątpliwie na przełomie stuleci istniała swoista moda na Sudermanna, umieszczanego przez badaczy niemieckojęzycznych w kręgu repertuaru modernistycznego obok Artura Schnitzlera i Gerharda Hauptmanna³⁰².

Za dyrekcji Edmunda Rygiera zaprezentowano w Teatrze Polskim siedem dramatów Sudermanna, przy czym najważniejsze z nich: *Honor*, *Koniec Sodomy* oraz *Gniazdo rodzinne*, zostały wprowadzone do repertuaru teatru poznańskiego na początku lat pięćdziesiątych XIX wieku, niedługo po premierach berlińskich i polskich. Wywołały spore zainteresowanie i burzliwe polemiki w krytyce niemieckiej, w rodzimej natomiast były słabo dyskutowane, choć stały się hitami repertuarowymi. Sygnały polskiej recepcji tej twórczości utrwalone zostały w recenzjach teatralnych i drobnych szkicach oraz wspomnieniach aktorów, dla których typy Sudermannowskie stanowiły atrakcyjne pole do popisu. Recenzent poznański, przy okazji premiery *Końca Sodomy*, wspomina atmosferę towarzyszącą triumfowi pierwszego dramatu Sudermanna:

Przypominam sobie wyraźnie jeden dzień pamiętny dla niemieckiej literatury nowoczesnej – dzień pierwszej Sudermannowskiej premiery – wielki dzień „Honoru”. Sam autor był dziwnie ponury i niespokojny, a literacka kawiarnia „Kaiserhof” usposobiona sceptycznie i lekceważąco. Sudermann? Niektórzy nawet nie znali nazwiska, inni czytali tu i owdzie jakąś nowelę i powieść, które na rynkach beletrystyki pojawiły się, błysły na chwilę i zginęły bez

³⁰⁰ Hermann Sudermann (1857-1928), niemiecki dramaturg i prozaik, urodzony w Matzicken (wschodnia część Prus, dziś teren Litwy), nauki pobierał w szkole realnej w Elblągu, Realgymnasium w Tylży oraz na uniwersytecie w Królewcu. Te czasy wspomina w swojej autobiografii *Książka z obrazkami mojej młodości*. W latach 80. zamieszkał w Berlinie, był dziennikarzem, redagował „Deutsches Reichsblatt” i zaczął tworzyć prozę, którą wpisał się w estetykę naturalizmu. Były to krótkie opowiadania i powieści, stanowiące wstęp do twórczości dramatycznej Sudermanna, rozpoczętej triumfalnie w 1889 roku głośnym *Honorem*. W latach 1891-1893 mieszkał z żoną, pisarką Clarą Lauckner, w Królewcu. Tu powstały kolejne głośne dramaty pisarza, *Koniec Sodomy* i *Gniazdo rodzinne*. Następnie przeniósł się z rodziną do Drezna. Dwuletni okres drezdeński był dla Sudermanna bardzo trudny, naznaczony załamaniem nerwowym i kilkumiesięcznym pobytem w tutejszym zakładzie neuropsychiatrycznym. Od tego też czasu pogłębiał się kryzys twórczości Sudermanna. W latach 1895-1902 mieszkał w Berlinie. Na początku XX w. odbył długą podróż do Włoch, Grecji, Egiptu i Indii. Na początku I wojny światowej opublikował *Kaiserlied*. Uznany został za nacjonalistę, promowany w czasie II wojny światowej, wystawiono w teatrze w Berlinie jego *Sobótka*. Zmarł w 1928 roku w Berlinie na zapalenie płuc. Po wojnie jego twórczość została zapomniana. Jeszcze w latach 20. utwory dramatyczne i prozatorskie Sudermanna były ekranizowane.

³⁰¹ L. Eustachiewicz, *Dramat europejski w latach 1887-1918*, Warszawa 1993, s. 176-185.

³⁰² H. P. Bayerdörfer, *Nie zawsze musi to być Wiedeń albo jak zostać austriackim dramatopisarzem narodowym? Arthur Schnitzler i Burgtheater*, przeł. I. Okulska, w: *Felix Austria – dekonstrukcja mitu? Dramat i teatr austriacki od początku XX wieku*, red. M. Leyko, A. Pełka, K. Prykowska-Michalak, Kraków 2012, s. 41.

ślądu, inni wreszcie, a tych najmniejszy był zastęp, szeptali coś o wielkim talencie i ciekawie wyglądali podniesienia kurtyny (...) Widziałem wiele tryumfów – tak bezwzględnych, tak jednomyślnych nigdy. Po przedstawieniu wieszono Blumenthalowi, że odkrył nowy geniusz, a kobiety rzucały kwiaty na mistrza odurzonego niespodziewanym sukcesem. W „Kaiserhofie” wrzało jak w ulu i mówiono głośno o zmartwychwstaniu Schillera, o nowym słońcu i odrodzeniu literatury.³⁰³

Po niebывałym sukcesie *Honoru* przysłała kolej na osobliwą premierę *Końca Sodomy*, sztuki zaatakowanej przez berlińską cenzurę ze względu na „naturalistyczne nadużycia” i wystawionej po raz pierwszy w trybie tajnym dla trzech urzędników Ministerstwa Spraw Wewnętrznych³⁰⁴. Twórczość dramatyczna Sudermanna, mało dotąd znanego autora powieści i nowel, stała się niemal z dnia na dzień modna i szeroko komentowana, odpowiadając z jednej strony na potrzebę teatralnej nowości, z drugiej – wpisując się w rozpoznawalny i zakorzeniony model dramatu rodzinnego. Utwory Sudermanna, zdaniem polskich recenzentów, były pod tym względem dalekie od sposobu, w jaki relacje rodzinne prezentowała dramaturgia francuska³⁰⁵. Skupiały się na konflikcie dwu etyk, zwykle przełożonym na starcie pokoleniowe. Młody Robert Heincke w *Honorze* popada w konflikt z moralnie pogrążoną rodziną; Magdalena Schwartze (*Gniazdo rodzinne*) staje się ofiarą moralności ojca, diametralnie różnej od jej artystycznej natury; Wilhelma Janischa (*Koniec Sodomy*) zniszczy zdegenerowana atmosfera dekadentckiej stolicy, która dotyka także jego najbliższych. We wczesnych sztukach Sudermanna zauważyć można pewne typy postaci i konfliktu, które powrócą w późniejszych, dużo słabszych dramatach, naznaczonych już zwulgaryzowaną estetyką *pièce bien faite*.

Sprawozdawcy zrazu zauważyli, że sztuki Sudermanna stanowią nową jakość w dramaturgii niemieckiej. Uznany został twórcą osobnym, nie przynależnym do żadnej ze szkół dramatopisarstwa:

U niego jest i akcja spotęgowana, są efekty melodramatyczne i tendencja. Nie odbiera to jednak bohaterom jego wypukłej jędrnej plastyki żywych ludzi, a lubo tu i owdzie krytyka zarzucić może naciąganie sytuacji - całość wzrusza i porusza pełnią prawdy, drgającej bólami i zagadnieniami współczesnej chwili.³⁰⁶

³⁰³ „Dziennik Poznański” nr 288 (1903), s. 4. *Honor* na scenę poznańską trafił 28 I 1892 roku, trzy lata po berlińskiej premierze i rok po premierach lwowskiej, krakowskiej i warszawskiej.

³⁰⁴ H. H. Houben, *Hermann Sudermann: „Koniec Sodomy”*. *Cenzura teatralna w Rzeszy Wilhelmińskiej*, przeł. M. Rajch, w: *Cenzura w Niemczech w XX wieku. Studia, analizy, dokumenty*, wybór i oprac. Cz. Karolak, Poznań 2000, s. 245-246.

³⁰⁵ Odmienność tę trafnie ujął Aleksander Rajchman: Sudermann poddaje wnikliwej obserwacji stosunki w rodzinie, ale inaczej niż pisarze francuscy, u których cały konflikt do tego się sprowadza, że w rodzinie jest o jedną osobę za dużo. Zob. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 27 (1893), s. 10.

³⁰⁶ A. Rajchman, *Przegląd dramatyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 9 (1892), s. 9.

Lektura pierwszych sztuk Sudermanna potwierdza ich eklektyzm, decydujący o atrakcyjności scenicznej, tworzący swoistą konstelację estetyki naturalistycznej i „dobrego skrojenia”. Wpływ pierwszej przejawia się w metodzie obserwacji, polegającej na obnażaniu degeneracji berlińskiego mieszczaństwa. Nietrudno zauważyć wyraźne oddziaływanie pewnych pomysłów i motywów znanych z dramaturgii Ibsenowskiej, czego sygnałem jest finał *Końca Sodomy*. Oto młody artysta, Wilhelm Janisch, trwoniący talent u boku mieszczańskiej femme fatale, głoszącej wyzwolenie moralne artysty, doprowadza do samobójstwa młodą, zakochaną w nim dziewczynę. W ostatniej scenie aktu piątego Wilhelm, rozpaczający i pragnący namalować martwą Klarę, umiera porażony atakiem suchot. W pewnym sensie można uznać tę sztukę za lżejszą – bo zanieczyszczoną melodramatyczną manierą – wersję *Upiorów*. Dramatyczne losy Magdaleny Schwartze, która opuszcza rodzinę i zostaje słynną śpiewaczką, to przecież możliwa wersja biografii Nory, odchodzącej od Helmera; pod tym samym kątem możemy rozpatrywać historię Elżbiety ze *Szczęścia w zakątku*, która po wyznaniu winy doczeka się mężowskiego przebaczenia. Co ciekawe, dramaty Sudermanna spotkały się z podobnym, jak Ibsenowskie, zarzutem zbyt drastycznego zakończenia, dlatego autor dopisał do *Honoru* akt IV, w którym następuje szczęśliwe pojednanie rodzin Roberta Heincke’go i Kurta Muehlinga za pośrednictwem hrabiego Trast-Saarberga, oferującego swój majątek pierwszemu z nich. W *Końcu Sodomy* natomiast Wilhelm nie zostaje zamordowany przez Kramera, narzeczonego Klary, gdyż „krytyka berlińska zażądała optymizmu w zbrodni”³⁰⁷; może nawet Sudermann zbyt serio potraktował te sugestie, każąc w finale wściekłemu Kremerowi nagle ostudzić emocje i w panice pognać po lekarza dla konającego Wilhelma. Czytelnik *Honoru* i *Końca Sodomy* bardziej jest wstrząśnięty lekturą, niż widz spektaklem. Takie złagodzenie finału konfliktu pozwala wysunąć przypuszczenie o silnym oddziaływaniu na estetykę naturalistyczną moralności biedermeieru, która może wręcz paraliżowała modyfikacje tematu. W istocie, historie rodzinne z dramatów Sudermanna sygnowane są najbardziej wyrazistymi wyznacznikami biedermeierowskiej postawy wobec świata: uległość córki wobec despotycznego ojca, relacje wynikające z osobliwego pojęcia honoru, imperatyw poświęcenia się dla rodziny, rezygnacja tłumiąca silne emocje³⁰⁸. Władysław Bogusławski, niechętny estetyce naturalizmu, podkreślał wartość owego złagodzenia wysoko oceniając dramaturgię Sudermanna i jej pozytywną przeciwwagę wobec pesymizmu wynikającego z fotograficznego kopiowania życia:

³⁰⁷ *Ibidem*, s. 10.

³⁰⁸ *Spory o biedermeier*, wybór, wstęp i oprac. J. Kubiak, Poznań 2006, s. 29-30.

Twórczy tylko talent zdobywa się na taką poetyczną syntezę życia, działającą zawsze i bez zawodu w najsyntetyczniejszej ze sztuk – w teatrze. Pod tym względem doświadczenie lat ostatnich jest istotnie nader pouczającym. Reformatorowie sceny usiłowali i usiłują dotąd syntezie przeciwstawić analizę, miłość zastąpić nienawiścią; wiemy, jakie są wyniki tych prób, prowadzonych z wytrwałością godną lepszej sprawy. Pokazało się, że scena pesymistyczna nie ma jutra, jako zupełna negacja teatru, który nie znosi ani tła szarego, ani suchych preparatów psychologicznych, ani pogardy dla kompozycji, ani gałganiarskiej estetyki, rzucającej na scenę brudne, wystrzępione szmaty ze śmietnika życia, a żyje natomiast kontrastami światła i cienia, szerokim rysunkiem, barwnym kolorytem i organicznie z uczuć i namiętności wytworzoną akcją.³⁰⁹

Postulaty owej „poetycznej syntezy życia”, charakterystyczne dla rodzimej krytyki teatralnej, wyniknąć mogły ze swoistego zarażenia polskiej produkcji scenicznej drugiej połowy stulecia estetyką biedermeieru, generującą styl pozytywny tej dramaturgii, objawiającą się właśnie chwytem łagodzenia konfliktu dramatycznego³¹⁰. W dramacie Sudermanna owo złagodzenie dostrzegano we wprowadzeniu naiwnej młodej dziewczyny, która – wnosząc uczciwe i zdrowe pojęcia – często padała ofiarą stosunków rodzinnych. Komentatorzy *Końca Sodomy* w postaci Klary dostrzegali silny ładunek tragiczny, otwierający drogę do nowoczesnego katharsis³¹¹. Nie można jednakże zapomnieć o sentymentalnym czy melodramatycznym wymiarze tych postaci. Klara, Helena ze *Szczęścia w zakątku*, Rózia z *Walki motyli* mają proveniencję złożoną, podobnie jak rezonerzy: hrabia Trast-Saarberg z *Honoru* oraz Reimann z *Końca Sodomy*:

Postać hrabiego jest jedyną konwencjonalną, czysto rezonerską postacią sztuki niniejszej – w której wszystkie inne postacie są skończonymi, wprost z natury zdjętymi typami. Hr. Trast służy autorowi do wygłaszania zapatrywań i teorii o „honorze” tam – gdzie sam wątek akcji nie wystarcza do dostatecznego przeprowadzenia i uplastycznienia głównej tezy. Tak, jak zewnętrzne wystąpienie figury tej jest czysto scenicznym, oratorskim – tak i motywy wewnętrzne, dane tu przez Sudermanna, są „zrobione”, sztuczne, naginane do względów scenicznej praktyczności i scenicznych efektów. A więc ów Trast stał się niegdyś ofiarą pojęć konwencjonalnych „honoru”: zgrawszy się w karty, nie mógł spłacić „honorowego” długu i rewolwer przykładał już do skroni. Ale w chwili ostatecznej refleksja przywiodła mu na myśl – że odrodzić się w Ameryce czy Azji znaczy tyle, co umrzeć dla Europy. Wystarczy śmierć tego rodzaju – zwłaszcza, że słońce oświeca i grzeje tylu innych, wobec których hr. Trast jest wzorem uczciwości i „honoru” niekonwencjonalnego.³¹²

³⁰⁹ W. Bogusławski, *Poezja w teatrze*, „Biblioteka Warszawska” 1892, t. 2, s. 307.

³¹⁰ D. Ratajczakowa, *O pozytywnym stylu tzw. pozytywistycznej komedii*, w: eadem: *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1 Wrocław 2006, s. 284-300. Podążając za sugestią Autorki warto zapytać, czy silna obecność biedermeieru w teatrze polskim nie zatamowała w równym stopniu rozwoju rodzimej komedii pozytywistycznej, jak i polskiego dramatu naturalistycznego.

³¹¹ A. Rajchman, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 9 (1892), s. 10; W. Bogusławski, *op. cit.* Zob. też M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009, s. 91.

³¹² „Dziennik Poznański” nr 24 (1892), s. 4.

Recenzent poznański zwrócił uwagę na przestarzałość formuły rezonera, dopytać jednak wypada, dlaczego była to jednak postać potrzebna, co decydowało o jej atrakcyjności scenicznej. Można przecież interpretować ją jako swoisty protest przeciw postulatowi dystansu czy obojętności dramaturga wobec wypadków scenicznych. Sprawozdawca „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” postrzegał częste wypowiedzi rezonera jako wyraz zaangażowania autora, nadający sztuce „siłę żywotną” w przeciwieństwie do owych „suchych preparatów psychologicznych”, o których pisał Bogusławski³¹³. W dramatach Sudermanna osobę rezonera, wręcz przesadnego w swej prawości i nawyku moralizowania, uznać można za przejaw biedermeierowskiego złagodzenia naturalistycznej metody konstruowania akcji scenicznej. Warto zauważyć, że według reżyserskich wskazówek zawartych w poznańskim egzemplarzu teatralnym *Honoru*, aktor ma nade wszystko uwydatnić „pańską wytworność i uprzejmość” Trast-Saarberga³¹⁴. W istocie więc należało zagrać hrabiego według prawideł sztuki konwersacyjnej, a postulat ten zrealizowali aktorzy poznańscy Mieczysław Skirmunt i Edmund Rygier.

Analiza dramatów Sudermanna pozwala na konstatację, że znalazł się on w orbicie silnego oddziaływania dramaturgii Ibsena, ale estetyka biedermeieru – korespondująca z oczekiwaniami publiczności teatralnej – wyraźnie moderowała sposób prezentacji konfliktu rodzinnego, wpływając nade wszystko na warstwę tekstową. Była tym samym swoistym sprzymierzeńcem dobrego skrojenia, bo nie dotykała formy, wspierała tak cenne w teatrze chwytły wywołujące wzruszenie, umoralnienie, pociechę.

Pewnego piętna tradycji Ibsenowskiej dopatrywać się można w kolejnych dramatach Sudermanna. W 1897 roku zaprezentowano w Poznaniu po raz pierwszy *Szczęście w zakątku*, 4 lata później *Sobótka*. Premiera pierwszego z nich nastąpiła za sprawą występów gościnnych Natalii Siennickiej (26 lutego 1897 roku), która obok Aleksandry Lüde i Heleny Marcello zyskała sławę niezrównanej odtwórczyni typów Sudermannowskich. Akcja rozgrywa się w małym miasteczku pruskim. Jest to historia Elżbiety, ulegającej hipnotyzującej sile erotycznej demonicznego hrabiego Röcknitza i znajdującej schronienie przed niszczącą namiętnością w owym szczęśliwym zakątku u boku znacznie starszego męża. Dramat rozpoczyna się w momencie przybycia do ich domu Röcknitza, który wznawia swe zabiegi o względy Elżbiety. Sprawozdawca wiedeńskiej prapremiery ocenił sztukę jako „mieszanicę niemieckiego sentymentalizmu, przyprawioną *à la française* pieprzykiem wiarołomstwa, rozwijającą się na

³¹³ W. Janicki, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 26 (1893), s. 5; W. Bogusławski, *op. cit.*, s. 307.

³¹⁴ H. Sudermann, *Honor. Komedia w 4 aktach*, Biblioteka Raczyńskich, sygn. Rkp.T-471, k. 3-5v.

tle ponurej techniki skandynawskiej”³¹⁵. Pierwszy i drugi z zarzutów dotyczyły zapewne bezwzględności postanowienia Elżbiety o konieczności samobójstwa w związku ze zdradą, której się jednak nie dopuściła, choć wyznała miłość Röcknitzowi, oraz nagłej przemiany jej męża, który po krótkim napadzie wściekłości postanawia wspaniałomyślnie wybaczyć żonie. Natomiast atmosfera odosobnienia, powracające sygnały dawnego nieszczęścia Elżbiety, postać niewidomej córki, przywodzą na myśl dramaturgię Ibsena. Wyraźny eklektyzm, ukierunkowany w stronę efektu scenicznego, uznany za przejaw wyczerpania się talentu autora³¹⁶, zauważalny jest także w powstałej później sztuce *Sobótki*, stanowiącej kolejną wariację na temat upiórów z przeszłości. Osią dramatu jest historia Maryjki, sieroty wychowanej w zamożnym domu Vogelreuterów, nawiedzanej przez matkę – żebraczkę i mocno odczuwającą fatalizm swego pochodzenia. Psychologiczna głębia dramatu zniwelowana została przez melodramatyczny efekt szału miłosnego następującego w noc świętojańską, która sprzyjała powracającym „upiorom pomordowanych pragnień”, według słów Jerzego (rozdzielonego przed laty z Maryjką, obecnego narzeczonego jej przyrodniej siostry)³¹⁷. Obie wyżej wymienione sztuki Sudermanna były w istocie dramatami jednej roli kobiecej, stawiającymi przed artystką zadanie ożywienia postaci, w których mieszanina pierwiastków sentymentalnych, melodramatycznych i naturalistycznych tworzyła powikłaną i nieprawdopodobną konstrukcję psychologiczną.

Na przełomie XIX i XX wieku wystawiono w Poznaniu jeszcze kilka dramatów Sudermanna, nie powtórzyły one jednak pierwotnego sukcesu, ukierunkowane wyraźnie na swoistą, negatywnie pojętą wirtuozerię. Autor wszystkie swe wysiłki skierował w stronę scenicznej atrakcyjności, pisząc dramaty, które już wówczas wywoływały sporo zastrzeżeń. Dzieje Beaty z *Niech żyje życie* czy Thei z *Łodzi kwiatowej* stały się obiektem kpin i ataków ze strony krytyki. Powodzenie pierwszej z nich w Warszawie recenzent tłumaczy jednoznacznie

pewną właściwością talentu Sudermanna, która w tej sztuce ujawniła się z całą siłą – á la Sardou. Istota mistrzostwa tego rodzaju nie polega ani na twórczości charakterów, ani na głębokim umotywowaniu postępów, lecz mieści się w powierzchownej potędze sytuacji dramatycznych, magnetyzujących widza nieustanną wibracją wzruszeń. Wynika stąd pewne odurzenie i gorączka intrygi, co do pewnego stopnia sąd o rzeczy otumania. Gdyby to

³¹⁵ H. R., *Szczęście w zakątku* (z *Wiednia*), „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 12 (1895), s. 5.

³¹⁶ Co ciekawe, podobną opinię uzyskała pisana równoległe z tym dramatem powieść *Tak było*, uznana za nieznośnie melodramatyczną, fascynującą sentymentalne Niemki. Oba teksty były pierwszymi utworami napisanymi po wyjściu autora ze szpitala psychiatrycznego w Dreźnie w 1895 roku. Zob. R.L., *Ostatnia praca Sudermanna*. „*Tak było*”, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 12 (1895), s. 50.

³¹⁷ H. Sudermann, *Sobótka*. *Sztuka w 4 aktach*, przeł. Z. Wójcicka, Biblioteka Raczyńskich, rkp. T-836, akt III, sc. 3, k. 90.

opracował ktoś z mniejszym talentem niż Sudermann, widz pewnie nie uwierzyłby w to, na co patrzy.³¹⁸

Ową manierę Sudermanna, zapożyczoną od Sardou i na początku XX wieku wyraźnie już skryształowaną, spostrzegł dekadę wcześniej niemiecki krytyk teatralny Alfred Kerr. Analizując technikę współczesnego dramatu realistycznego, wskazywał *Honor* Sudermanna jako antywzór ze względu na mnożenie „sztuczek czarodziejskich”, czyli wydarzeń całkowicie przypadkowych, które okazały się niezmiernie trudne do usunięcia z konstrukcji sztuki, gdyż niosły silny ładunek dramatyczny³¹⁹. Technikę Sudermanna poddał analizie Stanisław Brzozowski po premierze warszawskiej dramatu *Niech żyje życie*, która nastąpiła 7 lutego 1903 roku. Usprawiedliwił on eklektyzm tej dramaturgii, uznając właściwym jej twórcą ów „inteligentny motłoch”, który pragnie pomieszania pojęć, czyniąc dramaturga przewodnikiem, wyrazicielem własnych potrzeb:

O, p. Sudermann to nie byle jakie śmietnisko, to śmietniczek prima sorte, na którym znaleźć można tylko psychologicznie wyrafinowane łachmanki, nad którym nawet unosi się pewna metafizyczna mgła, to śmietniczek bardzo arystokratyczny, to już jest sztuka bardzo postępowego mieszczaństwa, motłochu, który ma pretensje do arystokracji ducha. Chaos w estetycznych dążeniach, chaos i nicność w ideowo-duchowej treści – zaiste sztuka tych, co o sobie nigdy „ja” mówić nie powinni i nie mają prawa. Gniew i wstręt ogarnia, gdy się odnajduje włóczące się tu w świętokradczym pohańbieniu echa wielkich i głębokich haseł, gdy się odnajduje strzępy szkarłatu dumnej duszy Nietzschego, gdy wewnętrzne, głuche załamania dusz Ibsenowskich zostają naśladowane z pomocą zwykłych trzaskawek z papieru.³²⁰

Co charakterystyczne, role Sudermannowskie nadal chętnie podejmowane były przez aktorów, co z ubolewaniem stwierdza Brzozowski oceniając grę Heleny Marcello, podnoszącej marną i nie wartą tego ramotę. Podobna była opinia recenzenta poznańskiego, który zauważył obcość tej sztuki, przedstawionego w nim obrazu arystokracji niemieckiej, niemniej jednak ocenił ją pozytywnie ze względu na grę aktorów³²¹. Recepcja *Łodzi kwiatowej*, która miała swą premierę w Poznaniu 15 marca 1908 roku, stanowi już gorzką konstatację o „falszywym sudermannowskim efekciarstwie” podszytym „pseudopsychologią kobiety”³²².

Autora *Honoru* można symbolicznie usytuować pomiędzy estetyką dramatów Sardou i Ibsena, jeśli rozumiemy ich nazwiska jako sygnały dawnej i nowej sztuki dramatycznej. Jego

³¹⁸ J. Rosenberg, *Teatr*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 7 (1903), s. 26-27.

³¹⁹ A. Kerr, *Technika dramatu realistycznego*, przeł. M. Wisłowska, „Dialog” nr 3 (1956), s. 122.

³²⁰ S. Brzozowski, *Hermann Sudermann: „Niech żyje życie”*, w: idem, *Wczesne prace krytyczne*, Warszawa 1988, s. 553-554.

³²¹ „Dziennik Poznański” nr 69 (1903), s. 3.

³²² Bitru [Michał Sobeski], *Ze sceny*, „Kurier Poznański” nr 64 (1908), s. 1-2.

twórczość stanowi swoiste wynaturzenie zarówno pierwszego, jak i drugiego mistrza, być może za sprawą *biedermeieru*, z wyraźną predylekcją ku estetyce francuskiej, która ostatecznie osłabiła tę dramaturgię. Dla prawodawcy naturalizmu, Antoine'a, Sudermann był „du *mouvais Sardou*”³²³. Wręcz symboliczne jest w tym kontekście przedstawienie ostatniego z trzech wielkich dramatów Sudermanna, *Gniazda rodzinnego*, które odbyło się w Teatrze Polskim w Poznaniu 27 III 1898 roku. Widzowie zapamiętali ten wieczór nie tylko ze względu na występ Aleksandry Lüdowej w roli Magdaleny, ale i zadziwiający pomysł jednego z artystów. Leon Nowolecki, występujący w roli junkra grającego w pikietę, ucharakteryzował się na Ibsena. Może dla uczczenia siedemdziesiątych urodzin autora *Nory*? Może był to jakiś sygnał dla publiczności? Może podpatrzył Rygiera, nadającego Stockmannowi we *Wrogu ludu* rysy Ibsenowskie? Zdaje się, że zadziwienie recenzenta w prosty sposób sygnalizuje – mimo wszystko – nieprzystawalność tych dwóch dramaturgów.

Z dziejów poznańskiej recepcji dramatów Hermanna Sudermanna

Rysem charakterystycznym recepcji utworów Sudermanna w stolicy Wielkopolski było ich współlistnienie w teatrze polskim i niemieckim. W Teatrze Miejskim, co nie może dziwić, repertuar jego sztuk był rozleglejszy, bo poza dramatami wystawionymi przez Rygiera w Teatrze Polskim można tam było zobaczyć także *Jana Chrzyciela* oraz cykl dramatyczny *Morituri*³²⁴. Polska krytyka odczytywała Sudermanna jako twórcę na wskroś niemieckiego, przedstawiającego obce typy i realia. Ze szczególnym protestem spotkał się fakt, że najwybitniejsze polskie artystki promowały te dramaty podczas występów gościnnych, a okoliczność ta dotyczyła Aleksandry Lüde, Natalii Siennickiej, Heleny Marcello i Heleny Modrzejewskiej:

Gdy w ubiegłym sezonie p. Natalia Siennicka poczęła występować w dramatach Sudermanna, zwróciliśmy jej uwagę, że ambicja artystek, poważnie pojmujących swe zadanie – a do takich liczy się tak Siennicka jak Lüdowa – nie powinna zadowalać się laurem należnym sztuki adeptom, lecz tęsknić także i nie mniej do wieńca zasług obywatelskich; przypomnieliśmy również, że dosyć innych czynników pracuje nad zniszczeniem podstaw etycznych naszego społeczeństwa, ażeby pomagała im jeszcze scena narodowa. Przypomnienie to przesyłamy

³²³ A. Rajchman, *Przegląd dramatyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 2 (1895), s. 20.

³²⁴ Repertuar dramatów Hermanna Sudermanna w Teatrze Miejskim w Poznaniu: *Morituri* (sezon 1896/97, z tego cyklu: *Fritzschen* w sezonie 1889/99 oraz 1899/1900), *Gniazdo rodzinne* (1897/98 i 1903, 1899/1900, 1900/1901, 1901/1902, 1902/1903), *Jan Chrzyciel* (1897/98, 1898/99, 1899/1900), *Honor* (1898/99, 1900/1901, 1901/1902, 1902/1903), *Koniec Sodomy* (1899/1900, 1900/1901), *Szczęście w zakątku* (1899/1900, 1900/1901, 1901/1902, 1902/1903), *Sobótki* (1900/1901, 1902/1903), *Niech żyje życie* (1901/1902).

także pod adresem pani Lüdowej i nie myślimy zatrzymywać się dłużej przy znanej sztuce tak mało sympatycznego dla nas pisarza, jak Sudermann.³²⁵

Natomiast wysokie oceny ich gry w rolach Magdaleny Schwartz, Ady Barthner i Elżbiety Wiedemann pokazują, że realizacja dramaturgii niemieckiej w teatrze poznańskim mogła stanowić paradoksalnie wyraz sprzeciwu wobec pruskiej dominacji: oto polskie artystki okazały się doskonalsze, niż niemieckie wykonawczynie sztuk Sudermanna. Oburzenie poznańskiego sprawozdawcy wynikało być może z okoliczności lokalnych, bo przed zaledwie dwoma miesiącami w poznańskim Stadttheater w tej samej sztuce – *Gnieździe rodzinnym* w roli Magdaleny – występowała Rosa Poppe z berlińskiego Kgl. Schauspielhouse. Dramaty Sudermanna były wówczas popularyzowane właśnie dzięki odwiedzającym Poznań artystkom z Berlina, Wiednia i Wrocławia³²⁶. Recenzent „Kuriera Poznańskiego” nie zawahał się przyznać polskiej odtwórczyni Magdaleny tytułu najwybitniejszej heroiny „dramatu arcyniemieckiego”. Kilka lat wcześniej, z okazji pierwszego występu Lüdowej w Poznaniu, kiedy nastąpiła premiera *Gniazda rodzinnego*, recenzent podkreślał nowatorstwo gry artystki, która odnalazła klucz do postaci Sudermannowskich:

W roli Magdaleny widzieliśmy znakomite artystki niemieckie – panią Lüdową po raz pierwszy. I zdało nam się, że ta polska artystka nic nam nie powie nowego [...], że znamy jej wszystkie tony i półtony, że tę Niemkę z „Gniazda rodzinnego” tylko Niemka wszechstronnie i dokładnie pojąć i odczuć jest w stanie. W mniemaniu tym utwierdziły nas głosy krytyki berlińskiej, które z pewnym zakłopotaniem szeptały, że niezrównana włoska artystka Eleonora Duse padła w roli Magdaleny. Dziś [...] stanął przed nami pierwszorzędnny talent sceniczny, wniknął w najgłębsze tajniki niemieckiego typu i z tych głębin dobył nowe dźwięki, nowe barwy i blask tak potężny, że trudno nam znaleźć słowo dość silne, aby w nie wywnętrznić nasz zachwyt i nasze wrażenia. Pani Lüdowa jest przede wszystkim o tyle wyjątkowym zjawiskiem w atmosferze teatrów warszawskich, że nie ma w niej ani odrobiny owej patetyczno-deklamacyjnej scholastyki, która tam zawsze jeszcze niestety grasuje. Mimika artystki jest bezwzględnie swobodną i odpowiada najdokładniej wszystkim zmiennym uczuciom, które w duszy jej grają. Ani jeden ruch, ani jeden błysk żrenic, ani jeden zwrot lub schylenie nie jest tu cudzym, nie jest urobionym. A przy tym zdaje się pani Lüdowa nie grać ani na chwilę dla publiczności, i wywiera takie wrażenie, jakby łoże i krzesła nie istniały dla niej. Łamie ona o tyle tradycyjny konwenans, że czasem zupełnie tyłem do widzów się obraca, że nie dba wcale o malowniczość grupy, tylko o prawdę.³²⁷

³²⁵ „Kurier Poznański” nr 69 (1898), s. 3. Autor recenzji odwołuje się do sprawozdania z występów Natalii Siennickiej, które odbyły się w lutym 1897 roku. Relacjonował je wówczas „Dziennik Poznański” nr 26 (1897), s. 3 oraz „Kurier Poznański” nr 26 (1897), s. 4.

³²⁶ Rosa Poppe z Kgl. Schauspielhouse z Berlina (wystąpiła w *Gnieździe rodzinnym*, 13 I 1898); Maria Reisenhofer Deutsches Theater (w roli Magdaleny Schwartz, 3 V 1901, i Salome 23 XII 1899); Luise Daumont z Deutsches Theater (w roli Elżbiety Wiedemann, 23 II 1900), Clara Rabbitow z wiedeńskiego Hofburgtheater (w rolach Elżbiety Wiedemann 12 XII 1902, i Maryjki w *Sobótkach*, 15 XII 1902). Zob. afisze Teatru Miejskiego, Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta Miasta Poznania, sygn. 3712-3717.

³²⁷ „Dziennik Poznański” nr 58 (1894), s. 5.

W recenzjach obecna była wyraźna nuta triumfu, wynikająca z faktu, że polska sztuka wykonawcza znacznie przewyższa wartość dramatyczną utworu. Podkreślano obcość tych sztuk dla Polaków, wynikającą z innego modelu rodziny, swoistej moralności niemieckiej, obecności typów takich, jak pastor, junkrzy pruscy, despotyczni ojcowie. Uznanie za kreację typów niemieckich zyskał Edmund Rygier, występujący kilkakrotnie w roli pułkownika Schwartze (*Gniazdo rodzinne*) oraz barona Röcknitsa (*Szczęście w zakątku*). Sukces aktora polegał tu nade wszystko na ukazaniu brutalności niemieckiego oficera w pierwszej oraz demonicznej siły zdobywcy – bogacza w drugiej ze sztuk. Były to postaci zdecydowanie negatywne w polskim odbiorze, co mogło decydować o niejakim powodzeniu tych sztuk w Teatrze Polskim:

Wyborny jest mianowicie typ milionowego fabrykanta, egoisty, który nie widzi nic poza swymi pieniędzmi i swoją osobą, nie kocha właściwie nikogo, a odczuwa potrzebę miłości. W premierze sobotniej oddał go z wszelką prawdą i subtelnym wycieniowaniem w najdrobniejszych szczegółach p. Ryger, a zaznaczamy to z tym większym uznaniem, że postać Winkelmana jest tak rdzenie niemiecką, tak przeciwną naszym mianowicie pojęciom, że odtworzenia jej podjąć się może tylko bardzo wytrawny i uzdolniony artysta.³²⁸

Lektura sprawozdań pokazuje, że niekiedy reżyser popełniał błąd powierzania owych ról, potencjalnie błyskotliwych i atrakcyjnych, artystom początkującym. Za przykład niech posłuży przywołana już sztuka *Sobótka*, która na scenie poznańskiej nie zyskała powodzenia. Roli głównej nie opracowała należycie Wanda Stradait, jedna z pierwszych interpretatorek tej postaci. Jej Maryjka – według sprawozdawcy – okazała się kobietą z godnością i spokojem znoszącą upokorzenie. Prawdopodobnie artystka, odtwarzając tę postać z patosem, uniknęła niebezpiecznej afektacji i płaczliwości, jednakże musiała uczynić Maryjkę bładą, skoro nie wydobyla z niej pierwiastków głębokiego tragizmu uwarunkowanego owym fatalizmem urodzenia³²⁹. Wydaje mi się jednak możliwe, że niektórzy aktorzy poznańscy podzielali poglądy Włodzimierza Raszewskiego ogłoszone na łamach „Kuriera Poznańskiego”. Recenzent *Szczęścia w zakątku* upierał się, że powinnością obywatelską artystów poznańskich jest odrzucenie pokusy popisywania się, a odtwarzanie tych postaci wstrzemięźliwie i z godnością; przecież obudzenie u publiczności sympatii dla bohaterów Sudermanna nie mogło być artystom poczytywane za zasługę³³⁰. Pogląd ten dowodnie pokazuje, że recepcja modnej w owym czasie dramaturgii wpisana była w dyskusję o kształcie sceny narodowej, której wszyscy współtwórcy – autorzy, artyści, reżyserzy, dyrektorzy, widzowie i krytycy – byli

³²⁸ „Dziennik Poznański” nr 276 (1896), s. 3. Jest to recenzja sztuki *Walka motyli*.

³²⁹ „Dziennik Poznański” nr 247 (1901), s. 4. Niestety, nie udało się w Poznaniu obejrzeć Maryjki w wykonaniu Wandy Siemaszkowej, która w następnym roku stworzyła wspaniałą kreację na scenie Warszawskich Teatrów Rządowych, zob. D. Kosiński, *Sztuka aktorska Wandy Siemaszkowej*, Kraków 1997, s. 92-92.

³³⁰ „Kurier Poznański” nr 26 (1897), s. 4.

rozliczani ze spełniania obywatelskich obowiązków wobec narodowej instytucji. Prawdopodobnie więc Raszewski pochwaliby artystów kuszących się o karykaturowanie postaci Sudermannowskich, przed czym przestrzegali jednak wspomniane już zapiski dla reżyserii na egzemplarzu teatralnym *Honoru*. W tym kontekście warto rozpatrzyć oddziaływanie tych sztuk na widzów, kwestię podniesioną przez sprawozdawcę „Pracy”:

Szczęście w zakątku, dramat Sudermanna, głośnego w Niemczech, lecz nie bardzo sympatycznego autora, tym się różni od innych jego utworów scenicznych, że nie wywołuje w widzu przykrego jakiegoś rozstroju moralnego, jak np. *Honor*, *Gniazdo rodzinne* lub *Koniec Sodomy*. Po przedstawieniu *Szczęścia w zakątku* nie ma się duszy rozbitej na kawały, nie świdrują w umyśle bolesne zagadnienia społeczno-moralnej natury, widz wychodzi podniesiony i uszlachetniony z silniejszą wiarą w lepszą stronę natury ludzkiej, będąc świeżo pod wrażeniem zwycięstwa, jakie wielkoduszność i uczciwość nad słabością i brudem odniosła.³³¹

Zarówno opinie aprobatywne, jak i ostre ataki na naturalistyczne efekty w tych sztukach są artykulacją nadrzędnego postulatu wobec sceny narodowej, która miała służyć budowaniu jedności i więzi narodowej, a nie rozdrapywaniu bolesnych zagadnień moralnych. Należy jednak mocno podkreślić, że negatywny stosunek do twórczości Sudermanna mógł być podyktowany także jego wpływem na młodych twórców, zasilających na przełomie XIX i XX wieku repertuar współczesny Teatru Polskiego w Poznaniu sztukami takimi jak: *Bagienko* Bolesława Gorczyńskiego, *Na rozdrożach* Waława Sawiczewskiego, *Popychadło* i *Kula u nogi* Jana Szutkiewicza, *Otchłań* i *W burzliwą noc* Tadeusza Konczyńskiego, *Walka* Jana Czempińskiego, *Franek Cygan* Ignacego Grabowskiego i wieloma innymi zapomnianymi dziś utworami. Same tytuły wskazują na kierunek zainteresowań, skupionych wokół jaskrawych obrazów degrengolady moralnej społeczeństwa polskiego. Epigonów wyraźnie artykułowanego w sprawozdaniach „sudermannizmu” znamionuje gromadzenie drastycznych sytuacji budzących niesmak i męczących widza³³²; brak logicznie skonstruowanej akcji, będącej zlepkiem nieprawdopodobnych zdarzeń³³³; posługiwanie się nieeleganckim słownictwem³³⁴; tworzenie postaci totalnie zdegenerowanych lub manekinów kapiących od cnoty³³⁵ albo wręcz naśladowanie niektórych scen z dramatów Sudermanna³³⁶. Recenzenci

³³¹ Dr Es-te, „Praca” nr 42 (1899), s. 1069.

³³² F. Krysiak, „Dziennik Poznański” nr 262 (1897), s. 3. Recenzja *Kuli u nogi* Jana Szutkiewicza.

³³³ Cz., „Dziennik Poznański” nr 270 (1896), s. 3. Recenzent *Popychadła* Jana Szutkiewicza zauważa przytomnie, że technika bezładnego gromadzenia scen podyktowana może być praktycznym zmysłem autora będącego zarazem artystą dramatycznym.

³³⁴ F. Krysiak, „Dziennik Poznański” nr 113 (1897), s. 4. Recenzja sztuki *Na rozdrożach* Waława Sawiczewskiego.

³³⁵ Bitru [Michał Sobeski], „Kurier Poznański” nr 46 (1906), s. 2. Recenzja *Bagienka* Bolesława Gorczyńskiego.

³³⁶ F. Krysiak, „Dziennik Poznański” nr 92 (1899), s. 3. Recenzja *Walki* Jana Czempińskiego.

konstatawali przejściową modę na manierę autora *Honoru* i zarażenie młodych umysłów naturalistycznymi wyziewami. W istocie, ekspansja takiej twórczości postrzegana była jako zagrożenie bytu sceny narodowej skutkiem rozbitcia wspólnoty komunikacyjnej, jaka istniała między sceną a widownią.

Dyrekcja Teatru Miejskiego natomiast wykorzystywała utwory Sudermanna do swoich celów, realizując w ten sposób nie tylko program promocji dramaturgii współczesnej. Analiza spektakli jego sztuk wystawianych w Poznaniu pozwala wysunąć przypuszczenie, że obie placówki próbowały wyzyskać autora w narodowej walce, która toczyła się na deskach teatralnych. Polityka repertuarowa Stadttheater wpisywała się w program pruskiej misji cywilizacyjnej na różne sposoby, z jednej strony prezentując sztuki utrwalające kult Hohenzollernów³³⁷, z drugiej – wspierając olbrzymi i sterowany ruch literacki Ostmarkenliteratur. Jak zauważa autorka monografii literatury Marchii Wschodniej, wyznacznikiem tematycznym tych masowo powstających utworów była wyraźna opozycyjność charakterów narodowych; dostrzec ją można chociażby wystawionej w Teatrze Miejskim sztuce *Mutter Erde* Maxa Halbe, będącej historią ziemiańskiego małżeństwa brutalnego Polaka-alkoholika ze szlachetną Niemką³³⁸. Możemy przypuszczać, że owa opozycja w Stadttheater eksponowana była także w niemieckich sztukach pozbawionych akcentu germanizacyjnego, łagodzona natomiast na scenie polskiej, jak w przypadku *Końca Sodomy* Sudermanna. W dramacie tym negatywny bohater, spekulant dorabiający się niewiadomymi środkami majątku, nosi polskie nazwisko Barczinowski³³⁹, na polskim afiszu oraz w egzemplarzu teatralnym widnieje: Barthner (jest to zresztą postać epizodyczna, która jednokrotnie pojawia się na scenie, będąca obiektem drwin). Co więcej, obecność na scenie Teatru Miejskiego sztuk skupionych na pojęciu honoru, uczciwości, nieugiętości moralnej, sytuuje je w sąsiedztwie Ostmarkenliteratur. Choć dramaturgia Sudermanna pełna jest gorzkich i krytycznych obrazów społeczeństwa niemieckiego i pod tym względem z definicji nie zasila on szeregów pisarzy germanizacyjnych, to z pewnością umieścić ją można w

³³⁷ Za przykład niech posłużą ogromne rozmiarami sztuki „cesarskie” Ernsta Wildenbrucha, określonego jako „Sudermann czasu Meiningerów” (zob. L. Eustachiewicz, *Dramat europejski w latach 1887-1918*, Warszawa 1993, s. 187).

³³⁸ Dramat ten zaprezentowano w Teatrze Miejskim w Poznaniu 1 IV 1900 roku. Zob. M. Wojtczak, *Ostmarkenliteratur. Prowincja poznańska w literaturze niemieckiej lat 1890-1918*, Poznań 2001. Badaczka podaje przykłady dramaturgii tworzonej w tym duchu oraz popularnych operetek zatytułowanych *Polnische Wirtschaft* (s. 48, 64, 100).

³³⁹ Zob. afisz teatralny Teatru Miejskiego z dnia 5 V 1901, Archiwum Miejskie w Poznaniu, Akta Miasta Poznania, sygn. 3715.

orbicie tzw. Heimatliteratur³⁴⁰. Niemniej realizacja teatralna tych dramatów sygnalizuje, że mogły one stanowić wyrafinowane narzędzie germanizacyjne, podlegając instrumentalizacji na poziomie reżyserii. Potwierdzenie tego przypuszczenia wymagałoby analizy i rekonstrukcji spektakli wystawianych w Stadttheater na przełomie XIX i XX wieku. Być może w tym kontekście, jako odpowiedź na teatralne zabiegi germanizacyjne, warto usytuować intensywny rozwój lokalnej, polskiej dramaturgii poświęconej dziejom wielkopolskim, będącej przedmiotem uwagi końcowego fragmentu rozprawy.

³⁴⁰ Do nurtu literatury ojczyźnianej wpisywany jest bezwzględnie jako autor powieści *Kuma Troska* i *Kładka* (ta ostatnia wielokrotnie wznawiana na przełomie stuleci), zob. R. Traba, *Wschodniopruskość. Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*, Poznań-Warszawa 2006, s. 145.

„Gdyby Słowacki ożył, Wojewoda Rygiera do nowej natchnąłby go pieśni”

Dramaty Słowackiego w Teatrze Polskim w Poznaniu

Dzieje scenicznej reprezentacji utworów Juliusza Słowackiego, rozpoznane już w kontekście funkcjonowania sceny prowincjonalnej³⁴¹, warto podjąć na nowo w perspektywie oddziaływania różnych technik przygotowawczych i mechanizmów przekształcania dramatu w sztukę teatralną. W przypadku dramaturgii romantycznej, uznawanej za niesceniczną, pytanie o ów mechanizm odpowiedniego skrojenia nabiera znaczenia, pozwala usytuować dramaty Słowackiego wobec pozostałych warstw ówczesnego repertuaru i możliwości, jakimi scena wówczas dysponowała. Rozpoczynająca się u schyłku XIX wieku poznańska dyrekcja Edmunda Rygiera, który przybył do Poznania po trzynastoletniej pracy w teatrze krakowskim, przynosiła nadzieję na istotny przełom w polityce repertuarowej dotyczącej sztuk romantycznych. Przypomnijmy, że nowy dyrektor zainaugurował swój pierwszy sezon na scenie poznańskiej wystawieniem fragmentów *Konfederatów barskich* Mickiewicza oraz *Balladyny* Słowackiego.

Kraków w drugiej połowie XIX wieku stworzył tradycję wystawiania dramatów autora *Mazepy* na scenie. Zyskał opinię miasta, „w którym tak jak nigdzie potrafią grać Słowackiego”³⁴²; krakowscy artyści stali się mecenasami jego sztuk i stworzyli dla nich kanon wykonawczy³⁴³. Wystarczy wspomnieć legendarną *Balladynę* i *Beatrix Cenci* Antoniny Hoffmannowej, *Marię Stuart* Heleny Modrzejewskiej czy *Mazepę* Feliksa Bendy. Były to fakty wymowne wobec stanowiska stańczyków, nieprzychylnych Słowackiemu, uznających jego dramaty za „nienarodowe”; czytelnym wyrazem ich postawy okazało się stwierdzenie recenzenta „Czasu” na temat nie zachowanych aktów *Konfederatów barskich*: „Czemuż to nieszczęście nie trafiło przynajmniej połowy dramatów Słowackiego?”³⁴⁴

Według ustaleń Jana Michalika, w teatrze krakowskim w latach 1865-1893 zaprezentowano 9 sztuk Słowackiego w 54 spektaklach, z czego większość – co jest faktem wymownym – za dyrekcji Stanisława Koźmiana. Dla porównania, 28 razy odegrano w tym

³⁴¹ J. Got, *Mickiewicz i Słowacki w teatrze krakowskim w latach 1865-1885*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1 (1956), s. 22-40.

³⁴² *Z dziejów inscenizacji w Polsce. T. 2: Słowacki na scenach polskich*, red. T. Sivert, oprac. T. Pacewicz, J. Timoszewicz, Z. Wilski, wstęp E. Heise, Wrocław 1963, s. 30.

³⁴³ J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Cz. 2, instytucja artystyczna*, Kraków 2004, s. 200.

³⁴⁴ Cyt. za: J. Got, *Mickiewicz i Słowacki w teatrze krakowskim...*, s. 26. Autor rozprawy zwraca uwagę, jak ideowe spory o Mickiewicza i Słowackiego odzwierciedliły się w polityce repertuarowej teatru krakowskiego.

trzydziestolecie *Konfederatów barskich* Mickiewicza, przedstawiono 24 komedie Bałuckiego w 226 spektaklach³⁴⁵. W tym czasie, w latach 1883-1896, w Krakowie pracował Edmund Rygier. Warunki zewnętrzne predestynowały go zwłaszcza do repertuaru bohaterskiego, ale występował w różnorodnych sztukach, wśród których dramaty Słowackiego zajmowały poczesne miejsce. Na scenie krakowskiej Rygier odtwarzał postacie Pustelnika w *Balladynie*, Zbigniewa w *Mazepie*, Derwida w *Lilli Wenedzie*, Gianiego w *Beatrix Cenci*, Horsztyńskiego. Za dyrekcji Pawlikowskiego w Teatrze Miejskim występował w rolach Kostryna w *Balladynie*, Hetmana w *Horsztyńskim* i Wojewody w *Mazepie*. Zanim Edmund Rygier objął placówkę przy ulicy Berlińskiej, przybył do Poznania w 1892 roku i zaprezentował podczas dwutygodniowych występów gościnnych 10 ról w urozmaiconym repertuarze, między innymi swoją popisową kreację Wojewody³⁴⁶. Recenzent wyraził podziw dla warsztatu artysty, umiejętność konsekwentnego przeprowadzenia roli oraz stopniowania gwałtownych uczuć, nade wszystko jednak podkreślał doskonale operowanie głosem i mimiką:

Ryger z siłą dramatyczną prawdziwie dantejskiej miary oddaje burzę i piekło, co wre w piersi wojewody. Jak straszną jest gra oczu jego przez cały przeciąg tak wrażliwej sceny murowania – jak pognębiająco potężnym ten epizod, kiedy wojewoda radby wraz z przekleństwem cisnąć w oczy żony i krucyfiks żelazny, na który złożyła przysięgę! Ale prawdziwym punktem kulminacyjnym gry artysty jest akt czwarty – scena odmurowania Mazepy – pojedynku i śmierci syna jedyne go wojewody. Jakimiż słowy opisać i dykcję i grę niemą Rygera w owych chwilach – kiedy czekając na odgłos strzału żąda od króla i otoczenia „ciszy... wielkiej ciszy!”³⁴⁷

Rygier istotnie dysponował warunkami scenicznymi, gwarantującymi mu sukces w roli Wojewody, spośród których najcenniejszy ów był „głos pełny i zdumiewająco silny” oraz „oko zapalające się lub gasnące za dotknięciem odczute go słowa”³⁴⁸. Jego artyzm opierał się na potędze słowa i patetycznego gestu, grał na koturnie i tym samym pozbawiał swe postaci ludzkiego wymiaru³⁴⁹. Choć w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku sposób gry oparty na deklamacyjności i pozie uchodził za anachroniczny, to wpisywał się w pewien kanon

³⁴⁵ Zob. rozdział *Repertuar*, w: J. Michalik, *op. cit.*, s. 168-285.

³⁴⁶ Z ważniejszych ról Edmunda Rygiera w repertuarze romantycznym, klasycznym i bohaterskim wymienić można Franciszka Moor w *Zbójcach*, Helmera w *Norze*, Otella, Cześnika w *Zemście*, Klaudiusza w *Hamlecie*, Petrucchia w *Poskromieniu złoŃnicy*, Stockmanna we *Wrogu ludu*, Piotra Kmity w *Barbarze Radziwiłłównie*. O zabiegach Rygiera wokół pozyskania roli Mazepy pisałam w rozdziale *Droga artystyczna Edmunda Rygiera*.

³⁴⁷ *Teatr Polski w Poznaniu. Występy goŃcinne artyŃty krakowskiego pana Rygera. Mazepa*, „Dziennik Poznański” nr 277 (1892), s. 3-4.

³⁴⁸ *Teatr Polski w Poznaniu. Występy goŃcinne artyŃty krakowskiego pana Rygera. Otello*, „Dziennik Poznański” nr 274 (1892), s. 3. Artysta otrzymał od recenzenta najwyższą pochwałę: „Ryger nie grał Otella, Ryger był Otellem”.

³⁴⁹ O warsztacie aktorskim dyrektora sceny poznańskiej zob. rozdział *Droga artystyczna Edmunda Rygiera* niniejszej rozprawy.

odtworzenia tych postaci, reprezentowany wówczas przez najwybitniejszych artystów specjalizujących się w repertuarze bohaterskim. Za przykład niech posłuży odwiedzający Poznań w listopadzie 1894 roku Bolesław Leszczyński, artysta Warszawskich Teatrów Rządowych, rozporządzający podobnymi warunkami, jak młodszy odeń Edmund Rygier. Znamieniem warsztatu obu artystów był zabieg tworzenia postaci posągowej, przeżywającej potężne namiętności, przez co korespondującej z literackimi wizerunkami bohatera romantycznego cierpiącego ponad miarę³⁵⁰. Spoglądając jednak na ów zabieg z perspektywy teatralnej, uznać go można za niebywale atrakcyjny ze względu na widowiskowość, zdolny wywoływać grozę widzów i mający pełne prawo bytu na deskach scenicznych, o czym świadczy dowodnie zaszczytna opinia o Rygierowej kreacji Wojewody:

„Nie lękam się zarzutu przesady, gdy powiem, że gdyby Słowacki ożył, Wojewoda Rygiera do nowej, potężnej natchnąłby go pieśni. W niemym podziwieniu pytałem się onegdaj artysty, czy cień Wojewody nauczył go ruchów tak wspaniałych, skąd wziął pioruny, które ciskał spod brwi krzaczastych, gdzie podsłuchał tajemnicę gromów, że w głosie swym tak potężne znajdował akordy, skąd jękiem potępieńca lub sykiem żmii jadowitym mamieć nas potrafił?”³⁵¹

Podkreślić należy przede wszystkim, że w warunkach ubogiej sceny prowincjonalnej ów styl, wypierany stopniowo przez nowoczesne aktorstwo realistyczne, oparty na sile głosu, mimiki i gestu, pozwolił aktorom wydobyć prawdziwe piękno poezji Słowackiego.

Wydaje się, że Rygier miał wszelkie szanse na to, by zaszczerpić na wielkopolskiej scenie wielką krakowską tradycję wystawiania dzieł Słowackiego, w którą sam przez lata się wpisywał. Tradycja ta w Poznaniu nie była obca, dramaty Słowackiego prezentowano na długo przed powstaniem budynku Teatru Polskiego, podczas występów gościnnych krakowskich zespołów teatralnych³⁵². Natomiast w dwudziestoleciu poprzedzającym dyrekcję Rygiera pokazano 8 sztuk, w tym *Mazepę* i *Balladynę* systematycznie wznawiano³⁵³. Niektóre

³⁵⁰ E. Nowicka, *Wobec czasu i miary – „za późno” i „zbyt wiele”* [maszynopis]. Rozpatrywany przez Autorkę motyw przekraczania granic ludzkiego cierpienia odnieść można go określonego modelu prezentacji scenicznej, owego budowania posągu, a w tej perspektywie oceniał Aleksander Rajchman grę E. Rygiera występującego gościnnie w Teatrze Letnim w Warszawie w 1898 r.: „Jego Wojewoda cierpiał głęboko i w poczuciu swej krzywdy giął się w bólu, ale nie łamał. Takie postacie nie ulegają w walce, górując potęgą woli i dumy nawet nad koronowanym przeciwnikiem. Ale boleść Wojewody w udatnej interpretacji gościa poznańskiego była zbyt skupioną, bo artysta, jakby w obawie melodramatyzmu, strzegł Wojewodę od melodramatycznych wybuchów, wyjaskrawionych nieco w rysunku postaci przez poetę”. Zob. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 30 (1898), s. 346.

³⁵¹ „Kurier Poznański” nr 254 (1896), s. 5. Zob. też „Dziennik Poznański” nr 270 (1894), s. 3. Jest to recenzja występu Leszczyńskiego w roli Wojewody w *Mazepie*, który odbył się 25 XI 1894 roku.

³⁵² Zaprezentowano wówczas *Mazepę* (28 VI 1852), *Marię Stuart* (20 VII 1867) i *Balladynę* (11 VI 1868).

³⁵³ W latach 1875-1895 zaprezentowano na scenie poznańskiej *Mazepę* 17 razy (w większości przy okazji występów gościnnych i beneficjów), *Balladynę* 7 razy. Ponadto: *Marię Stuart* 3 razy (w tym raz we fragmentach), *Lillę Wenedę* 2 razy, *Księcia Niezłomnego* 4 razy, *Beatrix Cenci* 1 raz, *Niepoprawnych (Fantazego)* 2 razy, *Horszyńskiego* 1 raz.

dramaty Teatr Polski wystawił okazjonalnie, na przykład *Marię Stuart* podczas gościnnych występów Aleksandry Rakiewiczowej w sezonie 1876/77, a rok później *Beatrix Cenci* ze wspaniałą rolą Antoniny Hoffmann. Pobieźny przegląd repertuaru pokazuje, że także w teatrze poznańskim sztuki te zawdzięczały swój byt sceniczny nade wszystko aktorom, którzy wybierali je na swe benefisy³⁵⁴. W przeddzień objęcia dyirekcji przez Rygiera recenzent „Kuriera Poznańskiego”, oceniając surowo melodramatyczne wystawienie *Mazepy* i stwierdziwszy, że aktorzy poznańscy nie poradzi sobie z dramatem Słowackiego, poczynił zastrzeżenie:

Bądź co bądź wolimy takie słabe przedstawienia prawdziwych dzieł sztuki aniżeli znakomitą grę w ramotach.³⁵⁵

Pytanie o zasadność prezentacji repertuaru romantycznego powracało niejednokrotnie wobec możliwości sceny poznańskiej, która nie dysponowała odpowiednią wystawą ani artystami zdolnymi odtwarzać role bohaterskie i tragiczne. Choć zjawiskiem powszechnym w teatrze w drugiej połowie XIX wieku było powierzanie ról Balladyny, Amelii, Rozy Wenedy, Gwinony aktorkom specjalizującym się w repertuarze sztuk konwersacyjnych, w Poznaniu artystka na miarę Antoniny Hoffmann jeszcze długo się nie pojawiła. Wobec tego istotnie sztuki Słowackiego na tamtejszej scenie przypominać musiały niekiedy parodię czy karykaturę, jak wyraził się Władysław Rabski³⁵⁶. Dyrektorzy Teatru Polskiego jednakowoż nie rezygnowali z wprowadzania na stałe do repertuaru tych sztuk, podążając za sugestiami Stanisława Koźmiana, który pouczał artystów krakowskich:

Jednak równie ja, jak wasz szanowny reżyser, jesteśmy zdania, iż tylko ostrożnie należy się nam ich dotykać, to jest w stosunku do sił personelu teatralnego; lepiej bowiem nie dotykać się arcydzieł, jak je kaleczyć. Jeżeli przecież będę widział, że główne role mogą być oddane choćby niezupełnie znakomicie ale przynajmniej w myśl autora, to będę za przedstawieniem tych arcydzieł (...) będę zawsze wolał widzieć na scenie *Hamleta*, choćby Laertes nie był zupełnie dobrym, a królowa nie umiała podnieść swojej roli, jak widzieć na niej *Młyn diabelski*, *Studnię artezyjską* lub *Tajemnice Londynu*, doskonale odegrane w całości i w szczegółach.³⁵⁷

³⁵⁴ Najchętniej w latach 1875-1896 artyści poznańscy wybierali role benefisowe w *Mazepie* i *Balladynie*.

³⁵⁵ „Kurier Poznański” nr 229 (1895), s. 3. Jest to relacja z przedstawienia *Mazepy*, które odbyło się 17 XI 1895 roku, korespondująca z wcześniejszą opinią recenzenta krakowskiego, który stwierdził, że źle zagrana *Balladyna* więcej waży niż świetny spektakl *Stu diabłów*. Zob. „Czas” nr 265 (1894), s. 2.

³⁵⁶ Zob. W. Rabski, *Z estrady i sceny. Balladyna*, „Przegląd Poznański” nr 46 (1895), s. 550.

³⁵⁷ S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, t. 1, oprac. J. Got, Kraków 1959, s. 48. Przemówienie do aktorów S. Koźmian wygłosił w 1871 roku, w przeddzień objęcia dyirekcji w teatrze krakowskim.

Było to stanowisko aprobowane przez Edmunda Rygiera, który prezentował na scenie poznańskiej dramaty wybitne, nieraz wbrew oczekiwaniom publiczności. Za jego dyrekcji, w latach 1896-1908, pokazano tylko pięć dramatów Słowackiego: *Mazepę*, *Balladynę*, *Lillę Wenedę*, *Horsztyńskiego* oraz *Sen srebrny Salomei*. Skromność tego repertuaru można uzasadniać różnymi czynnikami, wśród których decydujące mogły być właśnie niewielkie szanse na wydobycie walorów widowiskowych tych dramatów, a także oczekiwania publiczności przywykłej do odmiennego repertuaru³⁵⁸. Recepcja ich scenicznej wersji wiązała się też ściśle z uwarunkowaniami lekturowymi i sposobem, w jaki odczytywano teksty Słowackiego. Recenzenci poznańscy zalecali widzom monografię Antoniego Małeckiego. Dwutomowe dzieło *Juliusz Słowacki, Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki* z 1866 roku wpłynęło znacząco nie tylko na tryb odbioru czytelniczego, ale i kształt sceniczny jego dramatów, co zaświadczyła artystka teatru krakowskiego Bronisława Wolska:

Słowacki, chociaż był ogółowi z książek znany, nie był oglądany na scenie przez długi czas (...) Dopiero Małecki nauczył kochać i cenić Słowackiego, jego książka o naszym wielkim poecie szła z rąk do rąk. Z nabożeństwem zaczynało patrzeć na emigranta zapomnianego przez jego własny naród, ze współczuciem kochaliśmy smutek tego krzywdzonego za życia suchotnika. Koźmian idąc za prądem czasu pokusił się o wystawienie *Balladyny*, a były siły dobre, czasem znakomite, by grać tak, jak Kraków tego wymagał (...) Studia były nad Słowackim wtenczas bardzo dokładne, razem pracowaliśmy dla publiczności krakowskiej z poświęceniem, w skromnych warunkach życia.³⁵⁹

Widzowie poznańscy ponadto mieli okazję zapoznać się z poglądami Stanisława Tarnowskiego, autora obszernej recenzji monografii Małeckiego, który przybył do stolicy Wielkopolski w 1881 roku z dwoma odczytami o dramatach Słowackiego. Poddał wówczas szczegółowej analizie *Balladynę* i *Lillę Wenedę*, dowodząc, że niesceniczość tych dzieł polegała na braku konsekwencji w prowadzeniu akcji i konstrukcji postaci³⁶⁰. Oceny te wielokrotnie powracały później w poznańskich sprawozdaniach z przedstawień tych sztuk. Nie brakło w nich nawiązań do prac krytycznych Włodzimierza Spasowicza i podręcznika Władysława Nehringa³⁶¹. Warto zaznaczyć, że w ostatnich dekadach XIX wieku poszerzyły się kręgi szkolnej recepcji twórczości i biografii autora *Mazepy*, a prelekcji dotyczących poety

³⁵⁸ Dla porównania można przywołać analogiczną sytuację teatru krakowskiego za czasów dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego w latach 1893-1899. Wystawiono wtedy tylko cztery dramaty Słowackiego, bardzo starannie przygotowane, natomiast skupiono się na dramacie współczesnym. Zob. *Z dziejów inscenizacji w Polsce...*, s. 22.

³⁵⁹ B. Wolska, *Z pamiętników*, w: *Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, t. 1, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Warszawa 1963, s. 333-334.

³⁶⁰ *Dwa odczyty profesora Stanisława hr. Tarnowskiego miane w Poznaniu dnia 4 i 6 stycznia 1881 roku*, Poznań 1881.

³⁶¹ Zob. „Wielkopolanin” nr 66 (1901), s. 3; W. Rabski, *Z estrady i sceny. Balladyna...*, s. 550.

można było posłuchać w ramach bezpłatnych Wykładów Ludowych im. Adama Mickiewicza, odbywających się regularnie od 1898 roku³⁶². Publiczność poznańska miała więc sposobność dobrego czytelniczego przygotowania się przed pójściem do teatru.

Zastanawiając się, jak rzeczywiście wyglądały dramaty Słowackiego na scenie Teatru Polskiego, punktem wyjścia uczynić trzeba konstatację, że przedstawienia te stanowiły rodzaj święta i mierzone były osobnymi kryteriami odbiorczymi. W przeddzień spektakli pojawiały się prasowe doniesienia, akcentujące charakterystyczny wymiar recepcji zapowiadanych dramatów:

Słowa utworu tego [*Lilli Wenedy* – AP] wysoce poetyckiego grzmią chwilami odgłosem wścieklej, szalejącej burzy, to znów brzmią jak chóry anielskie, czarująco kołyszące duszę (...) Potężnym jest utwór Juliusza, toteż nie wątpimy, że licznych znajdzie słuchaczy.³⁶³

Sprawozdawcy natomiast podkreślali, że publiczność z „wielkim zajęciem przysłuchiwała się tragedii”. Znamienne, że w opinii recenzentów na wiele lat przed przyjazdem Rygiera, dramaty Słowackiego warte były wysiłku inscenizacyjnego prawie wyłącznie ze względu na ich wartość poetycką:

Mimo te gry usterki, mimo że zbyt wiele było w sztuce suflera, że artyści zaprowadzili w tekście dość częste zmiany, sama treść sztuki, jej wstrząsające sytuacje, ten język przepiękny, co płynie „brylantową słów kaskadą” – wszystko to dozwalało chwilami i najbardziej wymagającym widzom zapomnieć o usterkach i używać w pełni przyjemności, jaką zawsze daje słuchanie wielkich arcydzieł.³⁶⁴

Słowa recenzenta dowodzą, że w teatralnym ujęciu dostrzegano i wydobywano właśnie to, co w dramatach najbardziej literackie: piękno samego słowa poetyckiego. Jak zauważa Jerzy Got, sukces krakowskich aktorów polegał na mistrzowskim opanowaniu wiersza Słowackiego; badacz podkreśla też, że za jeden z powodów niesceniczości tych sztuk uznano „zbyt piękny język nie nadający się na scenę i przysparzający wiele trudu aktorowi”³⁶⁵.

Pod względem wykonawczym czynnikami nie sprzyjającymi przedstawieniom dramatów Słowackiego były naleciałości epoki gwiazd z jednej, a mnogość estetyk teatralnych z drugiej

³⁶² Zob. L. Słowiński, *Z ławy szkolnej naszych pradziadów. Pisarze polscy w szkołach średnich Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, Poznań 1996, s. 140-149; *Sprawozdanie z Wykładów Ludowych imienia Adama Mickiewicza w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” nr 251 (1904), s. 3.

³⁶³ „Kurier Poznański” nr 23 (1899), s. 4. Jest to zapowiedź *Lilli Wenedy*, spektaklu zaprezentowanego 28 I 1899 na benefis Antoniego Bednarczyka, który wystąpił w roli Derwida.

³⁶⁴ „Dziennik Poznański” nr 10 (1879), s. 3.

³⁶⁵ J. Got, *Mickiewicz i Słowacki w teatrze krakowskim...*, s. 32-34.

strony, o czym świadczyła opinia przybysza z Galicji o wykonaniu dramatu Słowackiego w teatrze warszawskim:

Jeden mówi jak w modernistycznym dramacie, drugi jak w potocznej mowie salonowej, trzeci jak w farsie, czwarty jakby dostał ataku hysterii, piąty jak w jakim koturnowym dramacie, ze sceny płyną jęki, krzyki, wołania, szmery i realistyczne opowiadania – tylko Słowackiego ani jego boskiego wiersza ani śladu.³⁶⁶

Odtwórcy ról Słowackiego oceniani byli nade wszystko za sposób wypowiedzenia wiersza. Władysław Rabski, w przeddzień objęcia sceny przez Rygiera, docenił grę Marii Paszkowskiej, która w 1895 roku debiutowała w roli *Balladyny*:

Z artystów występujących w *Balladynie* należy się pierwsze miejsce bez wątpienia przedstawicielce roli tytułowej, p. Paszkowskiej. Była ona zbrodnią, wcieloną w kształty kobiece, groźną, posępną i straszną. Twarz swoją ubierała w chmury i fosforyczne blaski błyskawic, a w głosie jej grały wszystkie furie występku: strach, okrucieństwo, cynizm, fałsz i ponura determinacja.³⁶⁷

Kryterium scenicznego powodzenia dramatów Słowackiego postrzegano w operowaniu głosem, który powinien „grać”, czyli rejestrować uczucia i namiętności postaci. Recenzenci wielokrotnie zwracali uwagę, że aktorom nie dopisywał głos, a potencjał dramatyczny poszczególnych scen bywał niweczony przez błędy w deklamacji wynikające z wadliwej modulacji i mówienia zbyt „miękkiego”, typowego dla sztuki konwersacyjnej. Kazimierz Przerwa-Tetmajer nie znajdował usprawiedliwienia dla artystów, kaleczących wiersz w *Balladynie*:

A nade wszystko to, co jest wierszem, niechże będzie wierszem. *Balladyna* (...), nie deklamowana, przestaje być *Balladyną* (...) więc ten wiersz trzeba szanować ogromnie i nawet to i owo w grze dla niego poświęcić. Piszą się u nas płaskie komedie językiem niedołężnym, ordynarnym, a nieraz wprost niepoprawnym, te niech ratuje gra, bo prócz pola do popisu grą cóż te roboty miernych talentów przynoszą; ale Słowackiego trzeba deklamować, bo Słowackiego można słuchać.³⁶⁸

Wobec ubóstwa scenograficznego, spektakle na scenie dziewiętnastowiecznej pozwalały zatriumfować samej poezji, nie odwracając od niej uwagi odbiorcy. Tadeusz Boy-Żeleński, który wiele lat później oglądał spektakl *Mazepy* z bogatą scenografią, melancholijnie wspominał dawne przedstawienia: „Brakło wiary na scenie i na sali u widzów. Mój Boże, inaczej słuchało się niegdyś *Mazepy* w odrapanych dekoracjach, bez bogactw Drabikowych,

³⁶⁶ *Z dziejów inscenizacji w Polsce...*, s. 31.

³⁶⁷ W. Rabski, *Z estrady i sceny. Balladyna...*, s. 551.

³⁶⁸ *Z teatru*, „Czas” nr 265 (1894), s. 1.

ale z tą jakąś wiarą.”³⁶⁹ W tej perspektywie, paradoksalnie, dziewiętnastowieczny teatr prowincjonalny stwarzał dla dramatów Słowackiego sytuację nader sprzyjającą. Widzowie bardziej pragnęli Słowackiego słuchać, niż oglądać, a nawet czytać. Znamienne, że podczas wieczoru deklamacji Michała Tarasiewicza uczestnicy zasugerowali artyście, by recytację poezji Słowackiego dopełnił odczytaniem sceny spiskowej z *Kordiana*. Sprawozdawca zaświadczył, że „ustęp z *Kordiana* słuchaczy porwał, w dosłownym wyrazu tego znaczeniu, (...) artysta dał nam *Kordiana* jakby nowego, którego czytając, nie zdołaliśmy tak subtelnie zgłębić.”³⁷⁰

Podkreślić jednak trzeba, że z niesceniczością dramatów Słowackiego twórcy spektakli w teatrze przełomu XIX i XX wieku radzili sobie różnymi sposobami. Do praktyk powszechnych należały zabiegi mające na celu „dobre skrojenie” tekstu, takie jak wprowadzanie poprawek i wykreślanie scen lub ich fragmentów. Władysław Rabski z oburzeniem konstatował skracanie *Balladyny*, zarzucając aktorom nadmierną samowolę w poprawianiu poety³⁷¹. Z drugiej strony, bez odpowiednich przeróbek i skrótów dramaty te nie miałyby możliwości zaistnienia na scenie. Ingerencje w tekst nie oznaczały jedynie wykreślenia nieraz obszernych partii tekstu, ale i dopisywanie całych scen, jak we przypadku *Horsztyńskiego*. Dramat ten Edmund Rygier wystawił przy okazji uroczystości dziewięćdziesiątej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego w opracowaniu Juliusza Mien³⁷²; tę właśnie wersję dyrektor Teatru Polskiego poznał w Krakowie, a w Poznaniu została zaprezentowana w 1879 roku. Warto przyjrzeć się temu opracowaniu, wykorzystywanemu w teatrze jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Recenzje z prasy poznańskiej z końca lat siedemdziesiątych XIX wieku pozwalają odtworzyć najważniejsze uzupełnienia. Juliusz Mien, Francuz z pochodzenia i tłumacz Słowackiego na język francuski, dodał do dramatu scenę, w której Salomea popada w obłąd oraz scenę finałową, w której Szczęsny, po oddaniu siostry i brata pod opiekę księdza Prokopa, wysadza zamek hetmana w powietrze i sam ginie w jego gruzach, wołając przed śmiercią: „Mam serce Rzymianina” oraz gorzkie

³⁶⁹ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*, Warszawa 1964, s. 121-122. Jest to recenzja przedstawienia, które odbyło się w Teatrze Narodowym w Warszawie 4 X 1924 roku.

³⁷⁰ „Kurier Poznański” nr 63 (1908), s. 5.

³⁷¹ W. Rabski, *Z estrady i sceny. Balladyna...*, s. 551. Dla przykładu Rabski podaje przygotowaną na potrzeby spektaklu wypowiedź Wdowy, skróconą do kilku wersów.

³⁷² Juliusz Mien (1842-1905), urodzony we Francji, od 1870 roku mieszkał w Krakowie i współpracował z pismami krakowskimi. W 1880 r. założył Koło Artystyczno-Literackie, pisał sprawozdania z wystaw malarstwa. Tłumaczył dzieła Słowackiego na język francuski (m.in. *Lille Wenedę, Mazepę, Araba*); w 1883 r. w Krakowie ogłosił drukiem *Horsztyńskiego* z własnymi uzupełnieniami. Przekładał także utwory Kraszewskiego i Syrokomli. Według recenzji w „Dzienniku Poznańskim”, nr 82 (1879), s. 3, Mien opracował dla sceny *Niepoprawnych*, dopisując zakończenie. Co istotne, uzupełnienia dramatów Słowackiego wyszły też spod piór Aurelego Urbańskiego (*Horsztyński*, wersja wystawiana we Lwowie) oraz Józefa Szujskiego (*Beatrix Cenci*, Kraków, dopisanie snu Beatrix zamiast sceny ślania łoża w trumnie)

słowa: „Czy ojczyzna nie jest równie czczym wyrazem jak cześć i honor? Ojczyzna to potwór, pragnący ciągłych ofiar”, korespondujące z wcześniejszą wypowiedzią Horsztyńskiego: „Ja przecież wszystko poświęciłem krajowi – ten dług strwońłem prochem i kulami... a jutro, gdybym żył, byłbym głodny jak pies” (scena I aktu III). Recenzent dostrzegał wyraźny dysonans w tych słowach, kwestionujących wiarę w zasadność czynów patriotycznych:

Szkoda, że Słowacki nie pozwolił starcowi temu kochać ojczyzny, poświęcić jej wszystko bez żalu, tak jak dla nieszczęśliwej matki godny syn uczynić jest gotów, nie pytając, czy będzie za to nagroda!³⁷³

Wypowiedź tę sprawozdawca uznał za zbytę. W przytoczonych recenzjach zaprojektowane są konkretne postulaty odbiorcze pokazujące, że widzowie życzyliby sobie na scenie dramatu Słowackiego przystosowanego na kształt narodowej *pièce bien faite*. Czyli formuły respektującej podniosłe wyobrażenia na temat obowiązku obywatelskiego i dostosowującego do nich kształt sceniczny dramatu. Sceniczność oznaczałaby w tym kontekście społeczną użyteczność dramatu³⁷⁴, do której nie przystaje szereg scen, na przykład groteskowa rozmowa Sforki i Trombonisty czy uwiedzenie Maryny przez Szczęsnego.

Na podstawie sprawozdań możemy też wnioskować, że w *Mazepie* usunięto całą scenę z liliami (ostatnia scena aktu II), nad czym ubolewał Władysław Rabski³⁷⁵. Natomiast analiza egzemplarza teatralnego *Snu srebrnego Salomei* pozwala stwierdzić, że z dramatu wykreślono ¼ tekstu, w tym zwłaszcza fragmenty nazbyt drastyczne (o ciąży Salomei, zaszczerpieniu szczenięcia w łonie matki; obłęd Gruszczyńskiego; rejestr męczarni, jakie Leon zapowiada Semence; sąd trupa Gruszczyńskiego nad Regimentarzem), ogromne fragmenty opowieści Pafnucego i Sawy oraz większość kwestii Wernyhory³⁷⁶. Ponadto skreślono wszystkie wypowiedzi Księżniczki traktujące o jej widzeniach oraz znaczną część kwestii Semenki, redukując wieloznaczność tej postaci (zwłaszcza pełne czułości wypowiedzi o Salomei w akcie III). Efektem scenicznej obróbki stał się tekst sceniczny złożony z 9 obrazów dramatycznych, nie odbiegający pod względem budowy od całego szeregu podobnie skonstruowanych popularnych dramatów historycznych. Niewykluczone, że dramat z dziejów koliszczyzny przykrojony w ten sposób, niewiele różnił się na scenie od obrazu

³⁷³ „Dziennik Poznański” nr 82 (1879), s. 3.

³⁷⁴ E. Bał, *Dramatyczność, sceniczność i teatralność dramatu*, w: *Elementy dramatu: analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 68.

³⁷⁵ W. Rabski, *Z estrady i sceny. Występy Heleny Modrzejewskiej*, „Przegląd Poznański” nr 3 (1895), s. 47.

³⁷⁶ Zob. J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, Biblioteka Mrówki, tom 93 i 94, Lwów 1881, Biblioteka Raczyńskich, sygn. Dk.T-3474.

dramatycznego *Wernyhora* Włodzimierza Lewickiego czy przeróbki Sienkiewiczowskiego *Ogniem i mieczem*, prezentowanych na przełomie wieków w Teatrze Polskim. *Sen srebrny Salomei* wystawiono w Poznaniu według inscenizacji Józefa Kotarbińskiego, zatem egzemplarz poznański powstał na podstawie krakowskiego³⁷⁷.

Dzięki tym korektom, dramaty Słowackiego stawały się bardziej sceniczne, bliższe temu, co widzowie mogli oglądać codziennie w teatrze, czyli sztukom pisany specjalnie dla sceny, nie posiadającym walorów literackich. Żywioł konwersacyjny z jednej strony, a obrazowość dramatyczna z drugiej mocno determinowały kształt teatralny utworów autora *Balladyny*. Nie zabrakło też prób nowatorskiego ujęcia postaci Słowackiego, spotykały się one jednak z oporem ze strony publiczności, jako swoiste naruszanie pewnego kanonu może nie tyle wystawiania, co myślenia o jego twórczości w kategoriach narodowej świętości. Teatromanka, która oglądała w Krakowie *Księdza Marka* z Wandą Siemaszkową, poruszona była nadmiarem ekspresyjności w gestach i słowach Judyty, sugerując, by artystka uczyła się w Warszawie pięknych póz, prawdy i prostoty; znacznie wyżej ceniła styl Stanisławy Wysockiej, znanej poznaniakom z występów w dramatach Słowackiego:

Poprawiłam sobie przecież wspomnienie *Księdza Marka* – nie zostanie mi ono w pamięci rozdarte wrzaskiem i miotaniem się Siemaszkowej (...) Judytę grała Wysocka. Wspaniale! Nie uroniła żadnego promyka poezji, nie zatarła żadnego słowa (...) bez wrzasku i krzywienia się, tylko z ogromnych tragicznych oczu buchały ogień. Ona tak w moim guście: pełna spokojnego ognia i siły.³⁷⁸

Co jednak ciekawe, gra Siemaszkowej, zainfekowana wyraźnie innymi kreacjami tej artystki ze współczesnego repertuaru realistycznego, została wysoko oceniona przez sprawozdawców teatralnych³⁷⁹. Poznaniacy mieli okazję oglądać Siemaszkową w roli Salomei w *Horsztyńskim*, wystawionym w Teatrze Polskim 14 grudnia 1899 roku, we wspomnianym spektaklu jubileuszowym ku czci Słowackiego; dodajmy, że kilka dni później artystka zaprezentowała w Poznaniu znakomitą rolę w *Zaczarowanym kole* Lucjana Rydla, której

³⁷⁷ Zob. „Kurier Poznański” nr 123 (1901), s. 4; J. Kotarbiński, *Ze świata uludy*, Warszawa 1926, s. 288. Autor wskazuje na ingerencje cenzury w tekst *Snu srebrnego Salomei*. Ingerencje te mogłyby być znacznie ostrzejsze w Poznaniu, ale prawdopodobnie E. Rygier przygotował egzemplarz z wykreślonymi już kwestiami, np. ostatni czterowers dramatu, słowa Regimentarza „A polećmy kraj i siebie / Tej Salomei na niebie/ Której święto nam przypada / W przedostatnim listopada”. Doskonały to dowód, że w systemie cenzury prewencyjnej, która w zaborze pruskim dotyczyła sztuk teatralnych, reżyserzy sami stawali się cenzorami. Zob. M. Rajch, *Cenzura pruska w Wielkopolsce w latach 1848-1918*, Poznań 2004.

³⁷⁸ Cyt. za: J. Michalik, *Wanda Siemaszkowa w notatkach teatralnych Elżbiety Kietlińskiej*, w: idem, *Teatr w Sejmie*, Kraków 2009, s. 145-146. Wysocka występowała w Teatrze Polskim w Poznaniu w rolach Amelii w *Mazepie*, *Balladyny* oraz księżniczki w *Śnie srebrnym Salomei*.

³⁷⁹ D. Kosiński, *Sztuka aktorska Wandy Siemaszkowej*, Kraków 1997, s. 79.

punktem kulminacyjnym było szaleństwo Młynarki³⁸⁰. Możemy przypuszczać, że ów nasycony emocjonalnością styl, daleki od tradycyjnej estetyki teatralnej, posłużył jej również do interpretacji sceny obłędu Salomei. Natomiast odmienność kreacji Stanisławy Wysockiej zasadzała się na warsztacie czerpiącym z tradycji aktorstwa tragicznego silnie naznaczonego stylem modernistycznym. Obie artystki bez wątpienia realizowały nowe, odmienne koncepcje wykonawcze, znajdujące punkt odniesienia w kanonicznej formule postaci Słowackiego, wypracowanej przez Hoffmannową:

logicznie i prosto rozwiniętej psychicznej konstrukcji bohaterki w wykonaniu Antoniny Hoffmannowej przeciwstawia się pełna powikłań, skomplikowana osobowość Balladyny, ukazanej przez drugą artystkę [Stanisławę Wysocką – AP]. W pierwszym wypadku popychają do zbrodni córkę Wdowy zewnętrzne okoliczności – niespodziewana szansa życiowa, w drugim – motorem działania są zbrodnicze instynkty, drzemiące w jej duszy już wtedy, gdy wiodła spokojny żywot pod strzechą rodzinnej chaty. Jakże typowo młodopolska jest owa dążność do ujawniania najtajniejszych zakamarków duszy, do ukazywania faktów w nowym świetle rzuconym przez nagle odkryte ich przyczyny.³⁸¹

Taką Balladynę zobaczyli widzowie Teatru Polskiego 23 marca 1908 roku, w przeddzień zakończenia dyrekcji Edmunda Rygiera, który zaprosił krakowską artystkę na występy gościnne. Znamienne, że Stanisława Wysocka terminowała w Teatrze Polskim w Poznaniu kilka lat wcześniej, występując wtedy w roli księżniczki w *Śnie srebrnym Salomei*³⁸². Wobec wyraźnej rewolucji, jaką niosły ze sobą modernistyczne koncepcje wykonawstwa scenicznego, nie mogą dziwić zastrzeżenia dotyczące gry patetycznej, wzniosłej deklamacji i pozy na scenie, które pojawiały się przy okazji tego spektaklu w prasie poznańskiej. Recenzent *Snu srebrnego Salomei* stwierdził, że w kreacjach Czesława Krzyżanowskiego (Sawa) i Kazimierza Wysockiego (Leona) za dużo było „żyłki deklamatorskiej”, dlatego gra była nieco sztuczna³⁸³; być może sprzeciw wobec deklamacji wynikał z przyjętej dla spektaklu struktury dramatu w obrazach, w których uwaga odbiorców przenosi się ze słuchania poezji na oglądanie widowiska. Natomiast Rygier, już pod koniec swej dyrekcji poznańskiej, otrzymał gorzką opinię od recenzenta „Kuriera Poznańskiego”:

Trudne zadanie postawił sobie p. Ryger. Wzniosła postać Horsztyńskiego, zdobywającego sobie nasze serca prostotą i głębią uczuć, musi być z natury rzeczy graną niesłychanie prosto i uczuciowo. Tym razem mógł być się p. Ryger dosadnio przekonać, jak trudnym jest oddanie

³⁸⁰ *Ibidem*, s. 57-66. W roli Młynarki Siemaszkowa występowała w Krakowie od kwietnia 1899 roku; jej występy gościnne w Poznaniu trwały od 9 do 21 grudnia 1899 r.

³⁸¹ *Z dziejów inscenizacji w Polsce...*, s. 30.

³⁸² Przedstawienie odbyło się 16 marca 1901 roku na benefis Czesława Knapczyńskiego.

³⁸³ „Wielkopolanin” nr 66 (1901), s. 3.

głębokich uczuć prostymi środkami, gdy się dziesiątki lat operuje ich surogatami: patetyczną deklamacją, gestykulacją i mimiką.³⁸⁴

Powyższe przewartościowanie, znamienne wobec wcześniejszych o 15 lat pozytywnych opinii pojawiających się przy okazji występów gościnnych Rygiera w Poznaniu, wpisuje się w zasygnalizowany przez Dariusza Kosińskiego schyłek hegemonii słowa w dramacie i głosu w teatrze. Sygnałem przemian sztuki aktorskiej stał się proces wiązania głosu z cielesnością w opozycji do kunsztu słowa, któremu dotąd służyło piękne wypowiedzianie tekstu³⁸⁵. Początek tych przemian Rygier prawdopodobnie obserwował z niechęcią i nigdy nie zdołał się do nich dostosować. Był to jednakże ostatni jego sezon przed opuszczeniem Poznania, po którym nastąpiła zmiana formuły kierowania Teatrem Polskim, sygnowana triumfem operetki. Zupełnie, jakby teatr i jego publiczność potrzebowali oddechu po „szkole Rygiera”.

Rozpatrując wieloletnie dzieje inscenizacji utworów Juliusza Słowackiego na scenach polskich, na uwagę zasługuje właśnie owa oporność tych dramatów wobec scenicznego skrojenia, które odbywało się zawsze kosztem warstwy poetyckiej i nastrojowości. Jak zauważył Stanisław Koźmian, wyznacznikiem powstających lawinowo sztuk konwersacyjnych, stanowiących najbliższe sąsiedztwo repertuarowe dramatów romantycznych, było „zaparcie się poezji” w imię „sztuki dekoracyjnej”³⁸⁶; Słowackiego postrzegano natomiast jako autora arcydzieł poezji, które w teatrze dziewiętnastowiecznym broniły się przez „ciałami obcymi” w postaci naddanej tak zwanej dobrej kompozycji czy obrazowości, niemniej nie zdołały ich w zupełności uniknąć. Artyści, budujący swój warsztat na popularnej sztuce dobrze skrojonej, występując w *Mazepie*, *Balladynie* czy *Śnie srebrnym Salomei* wyzyskiwać musieli nade wszystko potencjał dramatyczny tkwiący w samym słowie poetyckim. Dyskusje skupione wokół prezentowania postaci dramatów Słowackiego ewoluowały od postulatów wzorowej deklamacji, swoistego rzeźbienia słowa, do gry pokazującej wewnętrzną rozwój bohaterów, zbliżonej do stylu realistycznego, akcentującej ludzki wymiar postaci. W Poznaniu nieczęsto obserwowano takie próby, siły aktorskie prowincjonalnej sceny temu nie sprzyjały, i zamiast ekspresyjnej Wandy Siemaszkowej oglądano lekkiego amanta Czesława Knapczyńskiego, śpiewnie recytującego krwawą opowieści Semenki.

³⁸⁴ Bitru [Michał Sobeski], „Kurier Poznański” nr 99 (1907), s. 1-2.

³⁸⁵ D. Kosiński, *Między słowem a ciałem. Głos w dramacie*, w: *Elementy dramatu...*, s. 167. Autor rozpatruje postać dramatyczną jako projekt językowy, domagający się ucieleśnienia i wypowiedzenia poprzez głos.

³⁸⁶ S. Koźmian, *Teatr...*, t. 2, s. 125-126.

„z wygodnych ram powieściowych na ciasne deski teatralne”

Sceniczne wersje powieści

Niebywała popularność obrazów scenicznych w teatrze dziewiętnastowiecznym jest zjawiskiem dostrzegalnym w różnych warstwach repertuaru. Dramaty zbudowane z szeregu obrazów korespondowały z powszechniejącym wówczas modelem odbioru literatury, mającym źródło w powieści w odcinkach, i stanowiły odpowiedź na zapotrzebowanie widzów, którzy oczekiwali nowości scenicznych. Co ciekawe, na ową potrzebę nowości, ewokującą repertuarową galopadę, nakładała się konieczność doskonałej znajomości oczekiwań miejscowej publiczności. Stąd nowość nie mogła oznaczać nowatorstwa, nie powinna zaskakiwać widza. Znajdowała się na usługach istniejących od dawna przyzwyczajęń odbiorczych, nie miała prawa ich naruszać. Utwór będący nowością teatralną funkcjonował więc jako potencjalny przebój repertuarowy, musiał wpisywać się w aktualną praktykę sceniczną i najpopularniejsze konwencje³⁸⁷.

Jest to ważny kontekst funkcjonowania w repertuarze przeróbek scenicznych prozy powieściowej, które powstawały wówczas lawinowo. Postrzegane były jako gorsze siostry nieraz poczytnych i wybitnych powieści, w istocie oddawały epikom wielką przysługę, popularyzując przede wszystkim prozę będącą źródłem przeróbki. Warto zastanowić się, na ile popularność powieści Henryka Sienkiewicza, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Elizy Orzeszkowej i innych ówczesnych powieściopisarzy wynikała z lektury, a na ile – z oglądania adaptacji scenicznych ich powieści. Czyli dramatów dziś na poły zapomnianych, a prawdopodobnie niezmiernie ważnych w kształtowaniu i utrwalaniu przyzwyczajęń odbiorczych zarówno czytelników, jak i widzów.

Jakkolwiek praktyka usceniczniana tekstów epickich miała swą długą tradycję i nie ograniczała się do obszernych tekstów prozaicznych³⁸⁸, w drugiej połowie XIX wieku pojawiły się nader sprzyjające warunki do masowej produkcji przeróbek. Rozkwit powieści pozytywistycznej, drukowanej w odcinkach na łamach czasopism, okazał się siłą napędową ówczesnego repertuaru. Poczytna powieść dostarczała atrakcyjnego materiału fabularnego, a

³⁸⁷ Pod tym względem teatr schyłku XIX wieku jest prekursorem modelu recepcji, który wkrótce stał się charakterystyczny dla kina.

³⁸⁸ W repertuarze funkcjonowały też przeróbki dramatyczne nowel pozytywistycznych (np. *Banasiowa* według noweli Konopnickiej w opracowaniu Zygmunta Przybylskiego, *Ta trzecia* na podstawie noweli Sienkiewicza) oraz poematów (adaptacje *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza oraz *Wiesława* Kazimierza Brodzińskiego).

nazwisko autora na afiszu było gwarantem zainteresowania publiczności i niezłych wpływów do kasy teatralnej. Osobliwe były to nowości sceniczne, skoro publiczność знаła fabułę utworu, jeśli nie z lektury to chociażby z towarzyskiej plotki lub szerzącego się kultu jego autora. Zaznaczyć wypada, że zarówno afisze, jak i sprawozdania mocno eksponowały osobę powieściopisarza, którego postrzegano jako właściwego sprawcę sukcesu teatralnego. Bywało, że twórcy przeróbki nawet nie wymieniano na afiszu, a w recenzjach rozliczano go za wierność wobec pierwowzoru lub – częściej – za zepsucie, strywializowanie wybitnej powieści.

Rzut oka na repertuar teatru poznańskiego na przełomie stuleci pozwala stworzyć katalog powieści najchętniej przerabianych i prezentowanych na scenie. Nader wdzięcznym materiałem do adaptacji stała się proza historyczna, dlatego obok wszystkich części *Trylogii* oraz *Quo vadis?* Henryka Sienkiewicza i utworów Józefa Ignacego Kraszewskiego pojawiały się sceniczne wersje znacznie wcześniejszych tekstów, na przykład *Wernyhory* Michała Czajkowskiego, powieści z 1838 roku. Niemniej przerabiano także powieści Elizy Orzeszkowej o tematyce współczesnej, nie zabrakło na scenie przeróbek z prozy obcojęzycznej. Na potrzeby niniejszej analizy wybrane zostały oczywiście dramaty występujące w repertuarze sceny poznańskiej za dyrekcji Edmunda Rygiera³⁸⁹. Choć niektóre z nich wprowadził poprzedni dyrektor, podkreślić tu należy zjawisko ich długotrwałej popularności, przejawiającej się w dwóch wyrazistych wymiarach: wznowieniach tych sztuk na scenie zawodowej i zasilania nimi repertuaru teatrów amatorskich.

Zacząć wypada od okoliczności powstawania adaptacji scenicznych i prezentacji ich autorów, którzy wywodzili się zwykle ze środowiska blisko związanego z teatrem. Nierzadko byli to zawodowi dostarczyciele popularnego repertuaru. Znajdują się wśród nich artyści dramatyczni, na przykład związany ze sceną poznańską Józef Nikodem Popławski, autor scenicznej wersji *Potopu* i *Pana Wołodyjowskiego* (pod tytułem *Azja Tuhajbejowicz*), którego poznaniacy oglądali w latach osiemdziesiątych XIX wieku w jego własnych sztukach w roli Wołodyjowskiego; ponadto Antoni Siemaszko, komik sceny krakowskiej, autor

³⁸⁹ Były to przeróbki dramatów Sienkiewicza: *Potop*, dramat w 8 obrazach Józefa Nikodema Popławskiego; *Ogniem i mieczem*, obraz dramatyczny w 6 odsłonach przez Benedykta Poboga [Filipowicza]; *Pan Wołodyjowski*, komedia przez Antoniego Siemaszkę; *Azja Tuhajbejowicz*, obraz dramatyczny przez Józefa Nikodema Popławskiego; *Lygia*, na podstawie *Quo vadis?*, tragedia w 8 obrazach przez Wilsona Barreta; *Wernyhora*, obraz dramatyczny w 7 odsłonach przez Barbitona [Włodzimierza Lewickiego]; Kraszewskiego: *Piast I*, dramat w 5 aktach na motywach *Starej baśni* przez Alfreda Szczepańskiego; *Chata za wsią*, dramat ludowy przez Jana Kantego Galasiewicza i Zofię Mellerową oraz kontynuacja: *Wnuk Tumrego* przez Władysława Gutowskiego; Orzeszkowej: *Anastazja* w przeróbce Adolfa Walewskiego oraz *Harde dusze* wg powieści *Bene nati*, pióra Zygmunta Sarneckiego. Kontekstem pozostanie *Zmartwychwstanie*, sztuka Henry'ego Bataille w 5 aktach wg powieści Lwa Tołstoja, oraz *Hrabina Cosel* autorstwa Cyryla Danielewskiego wystawiona w Teatrze Polskim poza dyrekcją Rygiera.

pięcioaktowej sztuki *Pan Wołodyjowski*, oraz Cyryl Danielewski, rodowity Wielkopolec, mogący się poszczycić pokaźnym dorobkiem sztuk teatralnych, wśród których adaptacje powieści Kraszewskiego zajęły poczesne miejsce. To wyjątkowa grupa „przerabiaczy”: aktorzy, doświadczający bezpośredniej interakcji z publicznością, byli najbliżej jej potrzeb i oczekiwań, stąd ich sztuki oceniano jako efektowne i zajmujące, ale nieudane pod względem techniki dramatycznej³⁹⁰. W gronie autorów przeróbek scenicznych znaleźli się publicyści (Benedykt Filipowicz z Warszawy, Alfred Szczepański, jeden z organizatorów jubileuszu Józefa Ignacego Kraszewskiego w Krakowie), reżyser teatru krakowskiego Adolf Walewski, autorzy dramatyczni Jan Kanty Galasiewicz, Zofia Mellerowa oraz Zygmunt Sarnecki, jedyny z całego grona ceniony dramaturg. Nie zabrakło miejsca dla adwokata Włodzimierza Lewickiego, barwnej postaci środowiska krakowskiego, który pod pseudonimem Barbiton pisał dramaty dla tamtejszej sceny, między innymi wspomnianego *Wernyhorę*. Osobliwym przypadkiem była adaptacja sceniczna *Quo vadis?*, sporządzona przez dramaturga Wilsona Barretta dysponującego angielskim przekładem powieści, a na język polski przetłumaczona przez Marię Wołoską na potrzeby premiery łódzkiej w czerwcu 1898 roku, która o pół roku poprzedziła poznańską³⁹¹. Sztuka obiegnęła sceny krajowe, budząc ubolewanie poznańskiego sprawozdawcy, że dotąd żaden rodzimy autor nie opracował scenicznej wersji wybitnej powieści³⁹². W pierwszych latach XX wieku prasa poznańska donosiła o sukcesach przeróbek prozy Sienkiewicza w przekładzie Bronisława Kozakiewicza na scenach paryskich: najpierw *Quo vadis?* w Porte Saint-Martin (1901), potem *Ogniem i mieczem* w teatrze Sary Bernhardt, w reżyserii Victoriena Sardou (1904)³⁹³.

Dopowiedzmy, że przeróbki sceniczne powstawały na fali popularności powieści, niedługo po jej druku. Za przykład niech posłużą poszczególne części *Trylogii*, mające

³⁹⁰ „Dziennik Poznański” nr 24 (1886), s. 3 [rec. *Hrabiny Cosel* Danielewskiego]; „Dziennik Poznański” nr 284 (1886), s. 3 [recenzja *Potopu* Popławskiego]; „Dziennik Poznański” nr 71 (1889), s. 4 [rec. *Pana Wołodyjowskiego* Siemaszki]

³⁹¹ A. Kuligowska-Korzeniewska, *Ligia – sensacyjna premiera*, „Tygiel Kultury” nr 10-12 (2003), s. 131-136.

³⁹² „Kurier Poznański” nr 293 (1898), s. 3. Kilka lat później, w 1903 roku, w Teatrze Miejskim w Lublinie zaprezentowano czteroaktową sztukę *Chilion Chilonides*, autorstwa Józefa Nikodema Popławskiego, na podstawie *Quo vadis?* Sienkiewicza.

³⁹³ „Dziennik Poznański” nr 68 (1901), s. 4; „Dziennik Poznański” nr 252 (1904), s. 4. W teatrze Porte Saint-Martin *Quo vadis?* wystawiano w przeróbce Emila Moreau, jako sztukę złożoną z 5 aktów i 10 obrazów, która osiągnęła niebywały sukces, przedstawiona w 1901 roku 167 razy. Jak się okazało, Sienkiewicz wyrażał całkowitą niepotrzebnie wątpliwość dotyczącą zasadności francuskich adaptacji swoich powieści: „Co do przeróbki *Ogniem i mieczem* – wierzę, że będzie doskonała, ale mówiąc między nami, nie mam wiary w powodzenie, albowiem sztuki historyczne nie mają powodzenia nigdzie, a tym bardziej we Francji – zwłaszcza zaczerpnięte z historii tak obcej i tak odległej” (zob. list do Bronisława Kozakiewicza z 28 III 1901, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, oprac., wstępem i przypisami opatrzyła M. Bokszczanin, t. 3, cz. 1, Warszawa 2007, s. 200, 210).

pierwodruki w prasie poznańskiej, a w przeciągu roku wystawiane w tutejszym teatrze³⁹⁴. Sukces powieściowej i scenicznej *Trylogii* był prawdopodobnie przyczyną napisania przez Lewickiego dramatu *Wernyhora*, wpisującego się w serię tematyczną sztuk patriotycznych osnutych na tle siedemnastowiecznych dziejów Polski. Nieco dłużej na adaptacje czekały powieści Kraszewskiego, w tym jednak przypadku na genezę przeróbek złożyły się dodatkowe konteksty rzucające światło na impulsy praktyki usceniczniana. I tak, *Stara baśń* wydana została w 1876 roku, ale wznowiona w 1879, wzbogacona rysunkami Michała Andriollego. Prawdopodobnie to wydanie zainspirowało Alfreda Szczepańskiego, którego *Piast I* wystawiony został w Krakowie i Poznaniu w roku 1882. Jak zaznaczał recenzent krakowski, ilustracje Andriollego służyły inscenizacji: zarówno tworzeniu wyglądu postaci, jak i obrazowemu ugrupowaniu osób w poszczególnych odsłonach. Świadczą o tym także wskazówki zawarte w poznańskim egzemplarzu teatralnym³⁹⁵. Ilustracje Antoniego Kamińskiego inspirowały krakowski (być może i poznański?) spektakl *Anastazji* Adolfa Walewskiego według powieści Elizy Orzeszkowej³⁹⁶; rysunki Piotra Stachiewicza w wydaniu *Bene nati* z 1891 roku mogły być wzorem dla przedstawienia *Hardych dusz* (w lutym 1895 roku w Krakowie, miesiąc później w Poznaniu). Przepuszczalnie ilustrowane wydania powieści inspirowały nie tylko reżyserów i aktorów, ale przede wszystkim autorów przeróbek, na co wskazywałoby ukształtowanie dramatu w formie szeregu obrazów. Już podtytuły poszczególnych dramatów, powstających na motywach powieści, sygnalizują technikę adaptacyjną, daleką od zasad dobrego skrojenia sztuki dramatycznej ze znamieną logiką wydarzeń scenicznych, odzwierciedlającą się w porządku następujących po sobie aktów. Miejsce akcji epickiej w dramatycznej transpozycji zajęła warstwa obrazowa:

Przerabiacz, chcąc wyzyskać jak najskrzętniej obfitość wysoce zajmujących scen zachodzących w powieści [*Stara baśń* – AP], nagromadził w swym elaboracie wielką mnogość epizodycznych szczegółów, które pod pewnym względem zaciemniają główne tło jego utworu i sprawiają, że „dramat” składa się z kilku bardzo luźno ze sobą powiązanych obrazków.³⁹⁷

³⁹⁴ *Ogniem i mieczem*, druk. w warszawskim „Słowie” i krakowskim „Czasie” 1883-1884, premiera dramatu w układzie Benedykta Filipowicza w Teatrze Polskim w Poznaniu w maju 1885 r.; *Potop* druk. w 330 odcinkach w „Kurierze Poznańskim” nr 297 (1884) – nr 204 (1886), premiera sztuki w adaptacji Józefa Popławskiego w Teatrze Polskim w grudniu 1886 roku; *Pan Wołodyjowski* druk. w 165 odcinkach w „Dziennik Poznański” nr 125 (1887) – nr 111 (1888), premiera sztuki Antoniego Siemaszki w Teatrze Polskim w Poznaniu w listopadzie 1889 roku.

³⁹⁵ „Czas” nr 225 (1882), s. 2-3; „Dziennik Poznański” nr 229 (1882), s. 2; Zob. *Stara baśń (Temat z powieści Kraszewskiego). Dramat w 5 aktach z muzyką i śpiewami przez A. S.*, Biblioteka Raczyńskich, sygn. Rkp.T-1075.

³⁹⁶ „Czas” nr 60 (1904), s. 3. Premiera w Krakowie 12 III 1904, w Poznaniu 26 III 1904. Powieść Orzeszkowej opublikowana została w krakowskim „Czasie” w 1902 roku (nr 87-156).

³⁹⁷ „Kurier Poznański” nr 2 (1883), s. 3. Jest to recenzja *Piasta I*, przeróbki ze *Starej baśni* Kraszewskiego.

Owa obrazowość, choć niweczyła logikę akcji, była czynnikiem niebywale widowiskowym, ewokowanym zresztą przez samą strukturę powieściową. Technikę adaptacyjną rozpatrzeć warto, dla rozpoznania jej mechanizmów, zestawiając wybraną powieść z jej scenicznym odpowiednikiem. Za przykład niech posłuży druga część Sienkiewiczowskiej *Trylogii*.

Adaptacja sceniczna *Potopu* autorstwa Józefa Nikodema Popławskiego powstała krótko po publikacji odcinkowej powieści i wydaniu książkowym i miała swą prapremierę w Teatrze Polskim w Poznaniu 9 XII 1886 roku. Autor przeróbki swobodnie potraktował materię powieściową, zamykając ją w formie dramatu historycznego. O stopniu skomplikowania owej rodzajowej transpozycji świadczy wyraźnie wielowarstwowa forma utworu scenicznego, podzielonego na akty, obrazy i odsłony. Pobieżny nawet przegląd treści pozwala zauważyć, że mimo formalnego podziału akty nie są jednostkami organizującymi strukturę akcji: dramat zbudowany jest z obrazowych scen, czy raczej scenicznych odsłon.

I tak, akt I sztuki w całości zamyka w sobie wstępną część fabuły *Potopu*, od momentu przybycia Kmicica do Wodoktów (obraz I), przez awanturę Kmicica i jego drużyny ze szlachtą laudańską (obraz II) po spalenie Wołmontowicz (obraz III) – wydarzenia te zostają opowiedziane Oleńce znajdującej się w komnacie: w poszczególnych scenach odbywają się jej rozmowy kolejno z ciotką Kulwiecówną, Kmicicem i Butrymami. Akt I kończy się ucieczką Kmicica po pojedynku z Wołodyjowskim. W akcie następnym akcja przenosi się do zamku kiejdańskiego. Obraz IV to rozmowa rycerstwa, między innymi Zagłoby, Skrzetuskich i Wołodyjowskiego o poczynaniach księcia Janusza Radziwiłła. W tym miejscu następuje odsłona komnaty, w której odbywa się uczta u księcia Janusza oraz kluczowa scena wyboru Kmicica. Następny akt rozpoczyna się obrazem V, na zamku tykocińskim, obleganym przez wojska Sapiehy, i eksponuje szaleństwo Radziwiłła, zdrajcy ojczyzny. W obrazie VI dowiadujemy się o sławie Babinicza i historii przeniesienia Oleńki do Taurogów. Obraz VII przedstawia komnatę w zamku w Taurogach oraz zabiegi księcia Bogusława wokół zdobycia serca dziewczyny. Obraz VIII stanowi zamknięcie dramatu – akcja rozwiązuje się uroczystymi zaręczynami Kmicica i Oleńki, poprzedzonymi odczytaniem królewskiego listu rehabilitującego obrońcę Częstochowy. Struktura aktowa jest dość przypadkowa: na pierwszy akt przypadają trzy obrazy, na drugi – jeden obraz w dwóch odsłonach, na trzeci – cztery obrazy³⁹⁸. Utwór Popławskiego w istocie zaczyna się jak dramat

³⁹⁸ *Potop. Obraz historyczny w 9-miu obr[azach] (w 5 aktach) z powieści Henryka Sienkiewicza. Uszenizował Józef Popławski*, Biblioteka Raczyńskich, rkp. T-393. Dopowiedzieć trzeba, że dramat składa się z 3, nie z 5 aktów.

w aktach: kondensacja zdarzeń i układ akcji w trzech pierwszych obrazach mocno odbiegają od wyraźnej freskowości pozostałych części dramatu, które nie przypominają już klasycznych aktów, zatrzymują akcję, rozsadzoną przez żywioł narracyjny w wypowiedziach postaci.

Nietrudno zauważyć, że obrazowość dramatu wynikała z materii samej powieści, z jej plastycznych i dramatycznych walorów. Powieść historyczna stanowiła właściwie zestaw gotowych obrazów, które można było prawie w całości przenieść na scenę³⁹⁹. Wymagało to jednakże zabiegów upraszczających i kompilujących (np. dwie uczyty powieściowe u księcia Janusza zespolone w jedną, stanowiącą dramatyczny obraz IV. Następujące po sobie obrazy wykazywały przy tym wyraźną autonomię, jedynym tworzywem zespalającym je były rozbudowane opowieści o czynach Kmicica, w których zamyka się na przykład w całości epizod obrony Częstochowy. Autor przeróbki, jak łatwo zauważyć, wybierał najbardziej atrakcyjne sceny powieściowe, jak uczyta czy oblężenie, nadając im formę autonomicznych całości, niwelując tym samym związki przyczynowo-skutkowe i logikę w rozwoju wewnętrznym postaci; w efekcie widz nie oczekiwał następstwa wydarzeń i rozwoju akcji, ale kolejnego atrakcyjnego „odcinka” dramatu. Być może sam mechanizm poznawania Sienkiewiczowskiej *Trylogii*, podawanej systematycznie w codziennej prasie, stał się przyczyną wyboru formy dramatu, będącego przecież serią obrazów, jakby kolejnych odcinków. Tryby odbiorcze przestawiły się z pewnością na poznawanie fragmentów, a nie całości. Z drugiej strony, autor adaptacji wpisał się w praktykę konstruowania oryginalnych utworów scenicznych osnutych na tle dziejowym, w formie obrazu historycznego rozpisanego na szereg odsłon. Adaptacja prozy powieściowej nie odbiegała od schematu popularnego dramatu historycznego w obrazach. Sama struktura *Trylogii* natomiast dała asumpt do powstania swoistej wersji dramatycznej w odcinkach: została przecież rozpisana na wiele utworów scenicznych powstałych na motywach poszczególnych powieści. Sam Popławski był autorem kilku takich adaptacji⁴⁰⁰.

³⁹⁹ W ten sposób opracowano kilkanaście żywych obrazów do *Ogniem i mieczem*, zaprezentowanych w teatrze krakowskim w marcu 1884 roku; niedługo potem powstała przeróbka dramatyczna powieści autorstwa Benedykta Filipowicza, wystawiona w Krakowie i Poznaniu w październiku 1885 roku. Zestawienie afisza dramatu w 6 odsłonach z tytułami 15 żywych obrazów pozwala przypuszczać, że te ostatnie stanowiły ważne źródło inspiracji dla adaptatora (zob. M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995, s. 213-216; afisz z dnia 25 XII 1897 w zbiorach Archiwum Miejskiego w Poznaniu, sygn. 3733).

⁴⁰⁰ Józef Nikodem Popławski, poza wspomnianymi scenicznymi wersjami *Potopu* i *Pana Wołodyjowskiego* napisał także komedię *Hajduczek* (wyst. w Poznaniu 15 lutego 1915 roku), sztukę w 7 obrazach *Kmicic* (premiera w Łodzi 10 XII 1910 roku) oraz znane tylko z tytułu *Jasełka pana Zagłoby*. Dokonał także adaptacji scenicznej *Quo vadis?* oraz nowel Prusa *Placówka* oraz *Pałac i rudera*. Zob. *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego*, t. 1 (1765-1965), red. Z. Raszewski, oprac. S. Dąbrowski, J. Czachowska, Warszawa 1973, s. 561.

Jak zauważa Tadeusz Bujnicki, we wszystkich częściach *Trylogii* zawarte są załączki potencjalnych utworów scenicznych, a Sienkiewicz zrealizował postulat udramatyzowania struktury fabularnej powieści:

W Sienkiewiczowskich powieściach historycznych można bowiem odkryć zarówno stałą obecność różnych konwencji dramatycznych, jak i poszukiwanie postaci i sytuacji na miarę tragiczną i komediową (...) Uwaga Sienkiewicza jako twórcy koncentrowała się również na zasadach konstrukcji dramatycznej. Na takim formowaniu fabuł, w których rosłoby napięcie, uwidoczniła się kulminacja zdarzeń i mocno wydobywał efekt zamknięcia.⁴⁰¹

Okazało się jednak, że adaptatorzy nie zawsze potrafili wykorzystać walory dramatyczne zamknięte w tkance powieści. Efektem były dramaty będące, jak wspomniany wyżej *Potop*, hybrydami konstrukcji aktowej i obrazowej⁴⁰². Praktyka adaptacyjna prowadziła do inkrustowania dramatu obrazami (wkładanych w akty) lub zmierzała do czystej struktury obrazowej. Dominującym zabiegiem transpozycji treści było osnucie dramatu wokół jednego z wielu motywów powieści, jak w *Piaście I* Alfreda Szczepańskiego (romans Domana i Dziwy) czy *Potopie* Józefa Nikodema Popławskiego (dzieje miłości Oleński i Kmicica); jednak produktem ubocznym tej metody było wtłoczenie lwiej części fabuł powieściowych w rozmowy bohaterów sztuki. Powstałe dramaty oceniane bywały jako poprawnie ułożone, jeśli widz nie znający powieści odbierał je jako jednolitą całość:

Nasamprzód podpadnie nam, że ustępy poszczególne, nazwane przez autora aktami, ściśle rzecz biorąc są właściwie tylko szeregiem obrazów scenicznych, tworzące każdy dla siebie organiczną całość. Luźno powiązane ze sobą, stawiają dość wysokie wymagania do wyobraźni i intelektu widza, który je musi w wyższej jedności połączyć.⁴⁰³

W przytoczonej recenzji *Zmartwychwstania* według powieści Lwa Tołstoja na uwagę zasługuje podkreślona autonomia obrazów: choć dramat Henry'ego Bataille'a ma układ pięcioaktowy, to poszczególne akty przybierają formułę oddzielnych, niezależnych od siebie obrazów. Akcja w każdym z nich rozgrywa się w innym miejscu (rezydencja ciotek Niechludowa, sala sądowa, więzienie, lazaret i etap w drodze na Sybir) i w znacznych odstępach czasowych (między I a II aktem upływa 10 lat), dlatego spoiwem całości są jedynie postaci Niechludowa i Masłowej. W konstrukcji dramatu ujawnia się wyraźna predylekcja adaptatora do transpozycji scenicznej fragmentów powieści szczególnie atrakcyjnych i

⁴⁰¹ T. Bujnicki, *Sienkiewicz – dramaturg w powieści*, w: *Antrepreneur. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin*, red. J. Popiel, Kraków 2009, s. 491. Badacz postuluje, by dorobek powieściopisarski Sienkiewicza przeczytać na nowo z punktu widzenia tkwiącego w nim potencjału dramatycznego, sam natomiast analizując fabułę *Trylogii* posługuje się kategorią „sceny”.

⁴⁰² D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 17.

⁴⁰³ „Kurier Poznański” nr 273 (1904), s. 2.

obrazowych, stąd na przykład romans Masłowej i Niechludowa, zawarty w warstwie retrospektywnej utworu Tołstoja, stanowi pierwszy akt dramatu Bataille'a. W ten sposób nastąpiło ewidentne złagodzenie akcji powieściowej, gdyż w miejsce brutalnego uwiedzenia młodej dziewczyny pojawił się obraz kochanków nucących czule pieśni. Realistyczna powieść na scenie zjawiała się jako sztuka o silnie melodramatycznym wydźwięku, obiecująca jednak „wzruszenia potężne”⁴⁰⁴. Przy okazji *Zmartwychwstania* Bataille'a warto zapytać o mechanizm przerabiania prozy nowatorskiej, która – jak się zdaje – podawała doskonały materiał do transpozycji w dramat naturalistyczny; przecież każdy z wyżej wymienionych obrazów scenicznych *Zmartwychwstania* mógłby stać się pełnowymiarową sztuką środowiskową. Okazało się, że struktura obrazowa, jaką dysponował mechanizm adaptacji, była bardziej atrakcyjna i otwarta także na prozę o tematyce współczesnej. W realistycznej powieści Tołstoja – w przeciwieństwie do prozy historycznej – nie dostrzegano zresztą w ogóle potencjału dramatycznego, prozę oceniono jako „śmiertelnie nudną”⁴⁰⁵, a opinia ta stanowi ważny głos w dyskusji nad polską recepcją prozy i dramatu naturalistycznego. Zestawiając utwór Bataille'a z wystawioną na scenie Teatru Polskiego w Poznaniu rok później *Ciemną potęgą* Lwa Tołstoja, trudno nie zauważyć uderzającej różnicy w ukształtowaniu scenicznym obu dramatów⁴⁰⁶.

Równie powszechna była praktyka wprowadzania obrazów luźno powiązanych z akcją, które nie zastępują aktów, ale stanowią dodatek do nich. Oto pierwszy akt *Piasta I* kończy się sceną orszaku żałobnego, przesuwanego się przed oczami widzów wraz z powolnym zapadaniem kurtyny: wieloosobowy tłum niemych postaci zgromadzonych wokół martwego Wisza jest klasycznym żywym obrazem, spowalniającym akcję i przedstawiającym

⁴⁰⁴ *Ibidem*. Ów odbiór naznaczony silnym wzruszeniem był elementem znaczącym dla poznańskiej publiczności, która dramatyczne obrazy Sybiru i więzień rosyjskich widywała wówczas nierzadko na deskach scenicznych, chociażby w słynnej *Gwieździe Syberii* hrabiego Leopolda Starzeńskiego czy *Tamtym* Gabrieli Zapolskiej.

⁴⁰⁵ „Tok tej opowieści jest zawsze leniwy, zawsze nudny, zawsze pospolity pod względem formy, pełen dygresji i odstępowań od rzeczy. Nie wylewa mu się spod pióra opowiadanie niby potok rwący, ale znać na każdym kroku mozolne wznoszenie gmachu powieściowego, ciężki poród zgniłego w zarodku płodu. W skutek tego poświęca całe stronicie drobiazgom codziennego życia, które fabuły powieściowej nie posuwają naprzód, ani też nie ilustrują bronionej przez autora doktryny. W ostatniej powieści *Odrodzenie* spotykamy kilkanaście stronic poświęconych takim banalnym rzeczom, jak wstawanie rano z łóżka, mycie się i czesanie. Autor, jak gdyby mu wątku zabrakło, powiada, jak główny bohater powieści obudził się, jak ziewał, jak się przeciągał, jak wstał, jak się mył, obcierał rękami, czesał, czyścił paznokcie i ubierał. Wszystko jest szczegółowo opowiedziane i oczywiście śmiertelnie nudne”. Zob. „Dziennik Poznański” nr 66 (1901), s. 4.

⁴⁰⁶ Powieść *Zmartwychwstanie* Lwa Tołstoja, wydana w 1899 roku, trzynastu lat po *Ciemnej potędze*, już w 1900 roku została przełożona na język francuski i polski, natomiast przeróbka sceniczna autorstwa Henry'ego Bataille'a przed 1903 rokiem trafiła do teatrów paryskich. Wystawiana więc była niemal równoległe z francuskimi przeróbkami *Ogniem i mieczem* i *Quo vadis?* Sienkiewicza. W Teatrze Polskim w Poznaniu zaprezentowana po raz pierwszy 26 kwietnia 1904 roku. Publiczność poznańska kilka lat wcześniej poznała dramat Tołstoja *Owoce oświaty* (premiera 17 XII 1898), w sezonie następnym – *Ciemną potęgą* (11 XI 1905). Zob. hasło *Henry Bataille*, w: *Dramat obcy w Polsce 1765-1965. Przedstawienia, druki, egzemplarze*, pod kier. J. Michalika, red. S. Hałabuda, t. 1, Kraków 2001, s. 57.

tryby odbiorcze poprzez ukierunkowanie uwagi widza na kontemplację danego momentu dramatycznego. Ową praktykę Dobrochna Ratajczakowa interpretuje jako etap rozwoju sztuki w formie obrazów, pierwotnie nie uwięzionych w strukturze dramatu:

Początkowo dla żywych obrazów rezerwowano specjalne miejsca w tekście dramatu – przede wszystkim inicjalne lub finalne, umieszczając je na początku lub w zamknięciu aktów i scen. Działo się tak nie tylko ze względu na chęć wyeksponowania atrakcyjnego, scenicznego tableau, który widz mógł podziwiać swobodnie, nie zniecierpliwiony zahamowaniem toku akcji, ale również z powodu dominacji obcej obrazowi struktury literackiej, w jaką go wprowadzono – zatem dramatu w aktach.⁴⁰⁷

Co ciekawe, ów żywy obraz, mający genezę powieściową, nie figuruje w opublikowanym dramacie Alfreda Szczepańskiego, tylko w egzemplarzu teatralnym *Piasta I*, wpleciony został zatem w tkanę przeróbki dramatycznej *Starej baśni* dopiero na etapie pracy nad spektaklem⁴⁰⁸. Jest to dowód teatralnej genezy zabiegu obrazowej inkrustacji i strukturyzacji utworu dramatycznego oraz sygnał, że scena bronila się przed literacką w swej proveniencji dominacją czasowości w dramacie, a obraz okazał się skutecznym orężem w tej walce. Wprowadzenie żywego obrazu stanowiło zresztą atrakcyjny chwyt sceniczny, potęgowało warstwę widowiskową sztuki, jak w przypadku wizualizacji snu Janka we *Wnuku Tumrego*. W połowie aktu trzeciego udręczony tytułowy bohater sztuki zasypia i śni o Cygance, którą pokochał; podnosi się wtedy tylna kulisa, odsłaniająca grupy Cyganów i powabną tancerkę Miriam. Żywy obraz, podkreślając w tym miejscu rozterki Janka, przed którym stanął wybór cygańskiego życia lub pozostania z rodziną Choińskich⁴⁰⁹, dawał także czas widzom na wzruszenie się i rozrzewnienie. Warto dopowiedzieć, że odcinkowość prozy znalazła być może swoiste przełożenie nie tylko w modzie na konstruowanie dramatów w obrazach czy odsłonach, ale i dopisywaniu scenicznych „ciągów dalszych”, jak w przypadku teatralnych dziejów *Chaty za wsią* Kraszewskiego⁴¹⁰.

W związku z żywiołem obrazowym adaptacji prozy powieściowej warto zapytać o formy dramatyczne, jakimi rozporządzali „przerabiacze”. Znajdzie się tu utwory określane

⁴⁰⁷ D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe...*, s. 16.

⁴⁰⁸ *Stara baśń (Temat z powieści Kraszewskiego)*. *Dramat w 5 aktach z muzyką i śpiewami przez AS*, Biblioteka Raczyńskich, sygn. rkp. T-1075, k. 22.

⁴⁰⁹ *Wnuk Tumrego*, Biblioteka Raczyńskich, sygn. rkp. T-1201, k. 76v-77.

⁴¹⁰ Powieść Kraszewskiego stanowiła inspirację dla kilku adaptacji scenicznych: dwóch obrazów ludowych autorstwa spółki Jan Kanty Galasiewicz i Zofia Mellerowa: *Chaty za wsią* (premiera we Lwowie 22 XII 1880) oraz *Dziewczęcia z chaty za wsią* (premiera w Warszawie 24 VII 1886); następnie obrazu scenicznego Władysława Gutowskiego *Wnuk Tumrego* (premiera w Warszawie 4 IX 1888). Na scenie lwowskiej wystawiono też 21 XI 1884 roku przeróbkę *Chaty za wsią* w formie dramatu w 6 obrazach autorstwa Gabrieli Zapolskiej.

jako komedia (*Pan Wołodyjowski*), tragedia (*Ligia* wg Sienkiewicza⁴¹¹), dramat historyczny, sztuka ludowa i melodramat, a choć repertuar wydaje się pojemny, nie wszystkie z tych gatunków były podatne na przyjęcie w swą strukturę tkanki epickiej. Gatunki dramatyczne o rodowodzie literackim stanowiły formę nader oporną dla powieściowej wielowątkowości, dlatego adaptatorzy wybierali gatunki sceniczne, które można było do woli rozszerzać obrazami (jak sztuka ludowa, złożona z rodzajowych obrazków) lub strukturyzować w ten sposób (podatny okazywał się dramat historyczny, aspirujący do rangi tragedii); popełniali błąd w samym założeniu, skupiając się na barwnej opowieści, nie siląc się na transpozycję warstwy plastycznej i anegdotycznej na dramatyczną:

Coraz częściej na scenie (...) pojawiają się wyciągi dramatyczne lub tylko obrazowe z powieści zwłaszcza głośnych, a nigdy prawie usiłowaniu tym nie towarzyszy rezultat rzeczywiście dodatni. Zazwyczaj zresztą usiłowania tego rodzaju są tylko sprawą spekulacji, rzadziej próbą wydobycia z danego tematu powieściowego ukrytych w nim walorów dramatycznych. Po większej części kończy się na tym, że z przerabianego utworu utrzymuje się na scenie tylko anegdota, rzecz cała staje się nie znaczącą ilustracją, w której plastyka teatralnych środków w aż nazbyt rażącej pozostaje nieraz sprzeczności z istotną artystyczną treścią i myślą samego dzieła.⁴¹²

Autorzy, operując techniką wtłaczania obszernej prozy w pięcioaktowy dramat, oferowali w efekcie dialogowaną powieść w obrazkach. Przestrzegali przez tym recenzenci, piętnując nagminnie zjawisko psucia wybitnych powieści, gdyż – jak już wyżej zaznaczono – dramat kojarzono z autorem pierwowzoru, nie z anonimowym często dramaturgiem⁴¹³. Z jednej strony sławna powieść zapewniała powodzenie sztuce, z drugiej – recepcja dramatu musiała rzutować na odbiór prozy. Przecież wśród publiczności nie wszyscy wcześniej przeczytali powieść. Schemat recepcji mógł być odwrotny i przebiegać od sceny do książki, przy czym nawet nie uprzedzeni lekturą widzowie znali i rozpoznawali kody sceniczne, sterujące odbiorem masowo wtedy powstających popularnych dramatów historycznych i ludowych. W tej perspektywie nie dziwi praktyka dostosowywania akcji powieści i postaci do owych kodów, która mogła przejawiać się w – zawsze ryzykownym – odchodzeniu od pierwowzoru, jak w przypadku *Hardych dusz* Zygmunta Sarneckiego czy *Hrabiny Cosel* Cyryla Danielewskiego. Przypomnijmy, że będąca pierwowzorem pierwszego z dramatów powieść *Bene nati* Elizy Orzeszkowej przedstawia rozterki wewnętrzne Salomei Ospiowiczówny

⁴¹¹ Przypadek *Ligii* według *Quo vadis?* Sienkiewicza.

⁴¹² „Czas” nr 60 (1904), s. 3. Recenzja *Anastazji* według powieści Elizy Orzeszkowej w opracowaniu Adolfa Walewskiego.

⁴¹³ Przykładem Alfred Szczepański, który na afiszu *Piasta I* umieścił tylko swoje inicjały przy nazwisku Kraszewskiego. Nie ujawnił się też po spektaklu, wywoływany na scenę przez publiczność. „Czas” nr 229 (1882), s. 2.

postawionej pomiędzy wyborem lojalności wobec rodziny a uczuciem do prostego leśniczego Jerzego Chutki. W finale dziewczynę, która uciekła z domu brata, po czym dowiedziała się o ożenku Jerzego, od desperackiego kroku przy brzegu stawu ratuje krewny, Gabriel Osipowicz zwany głupim Gabrysiem, paradoksalnie najbardziej refleksyjny bohater powieści. Zygmunt Sarnecki w zakończeniu swej sztuki pozwolił Salomei popełnić samobójstwo, a Florianowi Kuleszy wygłosić mowę do rodziny Osipowiczów, odpowiedzialnych za tę tragedię. Sprawozdawca krakowski sugerował dramatopisarzowi powrót do oryginalnego zakończenia, by „uniknąć tragicznych tonów psujących harmonię wrażeń”⁴¹⁴. Podobną – dramaturgicznie efektowną – zmianę w stosunku do pierwowzoru wprowadził Cyryl Danielewski w swej przeróbce *Hrabiny Cosel*: w dramacie tytułowa bohaterka popełniła samobójstwo przez wypicie trucizny, w powieści – została skazana na wieloletnie więzienie.

O ile adaptatorzy przejawiali wyraźną dbałość o sceniczną wartość wprowadzanych do repertuaru powieści, o tyle osiągalni mierne efekty w dramatycznym ukształtowaniu nie tylko akcji, ale i postaci. Sprawozdawca poznański zwrócił uwagę na błąd konstrukcyjny, polegający na rozparcelowaniu wydarzeń powieściowych na relacje poszczególnych osób, wskutek czego zatracił się zupełnie bohaterski wymiar powieści. Postaci w swej dramatycznej transpozycji okazywały się przez to blade (nieznośnie sentymentalny Jan Skrzetuski w *Ogniem i mieczem*), sprawiały wrażenie niepotrzebnych, wprowadzonych do dramatu na siłę (jak Longin Podbipięta w tejże sztuce)⁴¹⁵ lub karykaturalnych (Bogusław Radziwiłł w *Potopie* Popławskiego), nade wszystko jednak sporo mówiły, a mało działały. Recenzenci niekiedy domagali się retuszowania sztuki, na przykład wyeksponowania postaci księcia Jeremiego Wiśniowieckiego, który w teatralnej wersji *Ogniem i mieczem* pojawia się tylko w końcowym akcie⁴¹⁶ (notabene, zgodnie z typową dla dramatu patriotycznego zasadą finalnego wkroczenia nieobecnego wcześniej wodza lub króla dla przypieczętowania odzyskanej harmonii). Co ciekawe, dramat *Ogniem i mieczem*, wznawiany mimo stopniowego zmniejszania się entuzjazmu wobec sztuk patriotycznych, jeszcze przez długie lata budził zastrzeżenia recenzentów. Michał Sobeski po poznańskim spektaklu z 1906 roku wyrażał dobitnie niską wartość przeróbki:

By postacie tak znane, tak pokochane z szerokich, wygodnych ram powieściowych przerzucić na ciasne deski teatralne, tak, żeby nie utraciły nic z naszych sympatii – na to potrzeba wielkiego talentu dramatycznego. Zazwyczaj autorowie przeróbek tych kwalifikacji nie posiadają (...) Ponieważ autor [Benedykt Filipowicz – AP] w wyborze słów dla swych postaci

⁴¹⁴ „Czas” nr 35 (1895), s. 3.

⁴¹⁵ „Dziennik Poznański” nr 239 (1885), s. 2. Recenzja spektaklu *Ogniem i mieczem* Filipowicza.

⁴¹⁶ „Kurier Poznański” nr 239 (1885), s. 3; „Dziennik Poznański” nr 239 (1885), s. 2.

kierował się wyłącznie własnym smakiem – czyli właściwie niesmakiem – więc z Zagłoby zrobił krzykliwego tchórza – nie pozostawił mu ani śladu owego jowialnego, szczerze szlacheckiego humoru, ani śladu owej swady niezrównanej (...) Reszta bardzo licznych postaci wegetowała życiem anemicznym, odżywiana marnymi strzępami blasków z jarzących się świetnych pierwowzorów. Powodzenie sceniczne tego rodzaju miernot tłumaczy się jedynie pobłażliwością opanowującą publiczność, gdy widzi na scenie swe dobrze znane i umiłowane typy i gdy rozbrojona wspomnieniami z powieści, zamienia z własnego popędu łachmany osób z „przeróbki” na strojne szaty sienkiewiczowskie.⁴¹⁷

Autor recenzji odnotował wyraźny schematyzm w prezentacji postaci – blisko ćwierć wieku po premierze dramatu Skrzetuski nadal na scenie przejawiał afektację (tym razem w wykonaniu Jerzego Rygiera), a Podbięta Aleksandra Staniewskiego był – jak w 1885 roku – ponury i milczący⁴¹⁸. W wizerunku teatralnym postaci o proveniencji powieściowej – jak i w ukształtowaniu wydarzeń scenicznych – zaniknął potencjał dramatyczny, pozostały one bierne wskutek wspomnianego już żywiołu narracyjnego rozsadzającego dialogi i obrazowości niweczącej rozwój akcji. Z tej przyczyny postaci są interesujące jako części składowe obrazów scenicznych, a nie jako samodzielne, dynamicznie rozwijające się osoby dramatyczne:

Jest [*Hrabina Cosel* Cyryla Danielewskiego] dobrze uscenizowaną historią nieszczęśliwej faworyty królewskiej, o tyle lepszej od innych, iż przynajmniej pozorem, własną ułudą, kryje hańbę. Gdyby to złudzenie było zaślepieniem, kierowanym głębszą namiętnością, mogłoby ono stanowić usprawiedliwiony motyw dramatyczny (...) Widz nie śledzi z ciekawością jej dalszych losów, lecz go jej nieszczęście nie wzrusza i nie budzi dla niej głębszego współczucia. Oko widza pozostaje suche, bo bohaterka nie przeżyła walki duszy, lecz uwierzyła w „przeznaczenie”, poddała mu się i padła jego ofiarą.⁴¹⁹

Nawet pobieżna lektura relacji prasowych ze spektakli przeróbek powieściowych przynosi jednak refleksję nad zadziwiającą pobłażliwością wobec tego typu produkcji scenicznych. Miarą wartość sztuki okazały się nie walory artystyczne, ale siła jej oddziaływania na widza. W obu wyżej przytoczonych recenzjach wyraźny nacisk położony został na emocjonalny stosunek odbiorców do przedstawianych postaci, mający swe źródło w pierwowzorach powieściowych. Widz, który nie zapłakał nad losami dramatycznej hrabiny Cosel, w istocie nie wydawał wyroku skazującego sztukę na zapomnienie, o ile tylko zachwyił się urodą historycznych i obyczajowych obrazów tworzących tkanę dramatu. Na tej samej zasadzie „popsuci” bohaterowie dramatycznej *Trylogii* nie niweczyli wysiłku adaptatora:

Nie możemy do scenicznej obróbki [*Potopu* – AP] p. Popławskiego przykładać tej samej miary krytycznej, co do zwykłych utworów scenicznych; wystarczy powtórzyć z uznaniem, że

⁴¹⁷ Bitru [Michał Sobeski], *Ze sceny. Ogniem i mieczem. Obraz dramatyczny w 6 odsłonach, z powieści Sienkiewicza przerobił B. Pobóg*, „Kurier Poznański” nr 68 (1906), s. 1.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ „Dziennik Poznański” nr 24 (1886), s. 3.

całość (...) przedstawienia sprawiała wrażenie bardzo dobre i dawała widzom podniosłe zadowolenie, a imponującym był mianowicie efekt uczyty u księcia Janusza Radziwiłła i obrazu jego śmierci.⁴²⁰

Sygnaturami pozytywnej wartości przerobionej na scenę powieści były reakcje wzruszenia i rozrzewnienia, które obiecywano zapowiadając kolejne premiery i z których następnie w swoisty sposób rozliczano widzów, relacjonując stopień ich wrażliwości na „ponętne żywe obrazy kilkakrotnie grupujące się” oraz sceny, „które wstrząsają nerwami ale bez wyuzdanej treści i skandalicznych motywów”⁴²¹. Odbiór spektaklu może się wydawać multiplikacją reakcji na powieść, ale sytuacja była bardziej skomplikowana i powiązać ją można z pytaniem Dobrochny Ratajczakowej o możliwość „odtworzenia czy wręcz stworzenia tekstu dramatycznego w oparciu tylko o model teatru?”⁴²² Widzowie dziewiętnastowieczni, dysponując spektaklem, ale nie tekstem dramatu (większości przeróbek nie wydano drukiem lub opublikowano na długo po premierze) odtwarzali całość na podstawie powieści (jeśli ją przeczytali) lub kodów scenicznych znanych z teatru (jeśli nie przeczytali). Ci pierwsi potrafili połączyć obrazy sceniczne w sensowną całość dramatyczną, ale, jak się zdaje, nie byli publicznością modelową: przecież łatwo dostrzegali wyraźne odstępstwa adaptacji od powieści, które mogły zniechęcać do tekstu wtórnego. Może więc przeróbki sceniczne były strawą idealną dla nieuprzedzonych widzów, którzy owe wzruszenia, nie zanieczyszczone doświadczeniem lekturowym, mogli przeżywać w pełni, pomimo wydestylowania treści powieściowej do kilku obrazów? Tadeusz Bujnicki, analizując poetykę *Trylogii*, postawiwszy pytanie o przystawalność tematu historycznego do eposu i dramatu oraz motywy wyboru Sienkiewicza, zasugerował kontekst odbiorczy:

Sienkiewicz z owej alternatywy wybiera jednak nie dramat, lecz powieść (...) Jako praktyczny „pozytywista” Sienkiewicz, mimo iż zdaje sobie sprawę z powodzenia utworów scenicznych, nie ceni za bardzo ich publiczności. Co więcej, komunikację „teatralną” traktuje pisarz jako zbyt ograniczoną. Wybór powieści historycznej okazuje się zatem dla autora *Trylogii* najpewniejszą gwarancją czytelniczego sukcesu. Znacznie trwalszego niż „ulotność” przedstawienia teatralnego.⁴²³

Autor zatem zrezygnował z napisania sztuki historycznej, nie miał wszak oporów przed oddaniem swych powieści przerabiaczom. Na fali popularności *Trylogii* sztuki te

⁴²⁰ „Dziennik Poznański” nr 284 (1886), s. 3.

⁴²¹ W ten sposób polecano publiczności poznańskiej spektakl *Chaty za wsią*, obrazu ludowego według powieści Kraszewskiego, który został zaprezentowany w Poznaniu 19 lutego 1885 roku. Zob. „Kurier Poznański” nr 42 (1885), s. 3, „Dziennik Poznański” nr 42 (1885), s. 2.

⁴²² D. Ratajczakowa, *Czytać – widzieć – wiedzieć*, w: eadem, *W kryształce i w płomieniu: studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, s. 15.

⁴²³ T. Bujnicki, *op. cit.*, s. 493.

funkcjonowały przez długie lata na scenach amatorskich, i jakkolwiek trudno zrekonstruować recepcję spektakli, to niewątpliwie konserwowały sławę powieści⁴²⁴.

Sceniczne wersje powieści, powstających w drugiej połowie XIX wieku i na przełomie stuleci, choć zasilają dziś ogromny obszar dramaturgii artystycznie „źle obecnej”⁴²⁵, stanowiły istotny etap rozwojowy i siłę inspirującą formuły dramatycznej opartej na szeregu obrazów. Wpisały się w ten sposób w przemianę komunikacji teatralnej zapoczątkowanej ekspansją żywych obrazów w różnych odsłonach teatralnych i parateatralnych. Czynnikiem wspierającym mechanizm adaptacji prozy na dramat w obrazach okazały się takie zjawiska, jak odcinkowość prozy, warstwa plastyczna wydań książkowych powieści oraz dominująca wówczas praktyka konstrukcji dramatu opartego na motywach dziejowych.

⁴²⁴ Sienkiewicz zresztą, na okoliczność jubileuszu 25-lecia pracy literackiej, napisał jednoaktówkę *Zagłoba swatem*, wystawioną w Teatrze Polskim w Poznaniu 22 grudnia 1900 roku obok serii żywych obrazów z *Trylogii* i *Krzyżaków*. O *Trylogii* w teatrze amatorskim zob. „Dziennik Poznański” nr 26 (1901), nr 25 (1902), nr 241 (1902), nr 13 (1905), nr 45 (1905), nr 6 (1906); „Praca” nr 5 (1901); „Dziennik Kujawski” z 7 X 1911.

⁴²⁵ D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe...*, s. 346.

„Przeszłości nasza, stań przede mną święta”

Popularny dramat historyczny w pisarstwie scenicznym Wielkopolan

Zasygnalizowany w poprzednim rozdziale kontekst dramatu historycznego, traktującego obraz teatralny jako mechanizm konstrukcyjny sprzyjający adaptacji prozy powieściowej na utwór sceniczny, warto rozwinąć ze względu na funkcjonujące w repertuarze Teatru Polskiego w Poznaniu „sztuki wielkopolskie”. Te efemeryczne utwory, autorstwa lokalnych twórców, zasilające dziś teatralne cmentarzysko, stanowią pokaźny zbiór tekstów różnorodnych pod względem formalnym i tematycznym; gruntowna eksploracja tej warstwy repertuaru utrudniona jest przez niedostępność wielu tekstów, znajomość dramatów jedynie z doniesień w kronikach teatralnych, skąpe wiadomości o ich autorach. Stąd poniższa analiza, będąca katalogowym zestawem sztuk, zasadza się na opisie i częściowej rekonstrukcji zapomnianych tekstów i ma na celu próbę wydobycia specyfiki pisarstwa scenicznego Wielkopolan⁴²⁶.

Istotną i interesującą dziedzinę tej twórczości stanowią sztuki historyczne, odwołujące się często do dziejów i sytuacji lokalnych. Zapotrzebowanie na taką właśnie produkcję sceniczną, uruchamiającą specyficzny mechanizm komunikacji teatralnej (dramaty o regionie pisane przez Wielkopolan dla rodzimej sceny), uzasadnia anonimowy recenzent sztuki Agnieszki z Lipskich Baranowskiej:

Jak wielkie, spoiste ciało składa się z atomów drobnych, tak historia narodu z nikłych, drobnych na pozór epizodów powstaje, które razem złożone, potężną tworzą całość. Literatura nasza dramatyczna posiada dość obfitą wiązkę rzeczy historycznych, przeważnie jednak opiewających epokowe zdarzenia, owe wielkie, heroiczne zapasy, w których Polska pośrednio lub bezpośrednio była interesowaną [sic!], brak nam natomiast utworów dramatycznych, treścią odnoszących się do ściślejszej historii jednej okolicy lub prowincji polskiej. A przecież taka lokalna historia koniecznie potrzebuje plastycznego wyświetlenia i czeka na

⁴²⁶ Ze względu na kategorię scenicznego obrazowości prezentacji i analizie podlegają sztuki oparte na tle dziejowym, choć istniały inne interesujące i domagające się rozpoznania dramaty autorstwa Wielkopolan, takie jak zlokalizowane farsy, przestosowane komedie czy sztuki dotyczące motywu pruskiej kolonizacji. Sztuki wystawiane na rodzimej scenie na przełomie XIX i XX wieku wychodziły spod pióra Walerego Łebskiego, Władysława Rabskiego, Marii Kościelskiej, Bronisławy Liebekowej, Feliksa Lubierzyńskiego, Jarogniewa, a także aktorów sceny poznańskiej Stanisława Czerniaka i Jana Pawłowskiego. Tematykę lokalną podjęła wcześniej Dobrochna Ratajczakowa w obszernej rozprawie *Tajemnice Poznania*, w: eadem, *W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. II, Wrocław 2006, s. 723-746, skupiając się na obrazie Poznania w dziewiętnastowiecznych sztukach, których akcja rozgrywa się w stolicy Wielkopolski.

pracowników na niwie scenicznej. Wdzięcznego zadania podjęła się autorka, napisawszy sztukę na tle zapasów, rozgrywających się na ziemi Wielkopolskiej, w Kościańskim.⁴²⁷

Sztuki te, mieszczące się w kategorii popularnego dramatu historycznego, wychodziły spod piór autorów będących bardziej zasłużonymi i szanowanymi obywatelami, niż wybitnymi pisarzami, choć dorobek literacki niejednego z nich jest obfity i zdradza większy lub mniejszy talent i sprawność warsztatową. Większość z nich miała już spore doświadczenie w zakresie twórczości dramatycznej, jak na przykład Józef Kościelski, który napisał kilka sztuk wystawionych w Teatrze Polskim, Agnieszka z Lipskich Baranowska – autorka wielu utworów okolicznościowych oraz dramatów prezentowanych na scenie zawodowej i amatorskiej, Cyryl Danielewski – aktor i płodny autor dramatów historycznych, komedii, operetek i wodewili, czy Ludwika Dobrzyńska-Rybicka, zajmująca się krytyką teatralną. Należy od razu zaznaczyć, że sztuki przywołanych pisarzy trafiły do teatralnego lamusa niemal natychmiast po premierze, a niektórych w ogóle nie wystawiono na scenie. Ich popularność była niebywale krótka: zyskiwały one zazwyczaj bardzo dobre recenzje, po czym schodziły z afisza, zaspokajając potrzebę chwili. Pokazną ilość sztuk tego typu powiązać należy z sytuacją niewoli repertuarowej, wynikłej z ograniczeń cenzuralnych, ewokującej seryjne powstawanie efemerycznych dramatów będących właściwie wariacjami na jeden temat:

Byt jego [teatru – AP] jednak określiła przede wszystkim konieczność przetrwania – nie dążenie do wielkości. Tę osiągnano jakby „mimoходом”. Skazany na mówienie nie wprost lub błahość repertuaru, nie skupiał wokół siebie wielkich piór, raczej „zaprzęgał” do wyrobniczej pracy literackich rzemieślników i dostawców repertuaru (...) Jeżeli spogląda się „z lotu ptaka” na cały dziewiętnastowieczny teatr polski, uderza jego generalnie popularny charakter, trwałość miałkiego repertuaru.⁴²⁸

Dzieje teatralne wielu dziewiętnastowiecznych sztuk patriotycznych, stanowiących gatunek *minorum gentium*, są odwrotnością recepcji arcydzieł dramatycznych, które długo pozostawały wyłącznie arcydziełami literatury⁴²⁹. Prawidłowością repertuarową w teatrze przełomu stuleci była wyraźna dominacja sztuk znajdujących się poza kanonem literackim, wiodących jedynie żywot sceniczny, oraz nieobecność na scenie dramatów wybitnych, nie wpuszczonych do teatru, które jednakże trafiały do publiczności w lżejszej transpozycji, za pośrednictwem popularnych sztuk historycznych, utrzymanych w konwencji obrazów

⁴²⁷ *Teatr Polski*, „Kurier Poznański” nr 79 (1902), s. 3.

⁴²⁸ D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 22-23.

⁴²⁹ *Ibidem*, s. 23; zob. też J. Ciechowicz, *Czy arcydzieła literackie na scenie umierają?*, w idem: *Myslenie teatrem*, Gdańsk 2000, s. 57-59.

scenicznych. W tej perspektywie niebywała popularność w teatrze poznańskim melodramatu Elżbiety Bośniackiej *Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy* czy sztuk Leopolda Starzeńskiego, takich jak *Gwiazda Syberyi*, granych niemalże w każdym sezonie za dyrekcji Edmunda Rygiera, staje się oczywista.

Niejako wbrew tej prawidłowości sytuują się dramaty historyczne przywołanych Wielkopolan: *Rok 997* Cyryla Danielewskiego, *Zamek kościański* oraz *Starzowie* Agnieszki Baranowskiej, *W imię krzyża* Józefa Kościelskiego oraz *Zygmunt Taszycki* Ludwika Dobrzyńskiej. Dobór tekstów wynika z dwóch kryteriów: pochodzenia autorów oraz wspólnoty tematycznej. Wszystkie dotyczą zagadnienia szerzenia i/lub obrony wiary katolickiej, a więc można je usytuować wobec słynnego *Przeora Paulinów*, nagrodzonego na konkursie dramatycznym w 1872 roku. Realizują podobną poetykę pisarstwa dramatycznego, jak utwór Bośniackiej, wystawiony w Teatrze Polskim w Poznaniu po raz pierwszy 30 III 1880 roku, 25 lat przed premierą warszawską, wielokrotnie wznawiany, a przez dyrektora Rygiera „wzmocniony” modlitwą księdza Marka z *Konfederatów barskich* Mickiewicza. Akcja dramatu obejmuje triumfalny epizod walk ze Szwedami – obronę klasztoru jasnogórskiego. W dramacie Bośniackiej zamyka się cały repertuar motywów będących sygnaturą dramatu historycznego drugiej połowy XIX wieku: walka z najeźdźcą, wizerunek gotowej do najwyższego poświęcenia Polki, męczeńska śmierć za wiarę, postać kapłana-rycerza⁴³⁰, bohaterowie „wallenrodyczni”. Istotna jest także konstrukcja obrazowa tego tekstu, formuła niezwykle pojemna i atrakcyjna pod względem teatralnym dla ujęcia tematyki historycznej. Struktura ta, implikująca wielorakie możliwości modyfikacji dramatu dla potrzeb sceny, w związku ze specyfiką obrazu scenicznego, niesie za sobą rozbitcie akcji dramatycznej:

Budowa też dramatu tego wiele pozostawia do życzenia – brak pomiędzy aktami potrzebnej spójności i jednolitości, przez co całość przedstawia się jakoby złożona z oderwanych, pojedynczych obrazów. Być może, że usunięcie jednego czy dwóch – jeśli się nie mylimy – aktów z całości z powodu braku u nas odpowiednich ku temu dekoracji, więcej jeszcze wadę te uwydatniają – zawsze jednak jest widoczną. Nadto uderza nieraz brak motywów do takiego lub owego działania, jak na przykład owa scena walki Piotra Czarnieckiego z młodym Muellerem. Akcja też nie jest zbyt ożywiona – a właściwie brak jej wielki.⁴³¹

Autor recenzji napisanej z okazji premiery sztuki w Poznaniu zwraca uwagę na zjawiska charakterystyczne dla dramaturgii Bośniackiej, sytuowanej właśnie w kręgu patriotycznych melodramatów: brak spójności akcji, rozbitej na epizody, oraz konsekwentnie pod względem

⁴³⁰ I. Gosik-Kapelińska, *Literacka wizja obrony Częstochowy stworzona przez Elżbietę Bośniacką i Józefa Szujskiego*, w: *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. K. Latawiec, Kraków 2009, s. 236-245.

⁴³¹ „Dziennik Poznański” nr 79 (1880), s. 3.

psychologicznym skonstruowanych postaci, odpowiednio umotywowanych działań, a także nadmierną zmienność miejsca akcji⁴³². Jednakże błędy w budowie dramatu, wynikające ściśle z konstrukcji obrazowej, recenzent „Dziennika Poznańskiego” skłonny był usprawiedliwić „wysokim patetycznym nastrojem całego dramatu i tym duchem przezczystym patriotycznym, który zeń wieje”⁴³³; wskazał tym samym ważne kryterium odbioru oceny dramatu patriotycznego w obrazach, o którym pisała Dobrochna Ratajczakowa, nazywając uruchomioną w ten sposób komunikację teatralną „kanałem z serca do serca”⁴³⁴.

Spośród sztuk wielkopolskich na uwagę zasługuje utwór Danielewskiego, cieszący się dłuższą popularnością, napisany z okazji jubileuszu świętego Wojciecha, obchodzonego uroczysto w Gnieźnie w kwietniu i maju 1897 roku. Dramat ten stanowił jedną z licznych zapewne teatralnych inicjatyw okolicznościowych, obok zaprezentowanych w Gnieźnie „scen z życia i męczeństwa świętego Wojciecha na płótnie za pomocą elektryczności” w formie obrazów ułożonych przez Józefa Chociszewskiego⁴³⁵. Poza tym organizowano także okolicznościowe wystawy, powstawały wiersze ku czci św. Wojciecha⁴³⁶. Jubileusz, obchodzony bardzo uroczysto w Gnieźnie, przybrał rozmiary polskiego święta narodowego, choć wzięli w nim udział masowo katolicy polscy i Niemcy. Czasopisma wielkopolskie, relacjonujące przebieg obchodów, zwracały uwagę na szczególny charakter kultu św. Wojciecha, patrona Polski:

Krew męczennika św. Wojciecha stała się posiewem, z którego wybujały piękne kłosa wiary, przytłumiające chwasty pogaństwa. Drogim nam jest ten święty i dlatego, że w nim jest niejako skupiona i uosobiona „idea Polska” – polegająca na niewoleniu ludów, nie ogniem i mieczem, lecz łagodnością, przekonaniem, Bożym słowem. Tak bowiem, jak św. Wojciech złamał okowy pogaństwa w Prusach tylko serdecznym poświęceniem, tak w kilkaset lat później nasza Wielka i Święta Jadwiga rozlewa w ponurych lasach litewskich, w dziedzinie Perkuna, o której zdobycie darmo kusily się krwią zbrzyżane krzyżackie systemy nawracania, światło prawdy, blaski wiary i czyste źródła łask Bożych.

⁴³² Zob. M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009, s. 295. Autor analizuje inną nagrodzoną na konkursie dramatycznym sztukę Bośniackiej: *Wesele zdobywcy, czyli Atylla wódz Hunów*, zwracając uwagę na metodologię pracy nad dramatem historycznym doby pozytywizmu.

⁴³³ „Dziennik Poznański”, nr 79 (1880), s. 3. Recenzent podkreśla: „Przed wszystkim uderza w nim takie przezczyste uczucie polskie, taki miejscami wysoki nastrój patetyczny, taki wreszcie z niego wieje duch polski, że mimowolnie widza porwie i do głębi wzrusza”.

⁴³⁴ D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe...*, s. 139.

⁴³⁵ „Lech. Gazeta Gnieźnieńska” nr 96 (1897), s. 10.

⁴³⁶ Zob. wystawa ubiorów kościelnych z zakładu Eichsteadta, kupca z Poznania, „Wielkopolanin” nr 95 (1897), s. 1; wiersze okolicznościowe: *U grobu św. Wojciecha w 900 rocznicę*, „Lech. Gazeta Gnieźnieńska” nr 96 (1897), s. 3; *Oda do świętego Wojciecha, patrona Polski* (tamże); *O świętym Wojciechu. Alleluja! Ślązakom i wiersz o św. Wojciechu przesyła p. Maria Konopnicka z Monachium*, zob. „Dziennik Poznański” nr 96 (1897), s. 2.

Od pierwszego zarania naszego bytu ta idea podnosi nas Polaków do wyżyn niezwykłych i przyświeca nam aż dotąd – a pierwszym jawnym i błogosławionym tej idei przedstawicielem jest św. Wojciech, który lubo nie Polak rodem – całkiem się stał naszym.⁴³⁷

Odchody jubileuszowe, wpisując się w tradycję silnie steatralizowanych uroczystości narodowych, stanowiły same w sobie rodzaj patriotycznego spektaklu, z ciągle zmieniającą się widownią (napływ pielgrzymów z różnych stron Polski) i wznawianego kilkakrotnie (jubileusz obchodzono też w Warszawie, Krakowie, a nawet wśród Polonii zagranicznej)⁴³⁸. Rocznicą męczeńskiej śmierci praskiego misjonarza stała się jednakże również pretekstem do dyskusji i starć ideologicznych i politycznych, które relacjonowała prasa. W „Dzienniku Poznańskim” na przykład czytamy przedruk fragmentów artykułu z „Posener Tageblatt”:

„Posener Tageblatt” zamieszcza dzisiaj dłuższy artykuł o życiu i działalności św. Wojciecha, w którym z przejrzystych powodów całą swoją mądrość wysiła na wykazanie, że wielki apostoł słowiański nie był z pochodzenia Polakiem tylko Czechem (co wszystkim wiadomo) i że wykształcenie odebrał w Magdeburgu od Niemców, za co z wdzięczności zarzucił słowiańskie imię Wojciech, a przybrał niemieckie Albert. Artykuł kończy się następującą małoduszną uwagą:

„Książę polski Bolesław odkupił zwłoki Wojciecha za wysoką cenę od pogan i umieścił je w Gnieźnie jako drogą relikwię. Przez to stał się ów Czech, który nigdy nie działał w Polsce (!) narodowym świętym polskim, a Gniezno stało się narodowo-polskim arcybiskupstwem, niezależnym od Magdeburga, któremu dotąd podlegało. Nasuwa się tu mnóstwo politycznych uwag, ale odstawimy od nich, ponieważ obchodzi nas tutaj jedynie osoba Wojciecha”.

Szkoda, że „Tageblatt” zrezygnował z owych „politycznych” uwag, może byłby w nich dowiódł, że św. Wojciechowi należy się właściwie stosowniejsze miejsce w niemieckiej Walhalli, a nie w sercach całego narodu polskiego.⁴³⁹

Ze strony niemieckiej zatem pojawiły się zarzuty o uzurpatorskie przywłaszczenie przez Polaków osoby świętego, zgodnie zresztą z zaborczą praktyką „odkłamywania” historii, wyrażającą się między innymi w publikowaniu poprawionych podręczników historycznych⁴⁴⁰.

⁴³⁷ „Wielkopolanin” nr 94 (1897), s. 1.

⁴³⁸ Zob. M. Piotrowska, *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815-1914)*, Poznań 2011. Badaczka zwraca uwagę, że teatr wpisywał się w patriotyczną edukację społeczeństwa nie tylko jako konkretna placówka proponująca narodowe sztuki, ale także jako projekt pewnego systemu zachowań, znajdujących najpełniejszy wyraz w narodowych manifestacjach, jubileuszach, uroczystościach rocznicowych i żałobnych.

⁴³⁹ „Dziennik Poznański” nr 93 (1897), s. 2. „Posener Tageblatt”, gazeta wychodząca w Poznaniu w latach 1879-1939, przekształcona z niemieckiej „Ostdeutsche Zeitung” (istniejącej od 1862 r.), u schyłku XIX wieku była wiodącą gazetą niemiecką na prowincji, silnie nastawioną na zwalczanie polskości.

⁴⁴⁰ Za przykład niech posłuży praktyka Niemieckiego Towarzystwa Historycznego dla prowincji poznańskiej, które urządziło 15 XII 1903 roku uroczystość 650-lecia założenia Poznania przez Niemców w roku 1253, wraz z odczytem historyka Prümersa, który w oparciu o rzekome materiały źródłowe udowodnił, że Poznań jest rdzennie niemieckim miastem, zob. „Dziennik Poznański” nr 288 (1903), s. 4. Dr Rodgero Prümers był wieloletnim (1889-1919) dyrektorem powstałego w 1869 roku pruskiego archiwum rządowego w Poznaniu oraz przewodniczącym Niemieckiego Towarzystwa Historycznego (Historische Gesellschaft für die Provinz Posen).

W przeddzień rozpoczęcia jubileuszu dziewięćsetnej rocznicy męczeństwa św. Wojciecha, 12 kwietnia 1897 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu nastąpiła uroczysta premiera sztuki *Rok 997. Obraz dramatyczny w 4 odsłonach ze śpiewami i tańcami*, podpisana jako dzieło Józefa z Brzezin, stanowiła pozycję wyjątkową w dorobku pisarskim Cyryla Danielewskiego⁴⁴¹. Już sam pseudonim autora sygnalizuje pewien zabieg stylistyczny, jakim jest swoiste „poprawianie kronikarzy” i zaczerpniętych od nich legend. Akcja utworu, napisanego z okazji jubileuszu św. Wojciecha, odebranego jako apoteoza patrona Polski, odejmuje lata 996-997, czyli przygotowania do wyprawy biskupa praskiego oraz jego działalność wśród pogan. Wojciech występuje zaledwie w dwu scenach aktu II, na dworze króla Bolesława Chrobrego, oraz w końcowych czterech scenach aktu III, w borach pogańskich. Postać biskupa przedstawiona jest nader schematycznie, zgodnie z silnie wyeksploatowanym teatralnym wizerunkiem kapłana-rycerza. Widzimy zatem Wojciecha w momencie nauczania księcia Oleksy, nienawidzącego Prusaków, porywaczy jego siostry Emnildy (scena 8 akt II), Wojciecha żegnającego króla Bolesława (tamże) oraz udzielającego błogosławieństwa rycerzom (scena 9). Następnie biskupa modlącego się w borze nieopodal świętego gaju Romowe (scena 9 aktu III), dysputującego z księciem pogańskim Tejsote (scena 10, nie jest to jednakże spór ideowy, tylko przemowa biskupa), który osłania Wojciecha przed nadchodzącymi kapłanami pogańskimi z Warpodą na czele (scena 11), a następnie przyjmuje chrzest z jego ręki (scena 12). O męczeńskiej śmierci Wojciecha dowiadujemy się od przybyłego w finale sztuki kapłana pogańskiego, w momencie przerwania przygotowań do spalenia na stosie w świętym gaju Romowe księżniczki chrześcijańskiej Emnildy. Teatralny wizerunek Wojciecha wzmacniają także charakterystyczne gesty, zwłaszcza odsłonięcie piersi przed mieczem Tejsote, ów pęd do męczeństwa i brak strachu przed śmiercią tak zadziwiający pogan także w niewzruszonej postawie Emnildy. Tę migawkową obecność Wojciecha na scenie uzupełniają liczne rozmowy o nim i jego misji. Są to opowieści innych postaci: kapłana w ostatnim akcie (o modlącym się za swych prześladowców Wojciechu), rybaka ochrzczonego przez biskupa,

⁴⁴¹ Dramat *Rok 997* powtórzony został w sezonie 1896/1897 dziewięciokrotnie, w tym dwa razy zaprezentowany podczas występów gościnnych Teatru Polskiego w Inowrocławiu, wznowiony w sezonie 1906/1907. Fragment sztuki opublikował „Goniec Wielkopolski” 1897 (nr 82), całość wydrukowano w Poznaniu w 1928 roku w serii „Naród sobie” pod zmienionym tytułem: *Z gniazda orłów białych czyli Rok 997*. Sztukę w latach 1897-1922 wystawiono w teatrach w Poznaniu, Inowrocławiu, Warszawie (1899 pt. *Pod znakiem krzyża*), Toruniu (1922 pt. *Legenda z Pomorza*), Lublinie, Kielcach (1901 pt. *Pod godłem krzyża*) i Kaliszu i Płocku (1933 pt. *Męczeństwo świętego Wojciecha*). Cyryl Danielewski (1864-1923), syn Ignacego Danielewskiego, redaktora, był cenionym w Poznaniu aktorem (występował gościnnie we własnych sztukach), twórcą przeróbek powieści Kraszewskiego na utwory sceniczne (*Hrabina Cosel* oraz *Król i Bondarywna*), tłumaczem Ibsena, znanym jednak nade wszystko jako autor wodewili, operetek i komedii.

pogan zadziwionych odwagą kapłana. Kilkakrotnie mówi się w dramacie o tajemniczym świetle bijącym z twarzy i oczu Wojciecha i w ogóle chrześcijan. Trudno w obrazowej strukturze dramatu wskazać postaci wiodące, natomiast dwa równoległe biegnące wątki – uprowadzenia Emnildy przez pogan i misji wśród Prusaków są powiązane nader wątłą nicią (wyłącznie postacią księcia Oleksy). Poszczególne akty w formie autonomicznych obrazów usytuowane są w malowniczej scenerii nadwiślańskiej z zamkiem Świętopelków w tle (tu odbywa się uroczystość sobótki oraz uprowadzenie panien w akcie I), zamku gnieźnieńskim Bolesława Chrobrego (akt II), w borach pruskich (akt III) oraz w gaju Romowe (akt IV). Rozmachowi scenerii towarzyszą liczne sceny zbiorowe mające również formę żywych obrazów (przygotowania do sobótki i uroczystość nocy świętojańskiej ze śpiewami i tańcami w akcie I, dworzanie na zamku Bolesława w akcie II, sceny z kapłanami w akcie IV) oraz atrakcyjne scenicznie postaci mściwej poganki Grasuty (występującej w akcie I w przebraniu pacholęcia prawiącego złowieszczo o nieszczęściu) oraz księcia Tejsote, ogromnego mężczyzny przyjmującego chrześcijaństwo pod wpływem miłości do Emnildy. Jak informowano w zapowiedziach premiery, reżyser wprowadził do sztuki liczne skreślenia i skróty, ale wobec braku egzemplarza teatralnego trudno jednoznacznie ustalić, które partie tekstu zostały zredukowane⁴⁴². Na podstawie recenzji natomiast można wywnioskować, że zmodyfikowano scenę finałową dramatu, w której (w oryginale) Grastua strzela do Emnildy z łuku, ale chybia i odchodzi, po czym księżniczka prowadzi Tejsote do krzyża. Natomiast na scenie, zapewne dla wzmocnienia efektu teatralnego, Grastua zatrutą strzałą zabija Tejsote, a kapłani chcą się rzucić na bezbronną Emnildę. W tym momencie wchodzi jeden z morderców Wojciecha. Recenzent zauważył błąd w zakończeniu dramatu, proponując swoiste wzmocnienie finału dla uwypuklenia szlachetnej tendencji:

Nie będziemy przesądzali, czy koniec nie wygląda prawie na triumf pogaństwa, przyznajemy jednak, że w interesie przeciętnego widza, a dla tego przeznaczona jest głównie sztuka autora, należało może akt ostatni skończyć triumfem chrześcijaństwa przez zburzenie bogów pogańskich, co też później nastąpiło. Ale to już rzecz autora, o to spierać się nie myślimy, gdyż i tak, jak już zaznaczyliśmy, cała treść sztuki jednym wielkim triumfem chrześcijaństwa nad pogaństwem, w którym św. Wojciech i Polska tak wzniosłą odegrali rolę.⁴⁴³

Lektura recenzji pozwala też stwierdzić, że dramat ceniono zwłaszcza za pokazany tu moment w dziejach Polski: „Wspaniały jest ten akt drugi, w którym Polska zaczyna spełniać swoje

⁴⁴² „Dziennik Poznański” nr 97 (1897), s. 3. Przymuszczałnie skrócono obszerne monologi oraz przemowy postaci, które nie prowadzą dramatycznego dialogu, tylko wypowiadają swe długie kwestie będące często opowieściami o wydarzeniach pozasceniczych.

⁴⁴³ „Dziennik Poznański” nr 85 (1897), s. 3.

posłannictwo dziejowe za sprawą gnieźnieńskiego arcybiskupa”⁴⁴⁴. Biorąc natomiast pod uwagę sceniczny kształt dramatu i charakter poczynionych skrótów, nietrudno o przypuszczenie, że reżyserski (lub cenzorski) ołówek nie ominął licznych w dramacie fragmentów, w których mowa o podłości Prusaków:

Siostrę porwali pruskie psy pogańskie!
Podczas sobótki i puszczenia wianków
Podstępnie Wisłą podpłynęła tłuszczą –
Porwali biedną i jej towarzyszkę [...]
Cóż ważniejszego może być w tej chwili,
Jaką krew polską pruskiej wyrwać mocy,
Jak zwrócić matce córkę jej jedyłą”

- mówi Oleksa o uprowadzeniu Emnildy (scena 4 aktu II).

Złość pruska córkę od matki rozdziela,
Wrogi dokoła – nigdzie przyjaciela –
Więc pomoc świętą ześlij nam w niedoli,
I z pruskiej, Panie, wybaw nas niewoli.
[...]
Patrz! patrz, Rozalio! orzeł srebrnopióry,
Ptak naszej Polski, szybuje przez chmury!

- modlą się Emnilda z piastunką Rozalią w lesie pogańskim przy ukwieconym krzyżu (scena 3 aktu III).

Nie płacz – łez Twoich ten Prusak bluźnierca
Widzieć nie może!... niech wiedzą morderce,
Że mężne w lackiej piersi bije serce.

- poucza Emnilda brata Oleksę (scena 7 aktu IV).

Autor, podążając za praktyką twórców sztuk opartych na tle dziejowym, wkomponował w tkankę swego dramatu kwestie, które pozwalały się odczytać jako krytyka ówczesnej polityki pruskiej, choć bezpośrednio dotyczyły odległej chwili historycznej. Dramat, pisany z okazji narodowego święta, wobec odpowiednich odbiorców mógł wybrzmieć całkowicie ideą walki o wiarę chrześcijańską, która u schyłku XIX wieku była sprawą bardzo aktualną wobec zagrożenia Kościoła Katolickiego ze strony pruskiej polityki. Była to sztuka przeznaczona nade wszystko dla Wielkopolan, rozpoznających kody ezopowego języka.

⁴⁴⁴*Ibidem.*

Wnikliwa lektura pozostałych wielkopolskich dramatów pozostających w orbicie polskiej misji chrystianizacyjnej pozwala zauważyć, że układają się one w swoistą opowieść biegnącą przez dzieje, od czasów świętego Wojciecha, przez okres reakcji pogańskiej (*Starzowie*), walk pogan z Krzyżakami (*W imię krzyża*), konfliktów katolików z arianami (*Zygmunt Taszycki*) po czasy potopu szwedzkiego (*Zamek kościański*). Wszystkie były dramatami o silnym ładunku kompensacyjnym, pokazującymi triumf Polaków nad obcym żywiołem i projektującymi tym samym recepcję aktualizującą. Sztuki stanowiące swoisty ciąg dalszy historii chrystianizacji, doskonale korespondujące z dziejami świętego Wojciecha ukazanymi w *Roku 997*, na krótko wchodziły na scenę lub nie miały teatralnego żywota (choć niewykluczone, że sięgnęli po nie amatorzy). *Starzowie*, obraz dramatyczny z pierwszej połowy XI wieku, wydany w 1880 roku, poprzedzony wierszem *Krzyż Zbawiciela świata wskazał drogi*, dotyczył czasów buntu Masława i walki pogan z Kazimierzem Odnowicielem. Silne były w nim zwłaszcza reminiscencje z twórczości romantyków, znamionujące całą produkcję literacką Baranowskiej, a zwłaszcza późniejszy dramat *Zamek Kościański*. Pojawił się zatem w *Starzach* uwięziony w wieży bohater Żegota, wygłaszający monolog w samotności („Młody, silny, w tej wieży dla świata umarły”), a następnie wiodący spór z Włodarem, demonicznym kapłanem pogańskim, który był teatralną wariacją kapłana pogańskiego Krywe Krywejte. Akcja usytuowana jest zamku Sieciecha Starzy (akt I-II), dworze w Kalinowie (akt III), nieopodal Kruszwicy (akt IV) i w lesie będącym odpowiednikiem gaju Romowe (akt V). Mimo silnej schematyczności w konstrukcji bohaterów, zauważyć można próbę pogłębienia psychologicznego postaci pogan (Włodar słuchający nauk chrześcijańskich, Nawoj okrutny, ale czule przywiązany do swoich bóstw). Kazimierz natomiast zasila bogatą galerię królów scenicznych jako postać obowiązkowa w dramacie historycznym, występująca przeważnie tylko epizodycznie, a nie jako osoba działająca, wpływająca na akcję. Podobnie ukształtowani są chociażby bohaterowie znanych Poznaniakom dramatów: Bolesław Chrobry w *Roku 997*, Władysław Jagiełło w *Kiejstucie* Adama Asnyka czy Kazimierz Wielki z *Maćka Borkowica* Wincentego Rapackiego. Król był raczej malowniczą figurą sceniczną, która czyni bardziej atrakcyjnymi obrazy, budujące owe dramaty historyczne; niekiedy wariantem tej postaci stawał się wybitny wódz. W *Starzach* Kazimierz zwany Mnichem występuje w akcie IV, jest to jednak właściwie nieobecność, ponieważ król znajduje się w namiocie usytuowanym na scenie; orszak króla przechodzi także w głębi sceny po zakończeniu bitwy w akcie IV, a towarzyszy temu hymn bojowy *Bogurodzica*. Kazimierz osobiście pojawia się w ostatniej scenie Epilogu: wśród barwnego orszaku i śpiewu *Witajże nam witaj hospodynie miły!* wychodzi z kościoła, rozdaje

zasłużonym godności, przemawia do tłumu i wspaniałomyślnie przebacza nawróconemu Sędziwojowi (takie zakończenie powtórzyła Baranowska w *Zamku kościańskim*, w finałowym wkroczeniu na scenę Stefana Czarnieckiego). Postacią bardziej dynamiczną jest księżę Świętopełk w dramacie Józefa Kościelskiego *W imię krzyża*, nie wystawionym, podobnie jak *Starzowie*, na scenie teatralnej. Zdecydowały o tym z pewnością względy cenzuralne, utwór bowiem ogniskuje się wokół opozycji łagodnych Słowian i Niemców najeźdźców, uosobionych w zakonie krzyżackim. Dramat ten, stanowiący trzecie ogniwo wielkopolskiej opowieści scenicznej o walce pogan i chrześcijan, wprowadził istotne zawikłanie akcji. Rzec dzieje się w 1248 roku, w momencie zawarcia przymierza Polaków i pogańskich Prusaków przeciwko Krzyżakom. Polacy, powołujący się na tradycje Wojciecha (akt III), zaprowadzają chrześcijaństwo drogą pokojową, w przeciwieństwie do agresorów Niemców, którym postawiony został zarzut następujący:

POMPO

Krzyż błaga przez nasze usta.

ŚWIĘTOPEŁK

Krzyż? – o przestań bluźnić;

Ja szych od złota potrafię odróżnić;

Odczuć obłudę z poświęconych kształtów:

Na waszych płaszczach wyszyty krzyż pański,

Jest wam płaszczykiem tylko krzywd i gwałtów,

Nie zbawić wyście przyszli lud pogański

Ale ujarzmić; nie wywieść od słońca,

Ale pograć w ciemności niewolę:

Jako Słowianin, a więc krzywd obrońca

Na to bezprawie nigdy nie pozwolę⁴⁴⁵.

Polemikę księcia Świętopełka i mistrza krzyżackiego wzmocniła dodatkowo przejmująca scena z wprowadzonym na plac przed kościołem gdańskim rannym Prusakiem, relacjonującym gwałty doznane od Niemców, gnębiących lud już schrystianizowany:

PRUSAK

Żałoba wielka na nikczemną zdradę:

Tuż nad granicą twą, w święconym lesie,

Niemcy kazali zejść się nam na radę

Po przywilejów rzekome stwierdzenie...

Gdyśmy się zeszli, napadli nas siłą,

⁴⁴⁵J. Kościelski, *W imię krzyża. Dramat historyczny w pięciu odsłonach*, Poznań 1910, s. 26. [zob. Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona]. Utwór ten powstał jednakże znacznie wcześniej, o czym świadczy wzmianka poczyniona przez Józefa Kotarbińskiego w liście do żony pisany z Karlsbadu w lipcu 1901 r.: „Kościelski dał mi swój dramat *W imię krzyża*, czytam go” (*Listy Lucyny i Józefa Kotarbińskich*, wybór i oprac. Z. Jasińska, Warszawa 1978, s. 121).

Siekąc, ścinając całe pokolenie [...]

MIESZCZANIE (oburzeni)

Zemsta na zdrajców! - wiarołomcom biada!

Hejże na Niemce!

ŚWIĘTOPEŁK

O rodzie bez wiary,

I ty chcesz krzyża nieść znaki przeczyste?

Tyś ranny, bracie? –

PRUSAK (z wysileniem)

Mię już śmierci mary

Cisną... ty ratuj nas, pomścij, o Chryste!

ŚWIĘTOPEŁK

Tyś chrześcijanin?

PRUSAK (j.w.)

Ja chrzczon dwa razy

Przez nich, raz z wody... teraz z krwi.

(umiera)⁴⁴⁶

W dramacie znaleźć można więcej inwektyw przeciw Niemcom. Winar, jeden z wodzów książęcych, opowiada o zdobyciu zdradą przez Krzyżaków twierdzy Świętopełka w Sartowicach i porwaniu relikwii św. Barbary; wajdelotka Ganna uświadamia młodemu Krzyżakowi Winrychowi zniewagi kobiet pruskich doznawane od Krzyżaków. Wątek Ganny i Winrycha to teatralny wariant historii Wallenroda: oto młoda kobieta, skrzywdzona przez Niemca Berliwina, rodzi syna, który zostaje jej odebrany i wychowany w zakonie krzyżackim. Dorosły Winrych jednak wciąż odczuwa tajemniczą obecność starej wajdelotki, w końcu poznaje prawdę o swym pochodzeniu dzięki jej alegorycznej opowieści będącej kalką Mickiewiczowskiej *Powieści Wajdeloty*; w momencie kluczowym natomiast doprowadza on do klęski krzyżaków, pomagając uciec z niewoli księciu Mszczugowi, synowi Świętopełka. Nie obywa się jednak bez długiej walki wewnętrznej, skrojonej jednak na miarę popularnego dramatu historycznego. Oto bowiem Winrych nie odczuwa zawikłania swego położenia jako zdrajcy zakonu, tylko zastanawia się nad zamordowaniem księcia Mszczuga, rywała do serca pięknej księżniczki Helingi. Zasila ona galerię kobiecych postaci dramatu historycznego, w której naczelne miejsce zajmowała młodziutka polska dziewczica, świadoma narodowego posłannictwa⁴⁴⁷ oraz matka-Polka, wytrwale realizująca wobec swoich synów patriotyczną pedagogikę walki i śmierci za ojczyznę. Wizerunki tych bohaterek, będących

⁴⁴⁶*Ibidem*, s. 31-32.

⁴⁴⁷Anna Zamojska z *Przeora Paulinów*, Nawojka ze *Starzów*, Emnilda z *Roku 997*, Olga z *Gwiazdy Syberyi*, Lygia z tragedii będącej przeróbką sceniczną powieści *Quo vadis?* dokonaną przez Jamesa i Wilsona Barretta.

głównymi nośnikami melodramatycznych efektów, bywały wzbogacane. Za przykład niech posłuży młoda dziewczica odkrywająca w sobie gorące uczucie patriotyczne wraz z narodzinami pierwszej miłości (jak w *Krystynce* Ludwika Dobrzyńskiej-Rybickiej, zgodnie z popularnym w teatrze XIX-wiecznym motywem budzenia się młodzieńczego serca) lub despotyczna, upiorna matka (jak Dorota w *Zygmuncie Taszyckim* Rybickiej i stara wajdelotka w przywołanym dramacie Kościelskiego).

Do dziejów siedemnastowiecznej Polski sięgnęły również autorki wielkopolskie, osadzając akcję swych „obrazów dramatycznych w 5 aktach” na tle wydarzeń związanych z buntem Chmielnickiego i potopem szwedzkim na ziemiach wielkopolskich. Oba utwory dotyczą zagadnienia obrony wiary katolickiej i walki z innowiercami: arianami w *Zygmuncie Taszyckim* Ludwika Dobrzyńskiej-Rybickiej oraz protestantami w *Zamku kościańskim* Agnieszki Baranowskiej. Pierwsza z tych sztuk, wystawiona po raz pierwszy na scenie Teatru Polskiego 13 kwietnia 1901 roku, nie była debiutem dramatycznym młodej autorki mieszkającej wówczas w Kaliszu, błędnie kojarzonej jako bliska krewna Bibianny Moraczewskiej⁴⁴⁸. W tamtejszym Teatrze Miejskim pod dyrekcją Juliusza Myszkowskiego w lutym tego samego roku zaprezentowano jej sztukę *Krystynka*, która na deski teatru poznańskiego trafiła dopiero za dykcji Andrzeja Lelewicza, 24 listopada 1911 roku. Natomiast *Zygmunt Taszycki*, czyli poznański debiut Dobrzyńskiej-Rybickiej, wpisuje się doskonale w tradycję pisarstwa scenicznego, ukoronowanego słynnym *Przeorem Paulinów*. Oto z Włoch powraca do rodzinnych Luławic tytułowy bohater, aby złożyć przysięgę, że będzie wytrwale bronił wiary ariańskiej i nigdy od niej nie odstąpi. Ową przysięgę, będącą katalizatorem dramatycznej akcji, Zygmunt składa pod naciskiem matki, fanatycznej Doroty Gosławskiej, która po trzykroć ostrzega syna, że będzie czuwać zza grobu, by danego słowa nie złamał, przy czym groźby matki pojawiają się w zakończeniach następujących po sobie aktów: w finale aktu drugiego (w scenie złożenia przysięgi w zborze wobec arian), trzeciego (po burzliwej dyskusji matki z Zygmuntem, który oświadcza, że zamierza poślubić katoliczkę Hannę) oraz czwartego (w scenie finałowej wesela Zygmunta i Hanny, kiedy na zbór napada Napierski, chce uprowadzić Zygmunta jako zakładnika, doprowadzając do ataku apopleksji Dorotę Gosławską). Występuje tu zatem wyraźne zachwianie konstrukcji postaci scenicznej – Zygmunt jest całkowicie bierny, o niczym nie decyduje, pozwala sobą kierować matce i Lubienieckiemu (kiedy błaga, by duchowny ariański zwolnił go od przysięgi), natomiast w

⁴⁴⁸Błąd powielony został w *Dziennikach B. Moraczewskiej* „wydanych z oryginału przez wnuczkę dr Ludwikę Dobrzyńską-Rybicką”, jak informuje karta tytułowa. Istotnie, autorka *Zygmunta Taszyckiego* była spokrewniona z Bibianną po kądzieli, jako wnuczka Romana Moraczewskiego, rodzzonego brata Bibianny i Jędrzeja Moraczewskich [zob. materiały L. Dobrzyńskiej-Rybickiej w Archiwum PAN w Poznaniu].

ostatnich scenach dramatu dręczony jest przez pojawiające się kilkakrotnie nieme widmo Doroty. Jeden z najpoważniejszych zarzutów krytyki wobec autorki dotyczył właśnie nieprawdopodobieństwa w wizerunku bohatera i rozwiązania jego losów. Zwrócił na to uwagę sprawozdawca „Gazety Kaliskiej” w omówieniu utworu drukowanego w tymże czasopiśmie⁴⁴⁹. W istocie, praktyką nadużywaną przez autorów dramatów popularnych było wprowadzanie elementów nadprzyrodzonych katalizujących akcję dramatyczną, przy czym najczęściej posługiwano się duchem, widmem czy halucynacją bohatera. Podobne rozwiązanie poznańska publiczność zobaczyć mogła w sztuce *Histrioni* Wincentego Rapackiego, która miała swą prapremierę w Teatrze Polskim w Poznaniu 24 II 1900 roku. Wprowadzenie widma zabitej chrześcijanki Eponiny Piotr Chmielowski uznał za „ucieczkę w efekt teatralny (...), objaw niezdolności autora do rozegrania konfliktu tragicznego w samym następstwie scenicznych zdarzeń i splocie emocjonalnych napięć”⁴⁵⁰. W obu dramatach autorzy, zamiast podjąć próbę pogłębienia psychologii postaci, wyręczają się chwytami implikowanymi przez poetykę obrazu scenicznego:

Nie odmawiam autorce talentu dramatycznego, jest nawet w sposobie inscenizowania pewien oryginalny pierwiastek (...) jest znaczna zręczność w prowadzeniu dialogów, jest nawet bardzo wybitny temperament dramatyczny, z całości jednak odnosimy wrażenie, że ręka prowadząca sceniczną akcję jest jeszcze niepewną. Z powodu tej niepewności są dywagacje od myśli przewodniej. Nie umie też autorka obficie zebranego materiału wcisnąć w ramy dramatyczne i pozwala się unosić fantazji. Jest dalej wyraźny pociąg do malowania epizodów, ładnych samych w sobie, lecz odrywających uwagę widza od głównego wątku. Należało mnie malować, a więcej rzeźbić. Oprócz tego wydaje mi się, że autorka zbyt szczerze szafowała efektami scenicznymi.⁴⁵¹

Nadmiar epicki, osłabiający wyraziste wizerunki postaci i konsekwentną akcję sceniczną, wynikał z obrazowej struktury dramatu, która sprzyjając malowniczości i rugując tragizm, była jedną z przyczyn zaniku tragedii dziewiętnastowiecznej. Według recenzenta kaliskiego, błędem autorki było zakończenie sztuki śmiercią Zygmunta, bardzo efektowną, lecz sugerującą pozorny triumf wiary katolickiej, oraz wprowadzenie sceny najazdu Napierskiego, w której niekonsekwencja historyczna uzasadniona została typowym w dramaturgii tego typu

⁴⁴⁹Dramat o Taszyckim drukowano w „Gazecie Kaliskiej” nr 87-104 (1901), później w „Przeglądzie Polskim” t. 1, z. 463-465 (1905). Zachowały się również dwa autografy dramatu w Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Poznaniu, wśród materiałów literackich prof. Ludwiki Dobrzyńskiej-Rybickiej, sygn. P. III-1-81, 82; tam również zgromadzone są wycinki prasowe z recenzjami sztuk autorki. Natomiast w zbiorach teatralnych Biblioteki Raczyńskich zachował się egzemplarz teatralny sztuki *Krystynka*, sygn. Rkp.T-827.

⁴⁵⁰Cyt. za: M. Dybizbański, *op. cit.*, s. 398.

⁴⁵¹X..., *Z teatru*, „Dziennik Poznański” nr 87 (1901), s. 4. Autor recenzji, zauważając w dramacie miejsca, w których „pulsuje silnie tętno dramatyczne”, zachęca autorkę do dalszej pracy dramatopisarskiej: „Talent bowiem autorki nie ulega żadnej wątpliwości, tem miłszy dla nas, że wielkopolski”. H. Br., *Teatr Polski*, „Kurier Poznański” nr 173 (1901), s. 3.

mechanizmem obrazowego przedstawiania wycinków dziejów⁴⁵². Sprawozdawcy niejednokrotnie zauważali brak prawdy historycznej w kreacji postaci dramatycznych⁴⁵³, konstruowanych jednakże według określonych kodów scenicznych dramatu popularnego. Pozwoliły one wykreować biskupa Gembickiego – męża spizowego, który zjawia się nagle i przepędza szatańską marę, czy Hannę – szlachetną polską dziewczę, nawracającą potęgą swej dobroci na katolicyzm Zygmunta, przywódcę arian. Postaci historyczne w dramacie Dobrzyńskiej-Rybickiej – biskup Piotr Gembicki oraz Kostka Napierski – występują jedynie epizodycznie, przychodzą nagle z zewnątrz, wpływając w sposób przypadkowy na rozwój akcji.

Natomiast historyczny moment zburzenia Kościana przez Szwedów staje się tłem zdarzeń dramatu Agnieszki Baranowskiej *Zamek kościański* z 1883 roku (drukowany w „Dwutygodniku dla Kobiet”), wystawionego prawdopodobnie po raz pierwszy przez amatorów w Grodzisku, a na scenie Teatru Polskiego w Poznaniu 15 lutego 1902 roku. Prasa poznańska w przeddzień premiery zapowiadała „zajmującą nowość, bo utwór sceniczny z dziejów naszej rodzimej prowincji z XVII wieku, napisany przez p. Agnieszkę Baranowską, skoligaconą z najpierwszymi domami obywatelskimi w Wielkopolsce”⁴⁵⁴, dramat „wstrząsający grozą i porywający głęboko odczuta poezją”⁴⁵⁵. Pojawiające się z kilkudniowym wyprzedzeniem prasowe anonse zapowiadały – jak w przypadku *Zygmunta Taszyckiego* – nadchodzące teatralne święto, na które publiczność powinna licznie przybyć. Akcja utworu jest zlokalizowana w latach 1655-56, osnuta wokół epizodu zajęcia ziem wielkopolskich przez Szwedów. Na tym tle przestawia się historia niecnego Dobrogosta, starosty kościańskiego, który zdradą przejął urząd praworządnego starosty Bronisza po jego odejściu na wojnę ze Szwedami. Obecny starosta wszedłszy w układy z najeźdźcą uciska poddanych, jest okrutny dla swej matki Cyganki Ruty, sieje nierząd i spustoszenie. Tymczasem szlachta polska nad jeziorem mosińskim przygotowuje się do walki ze Szwedami. Punktem kulminacyjnym dramatu jest zdobycie przez Polaków zamku kościańskiego i tym samym udaremnienie ślubu Dobrogosta z Anną, córką dawnego starosty, co pozwoliłoby zdrajcy na prawne zachowanie urzędu. Dramat jest pełen reminiscencji z twórczości Słowackiego i Mickiewicza. Najbardziej wyrazista pod tym względem jest postać

⁴⁵²Zob. wycinki prasowe wśród materiałów L. Dobrzyńskiej-Rybickiej, Archiwum PAN, sygn. P. III-1-81, 82.

⁴⁵³Por. recenzję sztuki *Maćko Borkowic, wojewoda poznański* W. Rapackiego, odsyłającą autora do naukowej książki Szajnochy o czasach Jadwigi i Jagiełły dla bardziej prawdopodobnego rysunku postaci kobiecych w tym dramacie, w: „Kurier Poznański” nr 42 (1881), s. 3.

⁴⁵⁴„Dziennik Poznański” nr 35 (1902), s. 3.

⁴⁵⁵„Dziennik Poznański” nr 36 (1902), s. 4.

blazna na zamku kościańskim, Bartka, potajemnie porozumiewającego się ze szlachtą polską. Na uwagę zasługuje scena, w której wygłasza on monolog do czapki błażeńskiej:

Dziwny to żywot taki!... dwustronne oblicze
Wstrętem przejmuję, pali – czyny tajemnicze
Męczą umysł [...]
Ludzie mówią – że zwykle człowiek tyle waży,
Ile złota ma w dłoni – a pewności w twarzy,
By rolę swą odegrać, zyskać poklask świata;
A u wszystkich w pogardzie jest trefnisia szata;
A przecież w niej to można prawdę rzucić śmiało
Bezczelnym w oczy – by w nich z trwogi serce drżało;
Ludzie szydzą, śmieją się z trefnisia pustoty,
Sądzą: czapka z dzwonekami jest godłem głupoty,
Gardzą tym, co ja nosi! – Lecz, gdy pilnie ważę,
Ludzie się myślą – podłe co dzień widzę twarze
W szacie złotej, poważnej – otoczone kołem
Pochlebców – co przed nimi kornie biją czołem!
(zdejmuje czapkę i patrzy na nią)
Czapko moja! – tyś lżejsza dziś – niżli korona
Króla mego, pod tobą długo utajona
Myśl dojrzeła; o! jakże z przesądem walczyłem,
Z dumą własną – nim ciebie na głowę włożyłem;
Mówią, że cel uświęca... wszystko!
(wesoło unosząc i kładąc czapkę na głowę)
Precz zwątpienie!⁴⁵⁶

Jak zauważa Magdalena Micińska, polskiemu blaznowi przysługuje mądrość i brak śmieszności, ponurość i smutna zaduma⁴⁵⁷. Bartek w dramacie Baranowskiej jest wyraźną hybrydą Wallenroda i Stańczyka, pewnych wzorców bohaterów narodowych, przykrojonych na miarę popularnego dramatu historycznego: rozwodzi się nad własnym losem, pogardza podłością ludzką, ale daleki jest od snucia refleksji historiozoficznych.

W *Zamku kościańskim* występuje więcej podobnie skonstruowanych postaci, zamykających w sobie czytelne rysy bohaterów literackich i historycznych. Swoiste zespolenie Wallenroda i Wajdeloty stanowi młody pieśniarz Stanisław, który pod więzłą uwięzionej Anny śpiewa pocieszającą pieśń, a później podczas uczty zaręczynowej – straszną balladę o ukaraniu zdrajców. Tak ukształtowani bohaterowie prowokują do swoistego poznawania postaci: widz nie postrzega jej w działaniu, tylko odczytuje zakodowane w niej schematy zachowań, otrzymując niejako gotową postać. Dramat kończy się ucztą, na której dostojnicy szwedzcy wznoszą toasty za króla i wychwalają wspaniałe bale Dobrogosta, które

⁴⁵⁶A. Baranowska, *Zamek kościański. Obraz dramatyczny z XVII wieku*, Poznań 1884, s. 59-61.

⁴⁵⁷M. Micińska, *Między Królem-Duchem a mieszczańinem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX wieku (1890-1914)*, Wrocław 1995, s. 200. Badaczka sytuje Stańczyka w obrębie bohaterów narodowych wcielających „sumienie narodu”, obok Piotra Skargi i Wernyhory. Ten ostatni notabene pojawił się również na scenie w dramacie popularnym Włodzimierza Lewickiego *Wernyhora*, według powieści Michała Czajkowskiego, premiera w Teatrze Polskim w Poznaniu 4 listopada 1893 roku.

dorównują dworom w Sztokholmie. Tymczasem Dobrogost próbuje pozbyć się matki-żebraczki, wypędza ją z dworu i postanawia zgładzić. Na końcu dramatu następuje triumfalne wkroczenie do zamku szlachty polskiej na czele z Czarnieckim, zapraszającego wszystkich do poloneza, którego sam rozpoczyna w pierwszej parze z Anną. Scena finałowa zapowiada ciekawy efekt teatralny związany z podwójną przestrzenią akcji: na zewnątrz zamku następują przygotowania do oblężenia, wewnątrz (czyli na scenie) rozgrywa się wspaniała uczta, zza murów dochodzą jednak sygnały z owej drugiej, niewidzialnej dla widzów przestrzeni. *Zamek kościański* jest bez wątpienia najbardziej dopracowanym dramatem Baranowskiej, zdradzającym zręczne posługiwanie się techniką sceniczną prezentującą serię obrazów.

Spośród sztuk Baranowskiej na uwagę zasługuje *Gliński*, obraz dramatyczny nie wystawiony na scenie i pozostawiony w rękopisie. Sztuka mieści się w orbicie serii tematycznej dotyczącej obrony wiary i ojczyzny dzięki postaci wielkiego komtura krzyżackiego, który jest katalizatorem zbrodniczych zamiarów tytułowego bohatera. Książ Michał Gliński to postać silnie wyeksploatowana przez dramaturgów, zarówno w wariacie wysokim autorstwa Franciszka Wężyka⁴⁵⁸, jak i popularnym w dramacie Ludwika Kubali, wystawionym w Poznaniu przez teatr krakowski w 1867 roku⁴⁵⁹. Potężny obraz dramatyczny Baranowskiej ujmuje w 6 aktach dzieje Glińskiego od momentu konfliktu z Zabrzezińskimi do śmierci oślepiętego kniazia Michała w lochach moskiewskich. Wszyscy główni bohaterowie są wyraźnie lżejszymi wersjami postaci tragicznych, znanych z wcześniejszego o pół wieku utworu Wężyka, przeniesionymi z porządku czasowego klasycystycznej tragedii do scenicznej struktury obrazowej. Gliński Baranowskiej, obrońca ojczyzny przez Tatarami, to człowiek ponury, tajemniczy, pałający gniewem; słabo umotywowane rozgoryczenie i żądę zemsty wyraża w swym buntowniczym wystąpieniu przed królem Zygmuntem Starym⁴⁶⁰. Na uwagę zasługuje transpozycja u Baranowskiej innych bohaterów historii Glińskiego. Helena Glińska, w tragedii Wężyka szlachetna córka tytułowego bohatera, u Wielkopolanki – Lady Makbet w wersji popularnej dramaturgii, bez skrupułów wykorzystująca zakochanego w niej Stanisława Trepkę. Tenże z kolei wzorowy, zdolny do poświęceń Polak po zejściu z klasycystycznej wyżyny stał się sentymentalnym, udręczonym młodzieńcem, sierotą rodem z

⁴⁵⁸Zob. D. Ratajczakowa, *Wstęp do: Polska tragedia neoklasycystyczna*, Wrocław 1988, s. CXLIII-CL.

⁴⁵⁹L. Kubala, *Gliński*, „Dziennik Literacki” 1866, nr 43-49. O dramacie Kubali zob. Wincenty Rapacki-ojciec, zob. *Aktor o autorach*, w: *Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, t. 2, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Warszawa 1963, s. 21.

⁴⁶⁰A. Baranowska: *Gliński. Obraz dramatyczny w 6 aktach wierszem*, biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, sygn. rkp. 643, k. 28.

melodramatu. Ogromny rozmiarami i zasięgiem czasowym akcji *Gliński*, prawdopodobnie wczesny tekst Baranowskiej, mógłby posłużyć za materię całemu cyklowi dramatycznemu⁴⁶¹.

Przegląd produkcji scenicznej pisarzy wielkopolskich, skupionej wokół tematyki historycznej, pozwala zauważyć nie tylko wyjątkową ekspansję mechanizmu obrazowej strukturyzacji dramatu, ale też nową jakość dramatyczną kształtującą się w obliczu zaniku tragedii. Formy, która w XIX wieku była już pozbawiona integralności, ale dramat z dziejów narodowych wyraźnie ku tragedii grawitował, usiłując scalić jej rozsypaną strukturę za pomocą historycznego tematu⁴⁶². Obrazowa konstrukcja, nader poręczna i atrakcyjna jako widowisko, generowała wyrazisty model odbioru: swoisty szok moralny i wzruszenie wywołane efektami melodramatycznymi, które okazały się zabójcze dla klasycznej katharsis. Co ważne, istniało społeczne przyzwolenie na literacką nieporadność dramatów historycznych, ewokowaną przez poetykę obrazu wraz z jego statycznością i malowniczością; sztuki te, powielające opowieść o historycznej wielkości narodu, istniały w specyficznym rezerwacie, w atmosferze kultu, na marginesie nowoczesnego i rozrywkowego repertuaru, postrzegane w osobnych kategoriach, wobec których ocena formalna zupełnie traciła znaczenie:

Sztuka narodowa wtedy dopiero spełnia zadanie swoje, jeżeli istotnie krew własną przeleje w widzów i na podstawie takiej artystycznej transfuzji dwa odrębne organizmy zespoli, dwa światy w jeden połączy (...) posiada tę elektryczność uczuciową, której prąd przenika publiczność, budzi ją z uśpiania i apatii, podnosi, porywa i uszlachetnia.⁴⁶³

⁴⁶¹ Baranowska napisała jeszcze sztuki *Pan na Goluchowie* oraz *Radziwiłłowie*, które nie zostały wydane. Treść pierwszej z nich możemy wstępnie zrekonstruować na podstawie sprawozdania teatralnego z premiery dramatu, która nastąpiła 14 kwietnia 1904 roku na benefis Eugeniusza Prochaski, specjalizującego się w rolach amantów. Sztukę powtórzono tylko raz, kilka dni po premierze. Utwór, określony jako komedia kontuszowa, dotyczy perypetii miłosnych Zofii, córki starosty kaliskiego, która zakochana jest z wzajemnością w towarzyszcu pancernym Waławie, osieroconym żołnierzu z chorągwi tytułowego bohatera wojewody Leszczyńskiego. Zob. *Z teatru*, „Dziennik Poznański” nr 87 (1904), s. 3. Natomiast dramat *Radziwiłłowie* znany pozostał tylko ze wzmianki zawartej prasie po śmierci Baranowskiej, zob. „Dziennik Poznański” nr 289 (1890), s. 3.

⁴⁶² D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe...*, s. 21; M. Dybizbański, *Przepis na tragedię z dziejów narodowych*, w: idem, *op. cit.* s. 92-98.

⁴⁶³ „Dziennik Poznański” nr 254 (1893), s. 3. Jest to recenzja sztuki Włodzimierza Lewickiego *Wernyhora*.

Zakończenie

Działalność Teatru Polskiego w Poznaniu stanowi konstelację rozmaitych uwarunkowań; pryzmat konkretnej dyrekcji jest ujęciem z pewnością nie całościowym, ale interesującym pod względem poznawczym i inspirującym do dalszych poszukiwań, a zarazem wydaje się właściwym punktem wyjścia do pełnego opracowania historii sceny poznańskiej. Wyobrażam sobie przyszłą monografię Teatru Polskiego jako rezultat dopisywania kolejnych kart rozpoczętej już i fragmentarycznej narracji o scenie poznańskiej, zasadzonej na gruntownym rozpoznaniu ówczesnej kultury teatralnej. W tym kontekście warto rozpatrzeć zasadność przygotowania kompendiów źródłowych, takich jak całościowy repertuar Teatru Polskiego, antologia recenzji teatralnych lub zarysy biograficzne ówczesnych artystów sceny poznańskiej. Mam świadomość, że z powodu braku wcześniejszych szczegółowych rozważań nad dyrekcją Edmunda Rygiera w Teatrze Polskim, również i moja rozprawa ma w znacznej mierze charakter prezentacyjny i opisowy, częściej sygnalizujący niż wyjaśniający pewne zagadnienia, wiele pozostawiający w sferze niedopowiedzeń. Rozwinięcia domagają się na przykład takie problemy, jak funkcjonowanie zespołu artystycznego, jego skład i możliwości, dalej działalność objazdowa Teatru Polskiego i jego współistnienie z ruchem amatorskim; analiza porównawcza repertuarów Teatru Polskiego i Miejskiego mogłaby nadto przynieść ciekawe konstatacje o przejmowaniu nowych sztuk ze sceny niemieckiej. Zdaję sobie sprawę, że niektóre kwestie – z powodu konieczności dokonania selekcji – zostały pominięte, a rzucałyby istotne światło na charakterystykę rozpatrywanej dyrekcji. Przedstawiona konstrukcja wynikała w znacznej mierze z przekonania, że uogólnienia i podsumowania możliwe będą w momencie, kiedy opracowane zostaną pozostałe odcinki historii Teatru Polskiego. Niekompletność źródeł implikowała także konieczność stawiania pytań, pozostawienia wielu kwestii w sferze hipotez i ostrożnego formułowania wniosków. Gruntowna analiza pozwoliła jednak na konstatację, że rozpatrywana dyrekcja, jakkolwiek nie sygnuje żadnej rewolucji w funkcjonowaniu teatru, stanowiła przecież okres godny uwagi ze względu na wypracowanie wyrazistej koncepcji kierowania sceną poznańską. Zamyśl Edmunda Rygiera sprowadzał się do ukształtowania placówki przynoszącej zyski, nie tracił on jednak z pola widzenia działalności zmierzającej ku budowaniu tożsamości narodowej i artystycznej edukacji widzów przez wprowadzanie sztuk nowatorskich. Projekt, choć ryzykowny, był przez Rygiera z uporem realizowany, z wszelkimi konsekwencjami wynikającymi ze swoistego naruszania owej arkadyjskiej atmosfery, panującej wokół Teatru Polskiego, a nie zawsze wokół dyrektora. Rozpatrzenie dziejów wcześniejszej dyrekcji Franciszka Dobrowolskiego oraz następnej Andrzeja Lelewicza pozwoli ocenić, na ile ów projekt był przełomowy, w jakim zakresie się udał i czy znalazł twórczych kontynuatorów.

Wykaz źródeł

Dokumentacja teatralna

Afisze Teatru Polskiego w Poznaniu za lata 1891-1911, Archiwum Miejskie w Poznaniu, Akta Miasta Poznania, sygn. 3729-3749.

Afisze Teatru Miejskiego w Poznaniu za lata 1896-1907, Archiwum Miejskie w Poznaniu, Akta Miasta Poznania, sygn. 3711-3721.

Archiwum Edmunda Rygiera, Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. 292 III.

Zawartość:

Broszura „Teatr Wielki, dyr. Adam Dołżycki i dr Tadeusz Wierzbicki”.

Wykaz wypłaconych zaliczek funkcjonariuszom teatru polskiego w Poznaniu w sezonie 1896/97.

Königlicher Polizei-Präsident [zgoda cenzury na wystawienie sztuk *Furman Henschel* i *Pietro Caruso*, 30 XI 1899].

Gaża miesięczna artystów, personelu technicznego i służby [1899/1900]

Artykuł nadesłany jednemu z poznańskich pism („Gońcowi Wielkopolskiemu”), który poszedł do kosza redaktorskiego [bez daty].

Kilka uwag w sprawie teatru polskiego w Poznaniu [rkp, druk. „Orędownik” nr 150-151 (1900)].

Komentarz E. Rygiera dotyczący zebrania Spółki Akcyjnej, nadesłany redaktorowi „Kurieru Warszawskiego” [1900].

Obszerne pismo red. Franciszka Krysiaka dotyczące konfliktu z E. Rygierem [1900].

Materiał i szkic do artykułu w kwestii zarzutów uczynionych przez p. M.

Więckowskiego dyrektorowi sceny poznańskiej p. Rygerowi [List E. Rygiera do Dionizego Karchowskiego, redaktora „Gońca Wielkopolskiego”, 1900].

„Artyści z natchnienia! Z woli narodu! Naród Sobie!” [satyra na artystów Teatru Polskiego, 1901/1902].

Kosztorys dotyczący wystawienia sztuki *Madame Sans-Gêne* [niem.]

List do E. Rygiera z 30 IV 1907 r. z podziękowaniem za urządzenie spektaklu dla biednej dziatwy.

List do E. Rygiera z 30 VIII 1908, od Komisji Klimatycznej w sprawie subwencji na letnie występy w Zakopanem.

List do E. Rygiera z 29 VIII 1905 od Komisji zdrojowej z podziękowaniem za występy w Krynicy.

Broszura Towarzystwa ku zwalczaniu gry hazardowej w Poznaniu [1905, w sprawie konkursu na utwór dramatyczny pokazujący zgubne skutki hazardu].

List do E. Rygiera od dr. Kapuścińskiego z 1 II 1905 r.

8 pism cenzury Königlicher Polizei-Präsident [dot. m. in. wystawienia sztuk *Zaczarowane Koło* i *Romantyczni*].

List do E. Rygiera od Marcina Biedermanna, 25 V 1903 r. [dot. konfliktu Stefana Czternastego z Maciejem Wierzbickim].

List do E. Rygiera od Józefa Kuzstelana, 29 XI 1901 r. [dot. wystawienia sztuk Przybyszewskiego].

Spis kostiumów, 15 II 1900 r.

Notatka o wypłaceniu gotówki E. Rygierowi. [1896].
Rachunki za pobyt E. Rygiera w hotelu Victoria, 16 i 21 VII 1896.
Dwa listy do E. Rygiera od Ludwika Hellera [bez daty].
Telegram od Zdzisława Czartoryskiego, 1901 [niem.]
Dwa listy do E. Rygiera od Towarzystwa Muzycznego, 1905-1906, załączone dwa kontrakty z dyr. Drygasem.
Listy do E. Rygiera od „Gońca Wielkopolskiego” w sprawie obrazy pisma przez dyrektorową Rygierową, 1905.
Bilans teatralny za 1896 rok.
List do E. Rygiera od Spółki Teatralnej, podp. Kuszczelan, 1905.
List do E. Rygiera od Spółki Teatralnej, podp. Więckowski, 1908.
Dwa listy do E. Rygiera od J. Kuszczelana z 1901 r. [inf., że Spółka Akcyjna wyraża zgodę na przedłużenie dyrekcji E. Rygierowi] i 1905 r. [prośba o przygotowanie sprawozdania teatralnego na zebranie akcjonariuszy Spółki]
6 listów do E. Rygiera od Adama Wolińskiego, VII 1900 r.
Fragment listu E. Rygiera w sprawie sezonu 1898/1899.
List E. Rygiera do Michała Więckowskiego, 1900.
Ogólny pogląd i statystyczny wykaz działalności Teatru Polskiego w Poznaniu w sezonie 1899/1900 pod dyrekcją Edmunda Rygiera (z „Dziennika Poznańskiego”) [rkp, druk. „Dziennik Poznański” nr 117 (1900), s. 4].
List do E. Rygiera od Stanisława Bandrowskiego, Kraków 19 IX 1904 [mps]
Bilans finansowy za sezon 1900/1901.
Obrót w sezonie 1899/1900.
Wykaz wydatków poczynionych przez p. Edmunda Rygiera z okoliczności objęcia w przedsiębiorstwo teatru polskiego w ogrodzie Potockiego w Poznaniu
Listy do E. Rygiera od następujących: Zdzisława Czartoryska [1903], Hieronim Morstin [1904], Adolf Nowaczyński [bez daty].
Album E. Rygiera oprawny w fioletowy aksamit, tu fotografie Edmunda Rygiera i Stanisławy Rygier.

Archiwum prof. Ludwiki Dobrzyńskiej-Rybickiej, Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Poznaniu, sygn. P. III-1-81, 82.

Dabertowa Eugenia R., *Teatry amatorskie w Wielkim Księstwie Poznańskim w drugiej połowie XIX wieku* [maszynopis pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. Z. Szwejkowskiego w zbiorach specjalnych Biblioteki Raczyńskich.

Wykaz kompendiów i opublikowanych materiałów źródłowych

Adwentowicz Karol, *Wspominki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.

Bałucki Michał, *Sardou czy Ibsen?*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1-2 (1996), s. 129-132.

Benzelstierna-Engeström Wawrzyniec, *Henryk Ibsen, poeta norweski: szkic literacki*, Nakł. Redakcji Kroniki Rodzinnej, Warszawa 1875.

Bogusławski Władysław, *Poezja w teatrze*, „Biblioteka Warszawska” 1892, t. 2, s. 297-310.
Brzozowski Stanisław, „*Upiory*” Ibsena, w: idem: *Wczesne prace krytyczne*, wstęp Andrzej Mencel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 649-651.

Cegielska Paulina, *Z moich wspomnień. Przechadzki po mieście*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 1997.

Dąbrowski Stanisław, *Materiały do historii Teatru Polskiego w Poznaniu 1896-1918*, w: *75 lat Teatru Polskiego w Poznaniu*, nakł. Prezydium M. R. N. i Państwowego Teatru Polskiego w Poznaniu, Poznań 1951, s. 335-406.

Dramat obcy w Polsce 1765-1965: przedstawienia, druki, egzemplarze. Informator : praca zespołowa pod kier. Jana Michalika, red. Stanisław Hałabuda, t. 1-2, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001.

Drwęski Jarogniew, *Henryk Ibsen a dramat nowoczesny*, „Dziennik Poznański” nr 79-88 (1899).

Dwa odczyty profesora Stanisława hr. Tarnowskiego miane w Poznaniu dnia 4 i 6 stycznia 1881 roku, Poznań 1881.

Grzymała-Siedlecki Adam, *Ibsen i ibsenizm*, w: idem, *Na orbicie Melpomeny*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966, s. 263-287.

Grzymała-Siedlecki Adam, *Świat aktorski moich czasów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.

Grzymała-Siedlecki Adam, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.

Kaszewski Kazimierz *Jak tworzą dramaturgowie*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 558-559 (1894).

Katalog rękopisów teatralnych Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, oprac. Alina Domańska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1990.

Kerr Alfred, *Technika dramatu realistycznego*, przeł. Maria Wisłowska, „Dialog” nr 3 (1956), s. 117-126.

Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego, t. 2 (1881-1909), wybór i oprac. Jerzy Got, Józef Szczublewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

Koryzna W. [Fijałkowski Roman], *Pamiętnik sceny narodowej w Wielkopolsce do roku 1888*, nakł. aut., Poznań 1888.

Kotarbiński Józef, *Ze świata uludy*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1926.

Koźmian Stanisław, *Teatr. Wybór pism*, t. 1-2, oprac. Jerzy Got, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.

Kronthal Arthur, *Poznań oczami Prusaka wzorowego: przyczynki do historii zabytków oraz życia artystycznego i umysłowego Poznania*, przeł. Joanna Grzesiak, koment. Iwona Błaszczyk, Przemysław Matusik, Jacek Wiesiołowski, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2009.

Larousse Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siecle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc*, T. 14, Paris 1975.

Le Bon Gustave *Psychologia thumu*, przeł. Bolesław Kaprocki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.

Listy Lucyny i Józefa Kotarbińskich, wybór i oprac. Zofia Jasińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny, red. Julian Krzyżanowski, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.

O dramacie: źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych. T. 2, Od Hugo do Witkiewicza: poetyki, manifesty, komentarze, red. Eleonora Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1993.

tu teksty:

Freitag Gustav, *Technika dramatu*, przeł. Małgorzata Leyko, s. 77.

Sarcey Franciszek, *Szkic o estetyce teatru*, przeł. Sławomir Świontek, s. 225-227.

Orzechowski Emil, *Repertuar teatru krakowskiego 1885-1893*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1972.

Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, wstęp Anne Ubersfeld, oprac. i przeł. Sławomir Świątek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.

Polski Słownik Biograficzny, t. 33, red. Władysław Konopczyński, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1991-1992.

Przybyszewski Stanisław, *O dramacie i scenie*, w: *Mysł teatralna Młodej Polski: antologia*, wybór Irena Sławińska, i Stefan Kruk, wstęp Irena Sławińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966, s. 59-76.

Ratajczak Józef, *Życie teatralne Poznania, cz. III: 1844-1875*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Poznań 1985.

Ratajczak Józef, *Życie teatralne Poznania, cz. IV: 1875-1918*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Poznań 1985.

Shaw George Bernard, *Kwintesencja ibsenizmu*, przeł. Cecylia Wojewoda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Sienkiewicz Henryk, *Listy*, oprac., wstępem i przypisami opatrzyła Maria Bokszczanin, t. 3, cz. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007 [listy do Bronisława Kozakiewicza].

Słownik Biograficzny Teatru Polskiego, t. 1 (1765-1965), red. Zbigniew Raszewski, oprac. Stanisław Dąbrowski, Jadwiga Czachowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.

Sto przedstawień w opisach polskich autorów, oprac. Zbigniew Raszewski, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993.

Śląski słownik biograficzny. Seria nowa, red. Mirosław Fazan i Franciszek Serafin, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.

Tarnowski Stanisław, *Nowe kierunki w dramaturgii i „Zaczarowane koło”*, w: idem, *O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i oprac. Henryk Markiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 794-852.

W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej, wybór i oprac. Dariusz Kosiński, Agnieszka Marszałek, Agnieszka Wanicka, przy współpr. Agnieszki Narębskiej, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Societas Vistulana, Kraków 2007.

Wielkopolski Słownik Biograficzny, red. Antoni Gąsiorowski, Jerzy Topolski et al., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

Wspomnienia aktorów (1800-1925), t. 1-2, oprac. Stanisław Dąbrowski i Ryszard Górski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Tu teksty:

Bronisława Wolska, *Z pamiętników*, t. 1, s. 333-336.

Wincenty Rapacki-ojciec: *Aktor o autorach*, t. 2, s. 13-38.

Józef Śliwicki, *Wspomnienia z teatru krakowskiego*, t. 2, s. 189-210.

Stefan Turcki, *Gdy Melpomena rzemiennym dyszlem objeżdżała Polskę*, t. 2, s. 225-290.

Stanisława Wysocka, *Ze wspomnień o teatrze krakowskim*, t. 2, s. 293-299.

Władysław Ryszkowski, *Gościna Heleny Modrzejewskiej*, t. 2, s. 301-306.

Zacińska Marta, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893-1899*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1977.

Żeleński Tadeusz (Boy), *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

Czasopisma

„Dziennik Poznański” 1876-1908

„Kurier Poznański” 1881-1908

„Przegląd Poznański” 1895-1896

„Wielkopolanin” 1897, 1901

„Goniec Wielkopolski” 1896-1897, 1900

„Praca” 1899-1901, 1904

„Orędownik” 1900

„Postęp” 1900

„Gazeta Kaliska” 1901

„Lech. Gazeta Gnieźnieńska” 1897

„Czas” 1882, 1894, 1895, 1904

„Głos Narodu” 1894

„Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1889, 1892-1896

„Przegląd Polski” 1905

„Kurier Polski” 1900

„Biblioteka Warszawska” 1892

Bibliografia podmiotowa

Egzemplarze teatralne w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu

Barbiton [właśc. Włodzimierz Lewicki], *Wernyhora. Obraz historyczno-dramatyczny w 7 odsłonach ze śpiewami i tańcami wg powieści Michała Czajkowskiego*, rkp.T-1203.

Bataille Henry, *Zmartwychwstanie. Sztuka w 5-ciu aktach według powieści Lwa Tolstoja*, rkp.T-937.

Ciołek Władysław [właśc. Władysław Gutowski], *Wnuk Tumrego. Obraz sceniczny w 4 akt. ze śpiewami i tańcami*, rkp.T-1201.

Dobrzyńska-Rybicka Ludwika, *Krystynka. Obrazek z lat dawnych*, rkp.T-827.

Holtei Karl, *Hans Jurga. Obrazek sceniczny w 1m akcie z niemieckiego*, rkp.T-318.

Julian Mörs z Poradowa [właśc. Elżbieta Bośniacka], *Ksiądz Kordecki. Ojciec Augustyn. Dramat w 5 aktach [właśc. Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy]*, rkp.T-722.

Sawiczewski Waclaw, *Na bezdrożach. Sztuka w 5 aktach (6 odsłonach)*, rkp.T-1044.

Popławski Józef Nikodem, *Potop. Obraz historyczny w 9-miu obr[azach] (w 5 aktach) z powieści Henryka Sienkiewicza*, rkp. T-393

Sardou Victorien, *Ćwiartka papieru. Komedia w 3 aktach z francuskiego*, rkp.T-765.

Sardou Victorien, *Fedora. Dramat w 4 aktach*, przeł. Jan Arwin-Zieliński, rkp.T-1228.

Sardou Victorien, *Ferreol. Komedia w 4 aktach*, przeł. Aleksander Podwyszyński, rkp.T-1076.

Sardou Victorien, *Madame Sans-Gêne. Komedia w 4 aktach*, przeł. Kazimierz Ehrenberg, rkp. T-1295

Sardou Victorien, *Nasi najserdeczniejsi. Komedia w 4 aktach*, przeł. Mieczysław Chrzanowski, rkp.T-71.

Sardou Victorien, Barrière Théodore, *Nerwowi. Komedia w 3 aktach*, rkp.T-44.

Sardou Victorien, *Nitka jedwabiu. Komedia w 4 aktach*, rkp.T-758.

Sardou Victorien, *Starzy kawalerowie. Komedia w 5 aktach*, przeł. Stanisław Ornowski, rkp.T-449.

Sarnecki Zygmunt, *Harde dusze. Sztuka w pięciu aktach (akt III w dwóch odsłonach) podług powieści Elizy Orzeszkowej*, rkp. T-83.

Shaw George Bernard, *Bałamut*, rkp.T-1907.

[Szczepański Alfred], *Stara baśń (Temat z powieści Kraszewskiego). Dramat w 5 aktach z muzyką i śpiewami przez AS*, rkp. T-1075.

Słowacki Juliusz, *Sen srebrny Salomei*, Biblioteka Mrówki, tom 93 i 94, Lwów 1881, dk.T-3474.

Sudermann Hermann, *Honor. Komedia w 4 aktach*, rkp.T-471.

Sudermann Hermann, *Honor. Komedia w 4 aktach*, dk.T-4189

Sudermann Hermann, *Koniec Sodomy. Dramat w 5ciu aktach*, rkp.T-445.

Sudermann Hermann, *Sobótki. Sztuka w 4 aktach*, przeł. Zofia Wójcicka, rkp. T-836.

Sudermann Hermann, *Szczęście w zakątku. Sztuka w 3 aktach*, rkp.T-872.

Sudermann Hermann, *Walka motyli. Komedia w 4 aktach*, przeł. Gabriel Kempner, rkp.T-1068.

Rękopisy spoza zbiorów Biblioteki Raczyńskich

Baranowska Agnieszka, *Gliński. Obraz dramatyczny w 6 aktach wierszem*, biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Rkp. 643.

Barrett James, *Lygia. Tragedia w 5 aktach*, przeł. Maria Wołowska, biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego, sygn. 4209.

Dobrzyńska-Rybicka Ludwika, *Zygmunt Taszycki. Obraz dramatyczny w 5 aktach*, Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Poznaniu, sygn. P. III-1-81, 82.

Utwory dramatyczne opublikowane

Baranowska Agnieszka, *Starzowie. Obraz dramatyczny z pierwszej połowy XI wieku*, Nakł. Księgarni J. K. Żupańskiego, Poznań 1880.

Baranowska Agnieszka, *Zamek kościański. Obraz dramatyczny z XVII wieku*, Nakładem i drukiem F. Chocieszyńskiego, Poznań 1884.

Dobrzyńska-Rybicka Ludwika, *Zygmunt Taszycki. Obraz dramatyczny w 5 aktach*, „Przegląd Polski” t. 1, z. 463-465 (1905).

Galasiewicz Jan Kanty, Mellerowa Zofia, *Chata za wsią. Obraz ludowy w 5 aktach ze śpiewami i tańcami*, muzyka Zygmunta Noskowskiego, nakł. Księgarni A. Cybulskiego, Poznań 1912.

Ibsen Henryk, *Wybór dramatów*, cz. 1-2, przeł. Jacek Frühling et al., wstęp Olga Dobijanka-Witczakowa, Zakład narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1983.

Józef z Brzezina [Cyryl Danielewski], *Z gniazda orłów białych czyli Rok 997*, Naród Sobie, Poznań 1928.

Kościelski Józef, *W imię krzyża. Dramat historyczny w pięciu odsłonach*, Księgarnia M. Niemierkiewicza, Poznań 1910.

Sardou Victorien, *Teodora: dramat w pięciu aktach*, przeł. Zygmunt Sarnecki, nakł. redakcji „Świata”, Kraków 1893.

Słowacki Juliusz, *Dzieła wybrane*, red. Julian Krzyżanowski, t. 3-4: *Dramaty*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.

Tu teksty:

Horsztyński. Dramat w 5 aktach (niezupelny).

Mazepa. Tragedia w 5 aktach.

Balladyna. Tragedia w 5 aktach.

Zalewski Kazimierz, *Oj mężczyźni, mężczyźni!*, w: *Dramat i teatr pozytywistyczny* red. Dobrochna Ratajczakowa, *Wiedza o Kulturze*, Wrocław 1992, s. 161-222.

Bibliografia przedmiotowa

Antreprenier: księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin, red. Jacek Popiel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Bal Ewa, *Dramatyczność, sceniczność i teatralność dramatu*, w: *Elementy dramatu: analizy diagnostyczne*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 59-76.

Bayerdörfer Hans-Peter, *Nie zawsze musi to być Wiedeń albo jak zostać austriackim dramatopisarzem narodowym? Arthur Schnitzler i Burgtheater*, przeł. Inez Okulska, w: *Felix Austria – dekonstrukcja mitu? Dramat i teatr austriacki od początku XX wieku*, red. Małgorzata Leyko, Artur Pelka, Karolina Prykowska-Michalak, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 37-55.

Bieńka Maria Olga, *Warszawskie teatry rządowe: dramat i komedia: 1890-1918*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003.

Borwiński Jerzy, *Architektura Teatru Polskiego*, „Kronika Miasta Poznania” nr 3 (2000), s. 184-198.

Ciechowicz Jan, *Czy arcydzieła literackie na scenie umierają?*, w idem: *Myślenie teatrem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego Gdańsk 2000, s. 57-70.

Dybizbański Marek: *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.

Eustachiewicz Lesław, *Dramat europejski w latach 1887-1918*, Wydawnictwo Naukowe Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993.

Gosik-Kapelińska Iwona, *Literacka wizja obrony Częstochowy stworzona przez Elżbietę Bośniacką i Józefa Szujskiego*, w: *Dramat w historii, historia w dramacie*, red. Krystyna Latawiec, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009, s. 236-245.

Got Jerzy, *Antonina Hoffmann i teatr krakowski jej czasów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

Got Jerzy, *Mickiewicz i Słowacki w teatrze krakowskim w latach 1865-1885*, „Pamiętnik Teatralny” z. 1 (1956), s. 22-40.

Guderian-Czaplińska Ewa, *Album teatralne: artyści poznańskich scen 1918-1938*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2003.

Guderian-Czaplińska Ewa, *Teatralna Arkadia: poznańskie teatry dramatyczne 1918-1939*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2004.

Houben Heinrich Hubert, *Hermann Sudermann: „Koniec Sodomy”. Cenzura teatralna w Rzeszy Wilhelmińskiej*, przeł. Marek Rajch, w: *Cenzura w Niemczech w XX wieku. Studia*,

analizy, dokumenty, wybór i oprac. Czesław Karolak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2000, s. 239-258.

Jak badać teatr? Materiały z konferencji metodologicznej poświęconej badaniom historycznoteatralnym, Kraków 28 września 2002, red. Marek Dębowski, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Societas Vistulana, Kraków 2003.

Jakóbczyk Stanisław, *Na Zachód ze Wschodu: Savoir i Kessel w nowoczesnym przemyśle literackim*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2005.

Kłosińska Krystyna, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Śląsk, Katowice 1989

Komza Małgorzata, *Żywe obrazy: między sceną, obrazem i książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995.

Kosiński Dariusz, *Dramaturgia praktyczna: polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Societas Vistulana, Kraków 2005.

Kosiński Dariusz, *Sztuka aktorska Wandy Siemaszkowej*, Universitas, Kraków 1997.

Kosiński Dariusz: *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku: główne problemy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

Kozłowski Jerzy, *Wielkopolska pod zaborem pruskim w latach 1815-1918*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004.

Kracauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, przeł. Andrzej Sądoliński, Warszawa 1992

Kraśiński Edward, *Stefan Jaracz*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

Kuligowska-Korzeniewska Anna, *Ligia – sensacyjna premiera*, „Tygiel Kultury” nr 10-12 (2003), s. 131-136.

Kurek Krzysztof, *Teatr i miasto: historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782-1849*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2008.

Lewko Marian, *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876-1918*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 1996.

Łuczak Czesław, *Życie gospodarczo-społeczne w Poznaniu 1815-1918*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1965.

Maciejewski Jarosław, *Teatry poznańskie w latach panowania króla Stanisława Augusta*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1986.

Maresz Barbara, *Występy gościnne w teatrze polskim: z dziejów życia teatralnego Krakowa, Lwowa i Warszawy*, Universitas, Kraków 1997.

Marszałek Agnieszka, *Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872-1886*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Societas Vistulana, Kraków 1999.

Marszałek Agnieszka, *Prowincjonalny teatr stołeczny (trzy spojrzenia na scenę lwowską lat 1864-1887)*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Societas Vistulana, Kraków 2011.

Matuszek Gabriela, *Naturalistyczne dramaty*, wyd. II, Universitas, Kraków 2008.

Michalik Jan, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Cz. 1, przedsiębiorstwo teatralne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Michalik Jan, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Cz. 2, instytucja artystyczna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Michalik Jan, *Teatr w Sejmie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.

tu teksty:

Wanda Siemaszkowa w notatkach teatralnych Elżbiety Kietlińskiej, s. 141-153.

Od dokumentacji do interpretacji dziejów jednego teatru, s. 177-187.

Galiczyjskie myślenie o teatrze narodowym, s. 197-210.

Teatr w sejmie, s. 211-234.

Michalik Jan, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej lat 1875-1906*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.

Micińska Magdalena, *Między Królem-Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX wieku (1890-1914)*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1995.

Myschor Christian, *Dni Cesarskie w Poznaniu. Różne aspekty uroczystych wizyt Wilhelma II w mieście w latach 1902-1913*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

Nowicka Elżbieta, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2003.

Nowicka Elżbieta, *Wobec czasu i miary – „za późno” i „zbyt wiele”* [maszynopis]

Pałat Zenon, *Architektura a polityka: gloryfikacja Prus i niemieckiej misji cywilizacyjnej w Poznaniu na początku XX wieku*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2011.

Partyga Ewa, *Ibsena i Czechowa gry genologiczne*, w: *Oblicza realizmu*, red. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 79-116.

Piekut Marek, *Współczesna komedia francuska w teatrze krakowskim w latach 1865-1885 i jej wpływ na styl gry aktorskiej*, w: *Dramat obcy w Polsce w XIX i XX wieku*, red. Wojciech Kaczmarek i Joanna Michalczyk, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2004, s. 263-270.

Piotrowska Magdalena, *Lubownicy sceny, czyli polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce (1832-1875)*, Instytut Pedagogiczno-Artystyczny Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań Kalisz 2000.

Piotrowska Magdalena, *Narodowe widowiska kulturowe: uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815-1914)*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2011.

Przychodniak Zbigniew, *U progu romantyzmu: przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815-1825*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.

Rajch Marek, *Cenzura pruska w Wielkopolsce w latach 1848-1918*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004.

Raszewski Zbigniew, *Weryfikacja czarodzieja i inne szkice o teatrze*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1998.

Ratajczakowa Dobrochna, „*Dramat scenicznie ułożony*”, w: *Dramat i teatr pozytywistyczny* red. D. Ratajczakowa, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 223-229.

Ratajczakowa Dobrochna, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994.

Ratajczakowa Dobrochna, *W kryształach i w płomieniu: studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1-2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

tu teksty:

Co jest, skoro go nie ma?, t. 2, s. 451-457.

Czytać – widzieć – wiedzieć, t. 2, s. 9-17.

„*Gwiazdy nad nami rządzą naszą duszą*”, t. 2, s. 563-577.

Krytyka znawców i krytyka profanów, t. 2, s. 581-587.

Martwym być na życia scenie, t. 2, s. 538-550.

O pozytywnym stylu tzw. pozytywistycznej komedii, t. 1, s. 284-300.

Pudeleczek, t. 2, s. 707-714.

Tajemnice Poznania, t. 2, s. 723-746.

Twierdza i teatr, t. 2, s. 697-706.

Z problemów interpretacji aktorskiej w teatrze polskim XIX wieku, t. 2, s. 526-537.

Ratajczakowa Dobrochna, *Wstęp do: Polska tragedia neoklasycystyczna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. III-CLVIII.

Słowiński Lech, *Z ławy szkolnej naszych pradziadów. Pisarze polscy w szkołach średnich Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1996.

Spory o biedermeier, wybór, wstęp i oprac. Jacek Kubiak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

Sugiera Małgorzata, *Upiory i inne powroty: pamięć, historia, dramat*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006.

Szondi Peter, *Teorie nowoczesnego dramatu 1880-1950*, przeł. Edmund Misiołek, państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

Teatr polski w latach 1890-1918: zabór austriacki i pruski, red. Maria Olga Bieńka, Tadeusz Sivert, Roman Taborski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.

Traba Robert, *Wschodniopruskość. Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań-Warszawa 2006.

Trzeciakowski Maria i Lech, *W dziewiętnastowiecznym Poznaniu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1987.

Trzeciakowski Lech, *Cacko i pieścidelko*, „Kronika Miasta Poznania” nr 3 (2000), s. 114-136.

Trybuś Krzysztof, *Dramat romantyczny i romantyczne marzenie o epopei*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, red. Dobrochna Ratajczakowa, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 45-61.

Udalska Eleonora *Pièce bien faite: termin, formuła, miejsce w poetykach XIX wieku*, w: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 23-40.

Udalska Eleonora, *Teatralne silva rerum*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.

Wanicka Agnieszka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868-1880*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Wojtczak Maria, *Ostmarkenliteratur: prowincja poznańska w literaturze niemieckiej lat 1890-1918*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001.

Z dziejów inscenizacji w Polsce. T. 2: Słowacki na scenach polskich, red. Tadeusz Sivert, oprac. Tadeusz Pacewicz, Jerzy Timoszewicz, Zbigniew Wilski, wstęp Ewa Heise, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.

Repertuar Teatru Polskiego w Poznaniu w latach 1896-1908

Repertuar teatralny opracowano na podstawie afiszy zgromadzonych w Archiwum Miejskim w Poznaniu (sygn. 3732-3746) oraz kronik zamieszczanych w „Dzienniku Poznańskim” i „Kurierze Poznańskim” w latach 1896-1908.

Repertuar zawarty w opracowaniu S. Dąbrowskiego w *Materialach do historii Teatru Polskiego w Poznaniu 1896-1918* skorygowano i uzupełniono o dzienny rejestr spektakli oraz przedstawiono w formie kalendarium w następującym porządku zapisu: data dzienna, tytuł i opis utworu oraz ewentualne adnotacje dotyczące szczególnych okoliczności przedstawienia (np. występy gościnne i benefisy).

Pełen opis utworów wraz z datami premierowych przedstawień zawarty jest w załączonym następnie *Indeksie tytułowym utworów wystawionych w Teatrze Polskim w Poznaniu za dyrekcji Edmunda Rygiera*.

Do niniejszego kalendarium dołączono niepełny terminarz przedstawień pozamiejscowych Teatru Polskiego.

Sezon 1896/1897

Czw. 1 X	Inauguracja w Teatrze Polskim
	1) „Konfederaci barscy”, fragment w 2a przez A. Mickiewicza
	2) „Balladyna”, trag. 5a J. Słowackiego (akt II)
sob. 3 X	„Sprawa kobiet”, kom. 4a M. Bałuckiego
niedz. 4 X	„Sprawa kobiet”
wt. 6 X	„Dzienniczek Justysi”, kom. 1a J. Kościelskiego
	„Niobe”
czw. 8 X	„Sprawa kobiet”
sob. 10 X	„Jadzia wdową”, krotchwila 3a R. Ruskowskiego
niedz. 11 X	„Jadzia wdową” po raz drugi
wt. 13 X	„Właściciel kuźnic”, kom. 5a G. Orneta, przeł. J. Arwin-Zieliński
czw. 15 X	„Kościuszek pod Racławicami”
sob. 17 X	„Pozytywni”, kom. 4a J. Narzymskiego
niedz. 18 X	„Sprawa kobiet”
Wt. 20 X	„Zbójcy”, trag. F. Schillera
śr. 21 X	„Jadzia wdową”
czw. 22 X	„Pozytywni”
sob. 24 X	„Syn”, kom. 4a przez K. Zalewskiego
niedz. 25 X	„Sprawa kobiet”
wt. 27 X	„Barkarola”, obraz dramatyczny 1a M. Gawalewicza
	„Mąż od biedy”, kom. 1a J. Błazińskiego
	„Czuła struna” (La corde sensible), komedioopera pp. Clairville Lambert Thiboust, przeł. z franc. i podłożone pod muzykę J. K. Chęcińskiego
czw. 29 X	„Syn”
sob. 31 X	„Pan Dyrektor”, kom. 3a z franc. przez A. Bisson i F. Carré
niedz. 1 XI	„Mazepa”, trag. 5a J. Słowackiego
wt. 3 XI	„Pan Dyrektor” (na dochód Towarzystwa Czytelni Ludowych)
śr. 4 XI	„Sprawa kobiet”
czw. 5 XI	„Pan Dyrektor”
sob. 7 XI	„Odgrzewana miłość”, kom. 4a (5 odsł.) Ż. Krzywdzica
niedz. 8 XI	„Odgrzewana miłość”

wt. 10 XI	Koncert Władysława Lewińskiego
czw. 12 XI	„Jadzia wdową” koncert W. Lewińskiego (w programie m.in. <i>Nocturn</i> Chopina, <i>Dudziarz</i> Wieniawskiego)
sob. 14 XI	„Odgrzewana miłość”
niedz. 15 XI	„Spirytyści”, kom. 4a G. Mosera
wt. 17 XI	„Odgrzewana miłość”
czw. 19 XI	„Pan Dyrektor”
sob. 21 XI	„Okrężne”, kom. 2a ze śpiewami i tańcami, J. Korzeniowskiego „Przewodnik dla zakochanych”, krotchwila 1a W. Simona
niedz. 22 XI	„Popychadło”
wt. 24 XI	„Spirytyści”
czw. 26 XI	„Popychadło”
pt. 27 XI	„Odgrzewana miłość”
sob. 28 XI	„Walka motyli”, kom. H. Sudermanna
niedz. 29 XI	„Walka motyli”
wt. 1 XII	„Sprawa kobiet”
śr. 2 XII	„Złoty cielec”, kom. 1a S. Dobrzańskiego
czw. 3 XII	„Rodzina Furiosów”, kom. 4a F. Rüss, przeł. C. Danielewski
sob. 5 XII	„Śmierć cywila”, kom. Giaconietti’ego, przeł. z wł.
niedz. 6 XII	„Śmierć cywila”
wt. 8 XII	„Popychadło”
czw. 10 XII	„Nasi najserdeczniejsi”, kom. 4a V. Sardou
sob. 12 XII	„Dla świętej ziemi”, sztuka ludowa 4a ze śpiewami i tańcami przez Sewera
niedz. 13 XII	„Dla świętej ziemi”
wt. 15 XII	„Gałązka heliotropu”, kom. 1a A. Asnyka
śr. 16 XII	„Przyjaciele Hioba”, kom. 2a A. Asnyka koncert Marii Podsiadłowskiej „O Józię”, fraszka sceniczna 1 odsł. M. Bałuckiego „Pokociło się i dam nogę”, scena z życia dwóch braci przez E. Orzeszkową
czw. 17 XII	„Złoty cielec”
sob. 19 XII	„Walka motyli”
niedz. 20 XII	„Małżeństwo na próbę”, krotchwila Karla Gerö
wt. 22 XII	„Małżeństwo na próbę”
pt. 25 XII	„Małżeństwo na próbę” „Pokociło się i dam nogę”
sob. 26 XII	„Dla świętej ziemi” „Małżeństwo na próbę”
niedz. 27 XII	„Lorenzo i Jesica”, obrazek 1 odsł. L. Kwiecińskiego „Okrężne” „Sprawa kobiet” „Broń niewieścia”, kom. Benedixa „Złoty cielec”
pon. 28 XII	„Dzieciaki”, kom. 1a L. Świdzkiego
wt. 29 XII	„Spirytyści”
czw. 31 XII	„Zbójcy” Schillera
pt. 1 I	„Małżeństwo na próbę” „Krakowiaczy i Górale”, opera 3a J. N. Kamińskiego, muz. K. Kurpiński „Małżeństwo na próbę”
sob. 2 I	„Dla świętej ziemi”
niedz. 3 I	„Otello”, trag. 5a W. Szekspira „Otello”

wt. 5 I	„Małżeństwo na próbę”
śr. 6 I	„Popychadło”
czw. 7 I	„Jadzia wdową”
sob. 9 I	„Polowanie na zięciów”, kom. 4a pp. Labiche i Delacour
niedz. 10 I	„Polowanie na zięciów”
wt. 12 I	koncert pianisty Józefa Śliwińskiego
	„Dzienniczek Justysi”, kom. 1a J. Kościelskiego
czw. 14 I	„Zemsta za mur graniczny”, kom. 4a A. hr. Fredry
sob. 16 I	„Wicek i Wacek”, kom. 4a Z. Przybylskiego
niedz. 17 I	„Krakowiacy i Górale”
	„Dla świętej ziemi”
wt. 19 I	„Klub kawalerów”, kom. 3a M. Bałuckiego (N. Siennicka w roli Ochotnickiej)
sob. 23 I	„Ciotka Karola”, krotchwila 3a B. Thomasa
niedz. 24 I	„Ciotka Karola”
wt. 26 I	„Syn” (N. Siennicka w roli Matyldy hr. Klaporzewskiej)
czw. 28 I	„Baby!”, kom. 4a Z. Przybylskiego i K. Junoszy
sob. 30 I	„Szczęście w zakątku”, dramat 3a Sudermanna (N. Siennicka w roli Elżbiety)
niedz. 31 I	„Baby!”
	„Zemsta za mur graniczny”
wt. 2 II	„Pan Dyrektor”
czw. 4 II	„Kupiec wenecki”, kom. 5a (7 obr.) W. Szekspira (benefis J. Karpowicza)
sob. 6 II	„Walka kobiet”, kom. 3a pp. Scribe i Legouvé
niedz. 7 II	„Kupiec wenecki”
	„Dla świętej ziemi”
wt. 9 II	„Szczęście w zakątku” (N. Siennicka w roli Elżbiety)
czw. 11 II	benefis Edwarda Olszewskiego
	„Zdrowi i pokaleczeni”, kom. 5a Ż. Krzywdzica (benefis E. Olszewskiego)
sob. 13 II	„Flirt”, kom. 4a M. Bałuckiego, uwieńczona w Warszawie 1892 r. na konkursie „Kuriera Warszawskiego” (N. Siennicka w roli Zofii)
niedz. 14 II	„Zdrowi i pokaleczeni”
	„Krakowiacy i Górale”
	„Staruszkowie w zalotach”
wt. 16 II	„Baby!”
czw. 18 II	„Pamiętniki Szatana”, kom. 3a. Arago i Vermont (benefis M. Tarasiewicz)
sob. 20 II	„Przyjemności małżeńskie”, kom. 3a A. Valabrègue, tłum. W. Barszczewska (Siennicka w roli Janiny)
niedz. 21 II	„Przyjemności małżeńskie”
	„Gwiazda Syberii”, dramat 3a (4 obr.) L. hr. Starzeńskiego
wt. 23 II	„Pamiętniki Szatana”
	„Lizka i Frycek”, operetka 1a, słowa p. Boisselot, muzyka Offenbacha
czw. 25 II	„Robert i Bertrand czyli Dwaj złodzieje”, krotchwila 4a ze śpiewami, przerobiona z niem. przez W. L. Anczyca, muzyka K. Kratzera
pt. 26 II	„Flirt”
sob. 27 II	„Niewolnice z Pipidówki”, kom. 4a Bałuckiego (N. Siennicka w roli Sabiny)
niedz. 28 II	„Niewolnice z Pipidówki”
	„Robert i Bertrand”
pon. 1 III	„Małżeństwo na próbę”
	„Lizka i Frycek”
wt. 2 III	„Niewolnice z Pipidówki” (N. Siennicka w roli Sabiny)
czw. 4 III	„Kobiety z kamienia”, kom. 4a z prologiem i śpiewkami T. Barrière i L. Thiboust (benefis J. Jakubowskiego z udziałem N. Siennickiej w roli Marco)
sob. 6 III	„Klub kawalerów” (N. Siennicka w roli Ochotnickiej)
niedz. 7 III	„Kobiety z kamienia” (N. Siennicka w roli Marco)
pon. 8 III	„Sprawa kobiet”
wt. 9 III	„Konfederaci barscy”, fragment 2a A. Mickiewicza

śr. 10 III	„Mazepa”, trag. 5a J. Słowackiego
czw. 11 III	„Chata wuja Toma”, utwór sceniczny 5a (7 obr.), z franc. Dumanoir i Dennery, przeł. J. N. Kamiński (benefis Cz. Knapczyńskiego)
sob. 13 III	„Nasi najserdeczniejsi”, kom. 4a V. Sardou
niedz. 14 III	„Chata wuja Toma”
wt. 16 III	„Chata wuja Toma”
czw. 18 III	„Filareci”, obraz dramatyczny 4a A. Staszcyka (benefis E. Królikowskiej)
pt. 19 III	przedstawienie z okazji 100-lecia urodzin J. Korzeniowskiego Prolog, wiersz Walerego Łebskiego wygłosi E. Rygier „Karpaccy górale”, dramat 3a (8 obr.) J. Korzeniowskiego
sob. 20 III	„Filareci”
niedz. 21 III	„Filareci”
wt. 23 III	„Śluby panieńskie”, kom. 5a A. hr. Fredry
śr. 24 III	koncert śpiewaczki Flory Pachne-Paszkowskiej „O Józief”, fraszka sceniczna 1 odsł. M. Bałuckiego „Iskierka”, kom. 1a E. Pailleron’a
czw. 25 III	„Filareci”
sob. 27 III	„Hanusia”, marzenie senne 3 obr. z muzyką i śpiewami G. Hauptmanna, przeł. M. Konopnicka
niedz. 28 III	„Hanusia”
wt. 30 III	„Dzieciaki”, kom. 1a L. Świdorskiego „Dzisiejsi”, kom. 1a M. Gawalewicza (benefis W. Biernackiej)
śr. 31 III	„Hanusia” koncert Jadwigi Mierzwińskiej „U tancerki”, krotowidła 1a A. Monnier i E. Martin, przeł. W. Jacewski (N. Siennicka w roli pani de Chatenay)
czw. 1 IV	„W walce z życiem”, sztuka 4a B. Liebekowej (benefis A. Ogińskiej)
sob. 3 IV	„W walce z życiem”
niedz. 4 IV	koncert Flory Pachne-Paszkowskiej (program: m.in. Air Sapho Gounoda, Pieśń wieczorna i Groźna dziewczyna Moniuszki) „Optymista”, monolog, wygłosi Rygier „O Józief”
wt. 6 IV	„Oj mężczyźni! mężczyźni!”, krotowidła 4a K. Zalewskiego (benefis N. Siennickiej w roli Amelii Tichard)
czw. 8 IV	„Halka”, opera 4a, słowa W. Wolski, muz. S. Moniuszki (benefis F. Stróżewskiego)
sob. 10 IV	„Flis”, opera 1a, słowa S. Bogusławski, muz. S. Moniuszko „Halka” „Flis”
niedz. 11 IV	„Dzienniczek Justysi” „Hanusia”
pon. 12 IV	„Rok 997”, obraz dramatyczny w 4 odsł. przez Józefa z Brzezin
wt. 13 IV	„Rok 997”
niedz. 18 IV	„Rok 997”
pon. 19 IV	„Chata wuja Toma” „Rok 997”
wt. 20 IV	„Gwiazda Syberii” „Rok 997”
śr. 21 IV	„Nasze Paryżanki”, kom. 5a C. Danielewskiego (benefis Z. Jakubowskiej)
sob. 24 IV	„Nasze Paryżanki”
niedz. 25 IV	„Rok 997”
wt. 27 IV	„Rok 997”
czw. 6 V	„Rok 997”
sob. 8 V	„Pan Damazy”, kom. 5a J. Błazińskiego (gościnnie występ A. Siemaszki z Krakowa w roli Damazego)

niedz. 9 V	„Dom otwarty”, kom. 5a Bałuckiego (A. Siemaszko w roli Telesfora)
wt. 11 V	„Oj mężczyźni! mężczyźni!” (A. Siemaszko w roli Bisturkiewicza)
czw. 13 V	„Safandudy”, kom. 4a V. Sardou, przeł. G. Czarnicki (A. Siemaszko w roli Fromentela)
sob. 15 V	„Na rozdrożach”, dramat 5a W. Sawiczewskiego (odznaczony 2. nagrodą na konkursie dramatycznym we Lwowie w 1895 r.)
niedz. 16 V	„Na rozdrożach”
wt. 18 V	„Jak się śmieją i płaczą w Poznaniu!!”, operetka komiczna z tańcami w 6 obr., kuplety C. Danielewskiego, muz. G. Lorensa
czw. 20 V	„Jak się śmieją i płaczą w Poznaniu!!”
sob. 22 V	„Jak się śmieją i płaczą w Poznaniu!!”
niedz. 23 V	„Jak się śmieją i płaczą w Poznaniu!!”

Występy Teatru Polskiego w Inowrocławiu 27 IV-1 V

27 IV	„Rok 977” – obraz dramatyczny w 4 odsłonach przez Józefa z Brzezin
29 IV	„Filareci”, obraz dramatyczny Adama Staszczyka
31 IV	„Hanusia”, marzenie senne w 3 częściach G. Hauptmanna
1 V	„Rok 977”

Występy Teatru Polskiego w Gnieźnie 27 IV-3 V

Wt. 27 IV	„Pan Dyrektor”, farsa 3a Bissona
Czw. 29 IV	„Miłostki”, sztuka nowoczesna 3a A. Schnitzlera
	„Popiersie Napoleona”, kom. 1a, z czeskiego, przeł. J. Chociszewski
Sob. 1 V	„Walka motyli”, kom. 4a Sudermanna
Niedz. 2 V	„Sprawa kobiet”
Pon. 3 V	„Jadzia wdową”

Sezon 1897/1898

sob. 2 X 1897	„Grochowy wieniec czyli Mazury w Krakowskim”, kom. 4a A. Małeckiego
niedz. 3 X	„Dla świętej ziemi”
wt. 5 X	„Mazepa” (Rygier w roli Wojewody)
czw. 7 X	„Sprawa kobiet”
sob. 9 X	„Małka Szwarcenkopf”, sztuka 5a G. Zapolskiej
niedz. 10 X	„Małka Szwarcenkopf”
wt. 12 X	„Małka Szwarcenkopf”
czw. 14 X	„Niewierna”, kom. 3a R. Bracco
	„Czyja wina?”, obrazek dramatyczny 1a H. Sienkiewicza
sob. 16 X	„Już po biedzie!”, legenda dramatyczna 4a ze śpiewami i tańcami K. Laskowskiego i B. Bolesławskiego, muz. K. Namysłowskiego
niedz. 17 X	„Już po biedzie!”
wt. 19 X	„Małka Szwarcenkopf”
czw. 21 X	„Rozwiódźmy się”, kom. 3a V. Sardou
	„Guzik”, komedia w 1 akcie przez Mariana Gawalewicza

sob. 23 X	„Gąsienice”, kom. 3a A. Konara
niedz. 24 X	„Gąsienice”
wt. 26 X	„Otello”
czw. 28 X	„Różowe Domina”, krotowhila 3a A. Delacour i Hennequin
sob. 30 X	„Niewierna”
niedz. 31 X	„Warunek Niebożczki”, kom. 1a W. Simona gościnnie występ Latającego Baletu (Le Balet Volant) – taniec siedmiu cór skrzydlatych, balet ułożony przez Karola Godlewskiego, tancmistrza c.k. Nadwornej Opery Wiedeńskiej
pon. 1 XI	„Już po biedzie!” „Dramat jednej nocy”, poemat dramatyczny 1a A. Urbańskiego
śr. 3 XI	„Kasper Karliński”, dramat historyczny 2a W. Syrokomli „Rozwiódźmy się” występ Latającego Baletu
czw. 4 XI	„Oj mężczyźni! mężczyźni!”, krotowhila K. Zalewskiego występ Latającego Baletu
pt. 5 XI	„Gąsienice” występ Latającego Baletu
sob. 6 XI	„Poskromienie złośnicy”, kom. 5a W. Szekspira występ Latającego Baletu
niedz. 7 XI	„Małka Szwarcenkopf” występ Latającego Baletu
wt. 9 XI	„Poskromienie złośnicy” występ Latającego Baletu
śr. 10 XI	„Jadzia wdową” występ Latającego Baletu
czw. 11 XI	„Właściciel kuźnic”, sztuka 5a G. Ohnet’a, przeł. J. Arwin-Zieliński
sob. 13 XI	„Kula u nogi”, sztuka J. Szutkiewicza osnuta na tle stosunków społecznych z eilogiem
niedz. 14 XI	„Kula u nogi”
pon. 15 XI	Wieczór Humorystyczny złożony z monologów i typów komiczno-charakterystycznych Artura Zawadzkiego
wt. 16 XI	„Miłość ubogiego młodzieńca”, kom. 5a O. Feuilleta, reż. Cz. Knapczyński
czw. 18 XI	„Wdówka”, kom. 1a Delacour i Thiboust (występ gościnnie A. Zawadzkiego) „Bilecik miłosny”, drobnostka sceniczna 1a M. Bałuckiego
sob. 20 XI	„Leta”, krotowhila 3a Ralpa Gobbinsa
wt. 23 XI	„Kula u nogi”
śr. 24 XI	występ śpiewaczki A. Knapczyńskiej (m.in. aria z <i>Halki</i> , aria z <i>Żydówki</i> Meyerbeera) „Niespodzianki rozwodowe”, kom. 3a A. Bissona i Marsa
czw. 25 XI	„Leta”
sob. 27 XI	„Kiejstut”, trag. 5a A. Asnyka
niedz. 28 XI	„Dramat jednej nocy” „Kasper Karliński” „Kiejstut”
pon. 29 XI	wielki koncert Stanisława Barcewicza „Prelegent”, kom. 1a J. Kościelskiego
wt. 30 XI	„Małka Szwarcenkopf”
śr. 1 XII	uroczystość na cześć Adama Mickiewicza
czw. 2 XII	„Kiejstut”
sob. 4 XII	„Fromont junior et Risler senior”, kom. 5a A. Daudet i A. Belot
niedz. 5 XII	„Biedna dziewczyna”, opera 5a z niem. (występ gościnnie M. Fertner z teatru krakowskiego w roli Małgorzaty) „Już po biedzie!”
wt. 7 XII	„Biedna dziewczyna” (występ M. Fertner)

śr. 8 XII	„Nad przepaścią”, obraz sceniczny ze śpiewami w 5 obr. H. Müllera, opracowany przez L. Śliwińskiego, muz. K. Kratzera (M. Fertner jako Olimpia)
czw. 9 XII	„Oj mężczyźni! mężczyźni!”
pt. 10 XII	występ pianistki Zofii Lubicz-Dzierzbickiej (m.in. <i>Nocturne</i> Chopina, <i>Etude</i> Liszta, <i>Valse</i> Rubinsteina)
	„Niespodzianki rozwodowe”
sob. 11 XII	„Trilby”, sztuka 4a P. M. Pottera wg powieści G. L. Maurier, przeł. M.S.
niedz. 12 XII	„Trilby”
	„Gwiazda Syberii”
wt. 14 XII	„Nad przepaścią” (występ M. Fertner)
czw. 16 XII	„Bał maskowy”, kom. 3a A. Bissona i A. Barré, reż. Cz. Knapczyński
sob. 18 XII	„Balladyna”, trag. 5a J. Słowackiego
niedz. 19 XII	„Balladyna”
wt. 21 XII	„Trilby”
sob. 25 XII	„Ogniem i mieczem”, obraz dramatyczny w 6 odsł. podług powieści H. Sienkiewicza, oprac. Benedykt Pobóg
	„Rinaldo Rinaldini”, romantyczna melodramat w 6 odsł.
niedz. 26 XII	„Biedna dziewczyna”
pon. 27 XII	„Podróż po Warszawie”, operetka komiczna w 6 obr. F. Szobera, muz. A. Sonnenfelda
wt. 28 XII	„Zły duch”, sztuka mieszczańska 5a ze śpiewami P. Kościńskiego, muz. K. Nowackiego, reż. Cz. Knapczyński
śr. 29 XII	„Balladyna”
czw. 30 XII	„Fromont junior et Risler senior”
pt. 31 XII	„Podróż po Warszawie”, reż. Cz. Knapczyński
sob. 1 I 1898	„Nad przepaścią”, obraz sceniczny 5a ze śpiewami opracowany przez L. Śliwińskiego, muz. K. Kratzera
niedz. 2 I	„Zły duch”
	„Rinaldo Rinaldini”
Wt. 4 I	koncert Zygmunta Danielskiego
	„Bał maskowy”, kom. 3a A. Bissona i A. Carré
Czw. 6 I	„Małka Szwarcenkopf”
Sob. 8 I	„Na cel dobroczynny”, kom. 4a Fr. Schönthana i G. Kadelburga, tłum. Z. Wójcicka
Niedz. 9 I	„Robert i Bertrand, czyli Dwaj złodzieje”
Śr. 12 I	„Kiejstut, trag. 5a A. Asnyka
Czw. 13 I	„Na cel dobroczynny”
Sob. 15 I	„Hrabina Oczko”, kom. 3a Schönthana i Kopel-Ellfelda
Niedz. 16 I	„Przeor Paulinów”, dramat historyczny z XVII w. w 8 obr. Juliana z Poradowa
	„Ogniem i mieczem”
Wt. 18 I	„Poskromienie złośnicy”
Czw. 20 I	„Rodzina Pędzikowskich”, kom. 4a, S. Żyżkowskiego (wg „Dziennika Poznańskiego” – tego dnia wystawiona będzie „Hrabina Oczko”)
Pt. 21 I	odczyt „O teatrze i aktorach” Edmunda Rygera (na cele dobroczynne, ceny zaniżone)
	[odczyt odwołany – inf. w „Dzienniku Poznańskim” 1898 nr 18]
Sob. 22 I	„Rzeczywistość”, kom. 3a G. Rovette, przeł. A. Szczepański
Niedz. 23 I	„Rzeczywistość”
	„Małka Szwarcenkopf”
Wt. 25 I	„Hrabina Oczko”
Czw. 27 I	„Artykuł 264”, kom. 5a K. Zalewskiego (uwieńczona pierwszą nagrodą na konkursie im. hr. Fredry we Lwowie)
Sob. 29 I	„Prima Balerina”, krotchwila 3a E. Bluma
Niedz. 30 I	„Prima Balerina”

Pon. 31 I	„Artykuł 264”
Wt. 1 II	„Hrabina Oczko”
Śr. 2 II	„Prima Balerina”
Sob. 5 II	„Rabagas”, kom. 5a V. Sardou, przekład M. Chrzanowskiego poprawiony przez S. Koźmiana
Niedz. 6 II	„Rabagas” „Kiejstut”
Wt. 8 II	„Mazepa”
Czw. 10 II	„Koziołki”, krotchwila 3a P. Hirschberga i K. Kraatza
Sob. 12 II	„Koziołki”
Niedz. 13 II	„Koziołki” „Małka Szwarcenkopf”
Wt. 15 II	„Harde dusze”, sztuka 5a, podług powieści E. Orzeszkowej ułożona na scenę przez Z. Sarneckiego (występ W. Siemaszkowej)
Śr. 16 II	„Romeo i Julia”, trag. 5a, W. Szekspira (występ Siemaszkowej)
Czw. 17 II	„Hrabina Oczko” (występ Siemaszkowej)
Sob. 19 II	„Burza”, sztuka 5a A. N. Ostrowskiego, tłum. J. N. Popławski (występ W. Siemaszkowej)
Niedz. 20 II	„Burza” (występ W. Siemaszkowej)
Pon. 21 II	„Figurantka”, kom. 3a F. de Curel, przekł. J. Otrembowa (występ Siemaszkowej)
Wt. 22 II	„Koziołki”
Śr. 23 II	„Królowa Jadwiga”, dramat 5a J. Szujskiego (benefis W. Siemaszkowej)
Czw. 24 II	„Królowa Jadwiga” (występ W. Siemaszkowej)
Sob. 26 II	„Dwie matki czyli Polka i Rosjanka”, sztuka w 8 odsł. Catulle Mendez, przeł. J. Arwin-Zieliński
Niedz. 27 II	„Dwie matki czyli Polka i Rosjanka”
Wt. 1 III	„Koziołki”
Czw. 3 III	„Rabagas”
Sob. 5 III	„Wesele Fonsia”, krotchwila 3a R. Ruszkowskiego
Niedz. 6 III	„Wesele Fonsia” „Dwie matki czyli Polka i Rosjanka”
Wt. 8 III	„Zbójcy”, trag. 5a F. Schillera
Czw. 10 III	„Wesele Fonsia”
Sob. 12 III	„Horsztyński. Konfederat barski”, dramat 5a J. Słowackiego
Niedz. 13 III	„Horsztyński”
Pon. 14 III	„Koziołki”
Wt. 15 III	„Wesele Fonsia”
Śr. 16 III	„Królowa Jadwiga”
Czw. 17 III	„Dusza ludu”, sztuka fantastyczna z muzyką 5 obr. prozą W. Łebńskiego (benefis Cz. Knapczyńskiego)
Sob. 19 III	„Prima Balerina”
Niedz. 20 III	„Dusza ludu”
Śr. 23 III	„Gniazdo rodzinne”, sztuka 4a H. Sudermanna (występ A. Lüde)
Czw. 24 III	„Niewierna”, kom. 3a z wł. (występ A. Lüde) „Bzy kwitną”, kom. 1a Z. Przybylskiego
Pt. 25 III	wieczór ku pamięci A. Mickiewicza i S. Moniuszki [w programie m. in. „Dziady” cz. I (żywy obraz), „Świtezianka” (żywy obraz)]
Sob. 26 III	„Półświatek”, kom. 5a A. Dumasa-syna (występ A. Lüde)
Niedz. 27 III	„Ferreol”, kom. 4a V. Sardou, przeł. A. Podwyszyński (występ A. Lüde)
Wt. 29 III	„Cudzoziemka”, kom. 5a A. Dumasa-syna (występ A. Lüde)
Śr. 30 III	„Dalila”, dramat 5a (6 odsł.) O. Feuillet’a (występ A. Lüde)
Czw. 31 III	„Walka kobiet”, kom. 3a E. Scribe i Legouvé (występ A. Lüde)
Sob. 2 IV	„Turniej”, dramat 5a S. Kozłowskiego (występ A. Lüde)
Niedz. 3 IV	„Turniej” (występ A. Lüde)

Niedz. 10 IV	„Karpaccy Górale”, dramat 3a (8 obr.) J. Korzeniowskiego
Pon. 11 IV	„Wesele Fonsia”
Wt. 12 IV	„Dwie matki czyli Polka i Rosjanka”
Śr. 13 IV	„Koziołki”
Czw. 14 IV	„Turniej”
Sob. 16 IV	„Anna Oświęcimówna”, obraz hist. 5a M. Bołoz-Antoniewicz
Niedz. 17 VI	„Maciek Samson”, krotowidła 3a ze śpiewami i tańcami J. K. Galasiewicza, muz. A. Wrońskiego
Wt. 19 IV	„Maciek Samson”
Czw. 21 IV	„Anna Oświęcimówna”, obraz hist. 7 obr. M. Bołoz-Antoniewicz
Sob. 23 IV	„Kinematograf czyli żywa fotografia”, krotowidła 3a O. Blumenthala i G. Kadelburga (benefis E. Olszewskiego)
Niedz. 24 IV	„Kazimierz Wielki” i „Esterka”, trag. 6 obr. na tle hist. S. Kozłowskiego
Czw. 28 IV	„Kinematograf czyli żywa fotografia”
Sob. 30 IV	„Ferreoł”
Niedz. 1 V	„Ofiara przesądu”, sztuka 3a A. Schnitzlera (benefis K. Adwentowicza i A. Bednarczyka)
Wt. 3 V	„Ofiara przesądu”
Śr. 4 V	„Towarzysz pancerny”
Czw. 5 V	„Maciek Samson” benefis Romualda Szmidta, suflera
Sob. 7 V	„Było to pod Wagram”, kom. 1a z franc. ze śpiewami
Niedz. 8 V	„Ulica Marszałkowska”, krotowidła 5a ze śpiewami, kuplety F. Szobera
	„Dla świętej ziemi”
	„Robert i Bertrand”
	„Cyganie”, dramat 5a J. Korzeniowskiego (benefis E. Królikowskiej)
	„Konfederaci barscy”, fragment 2a A. Mickiewicza
	„Mazepa”
	„Zemsta za mur graniczny”

Teatr Polski w Gnieźnie

Pon. 25 IV	„Wesele Fonsia”
Wt. 26 IV	„Koziołki”
Śr. 27 IV	„Małka Szwarcenkopf”

Teatr Polski w Inowrocławiu

Wt. 10 V	„Wesele Fonsia”
Śr. 11 V	„Kinematograf”
Czw. 12 V	„Maciek Samson”
Pt. 13 V	„Małka Szwarcenkopf”
Sob. 14 V	„Hrabina Oczko”
Niedz. 15 V	„Kiejstut”
Pon. 16 V	„Małka Szwarcenkopf”
Wt. 17 V	„Koziołki”
Śr. 18 V	„Kasper Karliński”, „Mąż od biedy”
Sob. 21 V	„Artykuł 264”
Niedz. 22 V	„Cyganie”

Teatr Polski w Gnieźnie

Wt. 24 V	„Artykuł 264”
Śr. 25 V	„Kasper Karliński”, „Mąż od biedy”, „Małka Szwarcenkopf”
Czw. 26 V	„Cyganie”

Teatr Polski w Warszawie

IX 1898 „Zazdrośnica”, „Zbójcy”, „Mazepa”, „Dwaj malcy”, „Damy i huzary”, „Turniej”

Występy E. Rygiera w Warszawie:

od 2 VII (6 tygodni) w Teatrze Letnim. Wystąpił w rolach: Tumrego („Chata za wsią”), Wojewody („Mazepa”), Ślimaka („Dwaj malcy”), Rotmistrza („Damy i huzary”), Maksyma („Nad Czeremoszem”), Andrzeja Kata („Turniej”), Kapitana („Mąż z grzeczności”), Franciszka („Zbójcy”)

Sezon 1898/1899

Sob. 24 IX	„Zazdrośnica”, kom. 3a z franc. przerobiona i zlokalizowana przez M.P.
Niedz. 25 IX	„Zazdrośnica”
Wt. 27 IX	„Cyganie, dramat 5a J. Korzeniowskiego
Czw. 29 IX	„Zazdrośnica”
Sob. 1 X	„Szaławiła”, krotchwila 5 odsł. K. Glińskiego
Niedz. 2 X	„Szaławiła”
Wt. 4 X	„Uriel Akosta”, trag. 5a K. Gutzkova, przeł. M. Bołoz-Antoniewicz
Czw. 6 X	koncert Zofii Hohenberger
	„Ożenić się nie mogę”, kom. 3a A. hr. Fredry
Sob. 8 X	„Starzy kawalerowie”, kom. 5a V. Sardou
Niedz. 9 X	„Turniej”, dramat 5a S. Kozłowskiego
Wt. 11 X	koncert Zofii Hohenberger
	„Ożenić się nie mogę”
Czw. 13 X	„Turniej”
Sob. 15 X	„Dwaj malcy”, sztuka 8 obr. P. Decourcella
Niedz. 16 X	„Dwaj malcy”
Wt. 18 X	„Dwaj malcy”
Czw. 20 X	„Damy i huzary”, kom. 3a A. hr. Fredry
Sob. 22 X	„Miłostki”, sztuka 3a A. Schnitzlera
	„Pan Benet”, kom. 1a A. hr. Fredry
Niedz. 23 X	„Dwaj malcy”
	„Cyganie”
Wt. 25 X	„Dwaj malcy”
Czw. 27 X	„Małżeństwo Apfel”, kom. 4a K. Zalewskiego
Sob. 29 X	„Pod Białym Koniem”, krotchwila 3a Blumentala i Kadelburga (występ M. Przybyłowicza, artyści teatru krakowskiego)
Niedz. 30 X	„Pod Białym Koniem”
	„Ożenić się nie mogę”
Wt. 1 XI	„Mazepa”
Czw. 3 XI	„Szaławiła”,
Sob. 5 XI	„Powrót posła”, kom. 4a J. U. Niemcewicz
Niedz. 6 XI	„Pod Białym Koniem”
	„Pan Benet”
	„Kasper Karliński”, dramat hist. 2a W. Syrokomli
Wt. 8 XI	„Pod Białym Koniem”
Śr. 9 XI	„Zemsta za mur graniczny”
Czw. 10 XI	„Hrabina Oczko”, kom. 3a Schönthana i Koppel-Ellfelda
Sob. 12 XI	„Grzeszki kawalerskie”, kom. 3a zlokalizowana z węg. przez B. L.

Niedz. 13 XI	„Grzeszki kawalerskie” „Przeor Paulinów”, dramat hist. z XVII w. w 8 odsł. Juliana z Poradowa
Wt. 15 XI	„Dwaj malcy”
Czw. 17 XI	„Skąpiec”, kom. 5a Moliera, tłum. J. Narzymiski
Sob. 19 XI	„Piast I”, dramat 5a (9 obr.) ze śpiewami, napisany na tle powieści J. I. Kraszewskiego „Stara baśń” przez A. Szczepańskiego
Niedz. 20 XI	„Dwaj malcy”
Wt. 22 XI	„Skąpiec”
Śr. 23 XI	„Powrót posła” „Dramat jednej nocy”, dramat 1a A. Urbańskiego
Czw. 24 XI	„Artykuł 264”, kom. 5a K. Zalewskiego
Sob. 26 XI	„Adam i Maryla”, dramat 3a Z. Sarneckiego E. Rygier wygłosi „Odę do młodości” Mickiewicza
Niedz. 27 XI	„Adam i Maryla” „Pod Białym Koniem”
Wt. 29 XI	„Adam i Maryla”
Sob. 3 XII	„Duch opiekuńczy”, krotkowiła 3a z franc., przeł. Z. Wójcicka
Niedz. 4 XII	„Duch opiekuńczy” „Dziady” A. Mickiewicza (wyjątek z III części, w więzieniu bazylianów) „Koroniarz i Litwin”, scena z życia w 1 odsłonie przez E. Orzeszkową „Kościuszkowo w Petersburgu”, obraz dram. 1a na tle hist. A. Staszczyka
Wt. 6 XII	„Adam i Maryla”
Czw. 8 XII	„Pan senator”, kom. 3a Fr. Schönthana i Kaldenburga
Sob. 10 XII	„Wróg ludu”, dramat 5a H. Ibsena, przeł. I. Suesser
Niedz. 11 XII	„Wróg ludu” „Adam i Maryla”
Wt. 13 XII	„Pan Senator”
Śr. 14 XII	„Reni”, dramat 1a Jarogniewa „Z dobrego serca”, kom. 1a L. Rydla „Histeryczka”, fraszka w 1 odsł. z franc.
Sob. 17 XII	„Owoce oświaty”, kom. 4a L. hr. Tolstoja, tłum. M. Przybyłowicz
Niedz. 18 XII	„Owoce oświaty”
Wt. 20 XII	„Lygia”, trag. 5a (8 obr.) osnuta na tle powieści H. Sienkiewicza „Quo vadis” przez J. Barreta
Śr. 21 XII	„Lygia”
Czw. 22 XII	„Lygia”
Niedz. 25 XII	„Lygia”
Pon. 26 XII	„Lygia” „Pod Białym Koniem”
Wt. 27 XII	„Nieszczęsne kochanie”, sztuka 5a ze śpiewami i tańcami osnuta na tle życia ludu ruskiego na Ukrainie przez L. Mańkę
Śr. 28 XII	„Nieszczęsne kochanie”
Czw. 29 XII	„Lygia”
Sob. 31 XII	„Noc świętojańska”, obraz ludowy 4a ze śpiewami i tańcami A. Staszczyka i J. K. Galasiewicza, muz. A. Wroński
Niedz. 1 I 1899	„Noc świętojańska”
Czw. 5 I	„Zazdrośnica”, kom. 3a z franc. przerobiona i zlokalizowana przez M.P.
Wt. 10 I	„Noc świętojańska”
Śr. 11 I	„Lygia”
Sob. 14 I	„Najstarsza”, kom. 5a J. Lemaître
Niedz. 15 I	„Najstarsza”
Wt. 17 I	„Najstarsza”
Czw. 19 I	„Cyganeria”, sztuka 5a wg H. Murgera i T. Barriére, przerobił dla sceny polskiej K. Zalewski
Sob. 21 I	„Narcyz Rameau”, dramat 5a (7 obr.) A. Brachvogla

Niedz. 22 I	„Lygia”
Wt. 24 I	„Narcyz Rameau”
Śr. 25 I	„Lygia”
Czw. 26 I	„Żołnierz królowej Madagaskaru”, kom. 3a S. Dobrzańskiego
Sob. 28 I	„Lilla Weneda”, trag. 5a (10 odsłon) J. Słowackiego
Niedz. 29 I	„Lilla Weneda”
	„Adam i Maryla” dramat 3a Z. Sarneckiego
Wt. 31 I	„Żołnierz królowej Madagaskaru”
Śr. 1 II	„Małka Szwarcenkopf”
Czw. 2 II	„Lygia”
Sob. 4 II	„Idealna żona” („Andrea”), kom. 5a (6 obrazów) V. Sardou
Niedz. 5 II	„Idealna żona”
	„Małka Szwarcenkopf”
Pon. 6 II	„Grzeszki kawalerskie”
Wt. 7 II	„Najstarsza”
Czw. 9 II	„Damy i huzary”
	Koncert Rudolfa Bernharda, śpiewaka opery mediolańskiej
Pt. 10 II	„Lygia”
Sob. 11 II	„Sen nocy letniej”, kom. 5a W. Szekspira
Niedz. 12 II	„Sen nocy letniej”
	„Damy i huzary”
Pon. 13 II	„Żołnierz królowej Madagaskaru”
	Koncert R. Bertranda
Wt. 14 II	„Kontroler wagonów sypialnych”, kom. 3a A. Bisson, przeł. J. Zejdowski
Śr. 15 II	„Kontroler wagonów sypialnych”
Czw. 16 II	„Kontroler wagonów sypialnych”
Sob. 18 II	„Głośna sprawa”, sztuka 6a Dennery i Cormon
Niedz. 19 II	„Głośna sprawa”
	„Lilla Weneda”
Wt. 21 II	„Kontroler wagonów sypialnych”
Czw. 23 II	„Idealna żona”
Sob. 25 II	„Słowo honoru”, kom. 4a O. E. Hartlebena
Niedz. 26 II	„Lygia”
Wt. 28 II	„Szkłana Góra”, baśń 5a Z. Sarneckiego –
Śr. 1 III	„Szkłana Góra”
Czw. 2 III	„Szkłana Góra”
Sob. 4 III	„Nitka jedwabiu”, kom. 4a V. Sardou
Niedz. 5 III	„Szkłana Góra”
Wt. 7 III	„Nitka jedwabiu”
Śr. 8 III	„Głośna sprawa”
Czw. 9 III	„Małżonek mimo woli”, krotkowila 3a Feydeau i Desvallières
Sob. 11 III	„Nieuczciwi”, dramat 3a G. Rovetty, przeł. J. Kasprowicz
	„Z dobrego serca”
Niedz. 12 III	„Małżonek mimo woli”
Wt. 14 III	„Kontroler wagonów sypialnych”
Śr. 15 III	„Małżonek mimo woli”
Czw. 16 III	„Odsiecz Wiednia”, obraz hist. 5a W. Rapackiego
Sob. 18 III	„Odsiecz Wiednia”
Niedz. 19 III	„Odsiecz Wiednia”
Wt. 21 III	„Nieuczciwi”
	„Dzieciaki”, kom. 1a L. Świdzkiego
Śr. 22 III	„Kontroler wagonów sypialnych”
Czw. 23 III	„Odsiecz Wiednia”
Sob. 25 III	„Teodora”, dramat 8 obr. V. Sardou
Niedz. 26 III	„Teodora”

Niedz. 2 IV	„Teodora”
Pon. 3 IV	„Małżonek mimo woli”
	„Odsiecz Wiednia”
Wt. 4 IV	„Teodora”
Śr. 5 IV	„Odsiecz Wiednia”
Czw. 6 IV	„Dwa światy”, dramat 5a (8 odsłon) O. Feuillet’a
Sob. 8 IV	„Cudowna teściowa”, krotocwila 3a z franc.
Niedz. 9 IV	„Cudowna teściowa”
	„Lygia”
Wt. 11 IV	„Cudowna teściowa”
Śr. 12 IV	„Dzwon zatopiony”, baśń dramatyczna 5a G. Hauptmanna, przeł. J. Kasprowicz
Czw. 13 IV	„Dzwon zatopiony”
Sob. 15 IV	„Tamten”, sztuka 5a J. Masskoff
Niedz. 16 IV	„Tamten”
	„Lygia”
Wt. 18 IV	„Tamten”
Śr. 19 IV	„Tamten”
Czw. 20 IV	„Walka”, dramat 5a J. Czempńskiego
Sob. 22 IV	„Fryderyk Chopin”, sztuka 5a oryginalnie zapisana przez A. Z.
Niedz. 23 IV	„Fryderyk Chopin”
	„Lygia”
Pon. 24 IV	Teatr poznański w Gnieźnie – „Kontroler wagonów sypialnych”
Wt. 25 IV	Teatr poznański w Gnieźnie – „Lygia”
Śr. 26 IV	„Tamten”
Czw. 27 IV	„Fryderyk Chopin”
Sob. 29 IV	„Hołota”, kom. 4a F. Dominika
Niedz. 30 IV	„Hołota”
	„Lygia”
Śr. 3 V	„Odsiecz Wiednia”
Czw. 4 V	„Dezerterzy”, krotocwila 3a J. Pawłowskiego
	„Mąż od biedy”, kom. 1a J. Blizińskiego
Sob. 6 V	„Koledzy szkolni czyli pantoflowi bohaterzy”, kom. 4a L. Fuldy, przeł. A. L.
Niedz. 7 V	„Koledzy szkolni czyli pantoflowi bohaterzy”
	„Przeor Paulinów”
Pon. 8 V	„Odsiecz Wiednia”
Wt. 9 V	„Hołota”
Śr. 10 V	„Dzwon zatopiony”
Czw. 11 V	„Dwa światy”
Sob. 13 V	„Urzędowa żona”, sztuka 5a z franc. H. Oldena, przeł. R. Ordyński
Niedz. 14 V	„Urzędowa żona”

Teatr Polski w Inowrocławiu

Czw. 18 V	„Kontroler wagonów sypialnych”
Pt. 19 V	„Małka Szwarcenkopf”
Sob. 20 V	„Adam i Maryla”
Niedz. 21 V	„Lygia”
Pon. 22 V	„Odsiecz Wiednia”
Wt. 23 V	„Małka Szwarcenkopf”

Teatr Polski w Toruniu

Sob. 27 V	„Adam i Maryla”
Niedz. 28 V	„Odsiecz Wiednia”
Pon. 29 V	„Lygia”

Śr. 31 V „Sprawa kobiet”
Czw. 1 VI „Lygia”

Teatr Polski w Bydgoszczy

Sob. 3 VI „Małka Szwarcenkopf”
Niedz. 4 VI „Odsiecz Wiednia”
Pon. 5 VI „Lygia”
Wt. 6 VI „Zazdrosna żona”

Teatr Polski w Ciechocinku

Od 10 VII – wystawiono 20 sztuk.

Sezon 1899/1900

Sob. 23 IX „Miód kasztelański”, kom. kontuszowa 3a J. I. Kraszewskiego
„Łobuzowanie”, obrazek dramatyczny 1a ze śpiewami W. L. Anczyca
Niedz. 24 IX „Spirytyści czyli figle miłosne”, kom. 4a G. Mosera
Wt. 26 IX „Niewolnice z Pipidówki”, kom. 4a M. Bałuckiego
Śr. 27 IX „Ciotka Karola”, krotchwila 3a B. Thomasa
Czw. 28 IX „Szczęście w zakątku”, sztuka Sudermanna
Sob. 30 IX „Szwagierkowie”, krotchwila 3a S. Grodeckiego
„Piosnka Wujaszka”, krotchwila 1a ze śpiewami J. A. hr. Fredry
Niedz. 1 X „Ciotka Karola”
„Szwagierkowie”
„Piosnka Wujaszka”
Wt. 3 X „Kontroler wagonów sypialnych”
Śr. 4 X „Koledzy szkolni czyli pantoflowi bohaterzy”
Czw. 5 X „Pietro Caruso”, dramat 1a R. Bracco, przeł. J. Kasprowicz
Sob. 7 X „Gorąca krew”, wodewil 3a (7 obrazów) z życia węgierskiego, słowa Krenna i
Lindaua, muz. M. Schenka
Niedz. 8 X „Gorąca krew”
„Grube ryby”, kom. 3a M. Bałuckiego
Wt. 10 X „Gorąca krew”
Czw. 12 X „Tamten”
Sob. 14 X „Wesele Figara czyli Szalony dzień”, kom. 5a Baumarchais, przeł. S.
Koźmian
Niedz. 15 X „Wesele Figara czyli Szalony dzień”
„Spirytyści czyli figle miłosne”
Wt. 17 X „Fryderyk Chopin”
Śr. 18 X „Zemsta za mur graniczny”
Czw. 19 X „Sprawa kobiet”
Sob. 21 X „Chata za wsią”, obraz ludowy 5a ze śpiewami i tańcami Z. Mellerowej i J. K.
Galasiewicza (rzecz wzięta z powieści Kraszewskiego)
Niedz. 22 X „Chata za wsią”
„Sprawa kobiet”
Wt. 24 X „Gorąca krew”
Śr. 25 X „Chata za wsią”
Czw. 26 X „Wesele Figara czyli Szalony dzień”
Sob. 28 X „Lwia uczta”, sztuka 4a F. de Curel

Niedz. 29 X	„Hulaj dusza!”, widowisko sceniczne 8 obr. ze śpiewami i tańcami, na podaniach narodowych przez A. Walewskiego, muz. E. Urbanka
	„Małka Szwarcenkopf”
Pon. 30 X	„Hulaj dusza!”
Wt. 31 X	„Hulaj dusza!”
Śr. 1 XI	„Mazepa”
Sob. 4 XI	„Dożywocie”, kom. 3a A. hr. Fredry
	„Płaczka i Śmieszek”, operetka 1a z muz. J. Offenbacha
Niedz. 5 XI	„Dożywocie”
	„Gorąca krew”
Wt. 7 XI	„Hulaj dusza!”
Śr. 8 XI	„Niewolnice z Pipidówki”
Czw. 9 XI	„Preludium Chopina”, kom. 1a M. Gawalewicza [uroczystość ku pamięci F. Chopina]
Sob. 11 XI	„Miejsca kobietom!”, kom. 4a Valabrégue i Hennequina, tłum. J. Pieniążek
Niedz. 12 XI	„Miejsca kobietom!”
	„Chata za wsią”
Pon. 13 XI	„Miejsca kobietom!”
Wt. 14 XI	„Preludium Chopina”
	„Z dobrego serca”
	„Płaczka i Śmieszek”
Śr. 15 XI	„Uriel Akosta”
Czw. 16 XI	„Miejsca kobietom!”
Sob. 18 XI	„Czerwony pugilares”, węgierska sztuka ludowa 3a (4 odsł.) F. Csepreghy
Niedz. 19 XI	„Hulaj dusza!”
	„Czerwony pugilares” (w odsłonie IV „Czardasz” układu L. Dolińskiego)
Pon. 20 XI	„Wesele Figara czyli Szalony dzień”
Wt. 21 XI	„Czerwony pugilares”
Czw. 23 XI	„Nieuczciwi”
	„Płaczka i Śmieszek”
Sob. 25 XI	„Bunt Napierskiego”, poemat dramatyczny 3a J. Kasprowicza
Niedz. 26 XI	„Bunt Napierskiego”
	„Mazepa”
Wt. 28 XI	„Bunt Napierskiego”
Śr. 29 XI	„Bunt Napierskiego”
Czw. 30 XI	„Lygia”
Pt. 1 XII	uroczystość na cześć A. Mickiewicza
Sob. 2 XII	„Karykatury”, studium scen. 4a J. A. Kisielewskiego (nagrodzone na konkursie Paderewskiego)
Niedz. 3 XII	„Karykatury”
	„Hulaj dusza!”
Pon. 4 XII	koncert pianistki H. Krzyżanowskiej
	„Preludium Chopina”
Wt. 5 XII	„Karykatury”
Śr. 6 XII	„Miejsca kobietom!”
Czw. 7 XII	„Bracia szlachta”, kom. 4a S. Brandowskiego
Pt. 8 XII	„Bracia szlachta”
Sob. 9 XII	„Urzędowa żona” sztuka 5a Oldena
Niedz. 10 XII	„Urzędowa żona”
	„Lygia”
Pon. 11 XII	„Bunt Napierskiego” (W. Siemaszkowa w roli Hanusi)
Wt. 12 XII	„Tamten” (W. Siemaszkowa w roli Anny)
Śr. 13 XII	„Turniej” (W. Siemaszkowa w roli Paoli)

Czw. 14 XII	uroczystość ku czci Juliusza Słowackiego „Horsztyński. Konfederat barski”, dramat 5a J. Słowackiego (W. Siemaszkowa w roli Salomei)
Sob. 16 XII	„Furman Henschel”, sztuka 5a G. Hauptmanna (W. Siemaszkowa w roli Hanki Szel)
Niedz. 17 XII	„Furman Henschel”
Wt. 19 XII	„Zaczarowane koło”, baśń dram. 5a wierszem przez L. Rydla, uwieńczona I nagrodą na konkursie im. Paderewskiego (W. Siemaszkowa w roli Młynarki)
Śr. 20 XII	„Zaczarowane koło”
Czw. 21 XII	„Królowa Jadwiga”, dramat 5a J. Szujskiego (W. Siemaszkowa w roli tytułowej)
Niedz. 24 XII	„Emigracja chłopska”, obraz dramatyczny ludowy 5a ze śpiewami i tańcami W. Lud. Anczyca, uwieńczony nagrodą w konkursie krakowskim
Pon. 25 XII	„Emigracja chłopska” „Czerwony pugilares”
Wt. 26 XII	„Hulaj dusza!”
Śr. 27 XII	„Bracia szlachta”
Czw. 28 XII	„Zaczarowane koło”
Sob. 30 XII	„Synowa”, kom. 3a z franc. F. Carré i P. Bilhaud
Niedz. 31 XII	„Bunt Napierskiego” Wieczór śmiechu: fragmenty z kilku sławnych spektakli granych w ciągu sezonu; monologi i recytacje.
Pon. 1 I	„Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy” „Potop”, sztuka w 8 obr. przerobiona z powieści H. Sienkiewicza
Czw. 4 I	„O chlebie i wodzie”, wodewil 1a J. Miłkowskiego „Staruszkowie w zalotach”, scena z życia w 1 odsłonie „Płaczka i Śmieszek”, operetka 1a muz. J. Offenbacha
Sob. 6 I	„Trzydzieści lat życia szulera”, melodramat 6 obr. pp. Ducange i Dinaux
Wt. 9 I	„Urzędowa żona”
Śr. 10 I	„Karykatury”, studium sceniczne 4a J. A. Kisielewskiego
Czw. 11 I	„Otello. Murzyn z Wenecji”, trag. 5a W. Szekspira (występ S. Wysockiej)
Sob. 13 I	„Bąk za bąkiem”, kom. 4a F. Schönthana i G. Mosera
Nie. 14 I	„Bąk za bąkiem”
Pon. 15 I	„Gwiazda Syberii”, dramat 3a (4 obrazy) L. hr. Starzeńskiego (występ S. Wysockiej)
Wt. 16 I	„Niobe”, krotowhila 3a H. Paultona (S. Wysocka w roli tyt.)
Śr. 17 I	„Trzydzieści lat życia szulera”
Czw. 18 I	„Biedna dziewczyna”, operetka 5a z niem.
Sob. 20 I	„Kamionka czyli Małżeństwa przed sądem”, kom. 4a H. Meilhac i L. Halèvy
Nie. 21 I	„Kamionka czyli Małżeństwa przed sądem” „Gwiazda Syberii”
Pon. 22 I	„Potop”, obraz hist. w 8 odsł. z powieści H. Sienkiewicza uscenizował J. N. Popławski
Wt. 23 I	„Kamionka czyli Małżeństwa przed sądem”
Śr. 24 I	„Otello. Murzyn z Wenecji”
Czw. 25 I	„Synowa”, kom. 3a F. Carré i P. Milhaud (występ S. Wysockiej)
Sob. 27 I	„Cola Rienzi. Obrońca ludu”, dramat hist. 5a z XIV w. A. Asnyka (występ S. Wysockiej)
Nie. 28 I	„Cola Rienzi” „Kamionka czyli Małżeństwa przed sądem”
Pon. 29 I	„Chata za wsią”
Wt. 30 I	„Zaczarowane koło”, baśń dram. 5a wierszem L. Rydla, muz. F. Szkopski
Śr. 31 I	„Małka Szwarcenkopf”
Czw. 1 II	„Sokrates i Ksantypa”, kom. T. Banville, tłum. S. Duchńska (S. Wysocka w roli tyt.) „Pietro Caruso”, dram. 1a R. Bracco, przeł. J. Kasproicz „Piosnka Wujaszka”, krotowhila 1a ze śpiewami J. A. hr. Fredry
Pt. 2 II	„Dwaj malcy”

Sob. 3 II	„Przygody przy ulicy św. Marcina”, krotchwila 4a, przerobił i zlokalizował C. K.
Nie. 4 II	„Przygody przy ulicy św. Marcina” „Potop”
Pon. 5 II	„Wesele Figara czyli Szalony dzień”, kom. 5a Baumarchais, przeł. S. Koźmian
Wt. 6 II	„Przygody przy ulicy św. Marcina”
Śr. 7 II	„Biedna dziewczyna”
Czw. 8 II	„Po moim powrocie...” [ciąg dalszy „Pod Białym Koniem”], kom. 3a Blumentala i Kadelburga
Sob. 10 II	„Intryga i miłość”, trag. 5a F. Schillera (S. Wysocka w roli Ludwiki)
Nie. 11 II	„Intryga i miłość” „Dwaj malcy”
Pon. 12 II	„Po moim powrocie...”
Wt. 12 II	„Przygody przy ulicy św. Marcina”
Śr. 14 II	„Intryga i miłość”
Czw. 15 II	„Małżonek mimo woli”, kom. 3a Feydeau i Desvallières
Sob. 17 II	„Czaple pióro”, dramat hist. 5a (6 obrazów) L. hr. Starzeńskiego (S. Wysocka w roli Elżbiety)
Nie. 18 II	„Czaple pióro” „Przygody przy ulicy św. Marcina”
Pon. 19 II	„Gorąca krew”
Wt. 20 II	„Wesele Fonsia”, krotchwila 3a R. Ruszkowskiego
Śr. 21 II	„Po moim powrocie...”
Czw. 22 II	„Czaple pióro”
Pt. 23 II	„Zaczarowane koło”
Sob. 24 II	„Historyoni, męczennicy chrześcijańscy”, trag. 5a (6 obr.) W. Rapackiego (benefis K. Adwentowicza; S. Wysocka jako Eponina)
Nie. 25 II	„Historyoni, męczennicy chrześcijańscy” „Biedna dziewczyna”
Pon. 26 II	„Kamionka, czyli Małżeństwa przed sądem”
Wt. 27 II	„Małżonek mimo woli”
Śr. 28 II	„Bracia szlachta”, kom. 4a S. Brandowskiego
Czw. 1 III	„Frou-Frou”, kom. 5a H. Meilhac i L. Havély (benefis Z. Jakubowskiej)
Pt. 2 III	„Sokrates i Ksantypa” Koncert Marii Wąsowskiej, pianistki i Natalii Czarlińskiej, śpiewaczki koncertowej
Sob. 3 III	„Dwanaście żon Jafeta”, wodewil 3a ze śpiewami i tańcami Marsa i Desvallières’a, muz. G. Balcarca (benefis J. Stępowskiej)
Nie. 4 III	„Dwanaście żon Jafeta” „Czaple pióro”
Pon. 5 III	„Przygody przy ulicy św. Marcina”
Wt. 6 III	„Dwanaście żon Jafeta”
Śr. 7 III	„Historyoni, męczennicy chrześcijańscy”
Czw. 8 III	„Furman Henschel”, sztuka 5a G. Hauptmanna
Sob. 10 III	„Ścigana”, sztuka 4a T. Jaroszyńskiego (benefis S. Wysockiej)
nie. 11 III	„Ścigana” „Historyoni, męczennicy chrześcijańscy”
Pon. 12 III	„Kontroler wagonów sypialnych”, krotchwila 3a A. Bissona
Wt. 13 III	„Dwanaście żon Jafeta”
Śr. 14 III	„Sokrates i Ksantypa” Koncert pianistki Anny Suszczyńskiej
Czw. 15 III	„Dymitr i Marya”, dramat 5a (7 obr.) J. Korzeniowskiego (benefis E. Królikowskiej)
Sob. 17 III	„Jarmark małżeński”, kom. 3a przeł. J. Pieniążek
Nie. 18 III	„Jarmark małżeński” „Otello”
Pon. 19 III	„Hulaj dusza!”
Wt. 20 III	„Dwanaście żon Jafeta”

Śr. 21 III	„Jarmark małżeński”
Czw. 22 III	„Dymitr Samozwaniec, car ruski”, sztuka 5a Schillera i Laubego (benefis Cz. Knapczyńskiego)
sob. 24 III	„Romantyczny”, kom. 3a wierszem E. Rostanda, przeł. L. Belmont
nie. 25 III	„Dymitr Samozwaniec, car ruski” „Dymitr i Marya”
Pon. 26 III	„Ścigana”
Wt. 27 III	„Romantyczni”
Śr. 28 III	„Dymitr Samozwaniec, car ruski”
Czw. 29 III	„Madame Sans-Gêne”, kom. 4a V. Sardou (benefis M. Święckiej)
Sob. 31 III	„Madame Sans-Gêne”
Nie. 1 IV	„Madame Sans-Gêne” „Gwiazda Syberyi”
Pon. 2 IV	„Jarmark małżeński”
Wt. 3 IV	„Dymitr i Marya”
Czw. 5 IV	„Wiarusy sztandarów”, sztuka 5a z prologiem F. Soulié (benefis A. Bednarczyka)
Sob. 7 IV	uroczystość jubileuszowa ku uczczeniu 25 lat pracy autorskiej H. Sienkiewicza Słowo wstępne wygłosi F. Krysiak „Czyja wina?”, obrazek dram. 1a H. Sienkiewicza „Ogniem i mieczem”, obraz dram. wg powieści H. Sienkiewicza napisał B. Pobóg (odsłona IV) „Janko muzykant”, wyjątek z noweli H. Sienkiewicza wygłosi K. Adwentowicz „Potop”, uscenizował J. N. Popławski (obraz IV i V) „Pan Wołodyjowski”, kom. z powieści H. Sienkiewicza na scenę ułożył A. Siemaszko (akt V) „Sabałowa bajka”, napisał H. Sienkiewicz, wygłosi A. Bednarczyk „Quo vadis” („Uczta”) – obraz z żywych osób „Na Olimpie”, legenda H. Sienkiewicza wygłosi panna A. Połęcka „Legenda żeglarska” H. Sienkiewicza wygłosi E. Ryger „Apoteoza”. Uwieńczenie wizerunku H. Sienkiewicza, obraz z żywych osób utworzy całe towarzystwo artystów
Nie. 8 IV	dzień drugi uroczystości [program jak w sobotę]
Wt. 10 IV	„Wiarusy sztandarów”
Nie. 15 IV	„Za oceanem”, operetka burleska 4a Brunona Zaperta, muz. G. Grünecke’go
Pon. 16 IV	„Jarmark małżeński” „Kościuszek pod Raławicami”, obraz hist. 5a (7 obr.) Lassoty
Wt. 17 IV	„Wiarusy sztandarów” „Za oceanem”
Śr. 18 IV	„Kościuszek pod Raławicami”
Czw. 19 IV	„W koszarach”, krotkowiła 3a K. Kraatza i H. Stobitzera (benefis H. Pawłowskiej)
Pt. 20 IV	„Kościuszek pod Raławicami”
Sob. 21 IV	„Za oceanem” (benefis A. Howorko-Wiśniewskiej)
Nie. 22 IV	„W koszarach” „Dwanaście żon Jafeta”
Pon. 23 IV	„Przeor Paulinów”
Sob. 28 IV	benefis Jana Jakubowskiego „Boruta”, dramat 5a z podań ludowych B. Grabowskiego
nie. 29 IV	„Boruta” „Kościuszek pod Raławicami”
Pon. 30 IV	„Za oceanem”
Wt. 1 V	„W koszarach”
Śr. 2 V	„Kościuszek pod Raławicami”
Czw. 3 V	„Nasi finansiści”, kom. 5a zlokalizował C. Kn. (benefis I. Berskiego)
Nie. 6 V	„Gałganduch czyli Trójka hultajska” „Podróż po Warszawie”

Pon. 7 V „Za oceanem”
 Wt. 8 V „Nasi finansisci”
 Koncert Wandy Langiè, śpiewaczki z opery praskiej
 Śr. 9 V „Podróż po Warszawie”
 Czw. 10 V „Zbójcy”, trag. 5a F. Schillera
 Sob. 12 V „Kiliński”, obraz dram. 5a J. Załęgi

Teatr Polski w Gnieźnie

Wt. 24 IV „Jarmark małżeński”
 Śr. 25 IV „W koszarach”
 Czw. 26 IV „Tamten”

Teatr Płski w Gnieźnie

Wt. 15 V „Nasi finansisci”
 Śr. 16 V „Za oceanem”
 Czw. 17 V „Trzydzieści lat życia szulera”
 Pt. 18 V „Hulaj dusza!”

Teatr Polski w Inowrocławiu

Nie. 20 V „Gwiazda Syberii”
 „Hulaj dusza!”
 Śr. 23 V „Przygody przy ulicy św. Marcina”
 Czw. 24 V „Trzydzieści lat życia szulera”
 Sob. 26 V „Dwanaście żon Jafeta”
 Nie. 27 V „Hulaj dusza!”
 „Noc świętojańska”
 Czw. 31 V „Biedna dziewczyna”
 Nie 3 VI „Podróż po Warszawie”
 Pon. 4 VI „Kiliński”
 Wt. 5 VI „Przygody przy ulicy św. Marcina”

Teatr Polski w Ciechocinku

Od 9 VI 1900 r.

Sezon 1900/1901

Sob. 22 IX „Ta trzecia”, krotowhila 4a H. Sienkiewicza, uscenizował W. Z.
 Nie. 23 IX „Ta trzecia”
 Pon. 24 IX „Dom otwarty”, kom. 3a M. Bałuckiego
 Wt. 25 IX „Wicek i Wacek”, kom. 4a Z. Przybylskiego
 Śr. 26 IX „Mazepa”
 Czw. 27 IX „Sprawa kobiet”, kom. 4a M. Bałuckiego
 Sob. 29 IX „Dzierżawca z Olesiowa”, kom. 4a Z. Przybylskiego
 Nie. 30 IX „Dzierżawca z Olesiowa”
 „Dom otwarty”
 Pon. 1 X „Piękna żonka”, kom. 4a M. Bałuckiego
 Wt. 2 X „Ta trzecia”
 Śr. 3 X „Dla świętej ziemi”, sztuka ludowa 4a z tańcami i śpiewami Sewera (Maciejowskiego)

Czw. 4 X	„Dzierżawca z Olesiowa”
Sob. 6 X	„Jacuś”, kom. 4a E. Lubowskiego
Nie. 7 X	„Jacuś” „Dla świętej ziemi”
Pon. 8 X	„Miód kasztelański”, kom. kontuszowa 3a J. I. Kraszewskiego
Wt. 9 X	„Piękna żonka”
Śr. 10 X	„Dożywocie”, kom. 3a A. hr. Fredry
Czw. 11 X	„Dzierżawca z Olesiowa”
Sob. 13 X	„Szukajcie dziecka!”, wodewil 4a Z, Przybylskiego, muz. C. M. Ziehrera
Nie. 14 X	„Szukajcie dziecka!” „Wicek i Wacek”
Pon. 15 X	„Jacuś”
Wt. 16 X	„Klub kawalerów”, kom. 3a M. Bałuckiego
Śr. 17 X	„Damy i huzary”
Czw. 18 X	„Szukajcie dziecka!”
Sob. 20 X	„Fircyk w zalotach”, kom. 3a F. Zabłockiego
Nie. 21 X	„Kolombina”, żart ze śpiewami 2 odsł., tekst i muz. zebrał W. Rapacki-syn „Fircyk w zalotach” „Gwiazda Syberii”
Pon. 22 X	„Klub kawalerów”
Wt. 23 X	„Bzy kwitną”, kom. 1a Z. Przybylskiego „Kolombina”
Śr. 24 X	„Zemsta za mur graniczny”
Czw. 25 X	„Gęsi i gąski”, kom. 5a M. Bałuckiego
Niedz. 28 X	„Nitouche”, operetka komiczna 3a (4 obr.) libretto H. Meilhac i A. Milhaud, muz. Herve „Kolombina” „Bzy kwitną”
Pon. 29 X	„Biedna dziewczyna” (gościnnie występ Marii Broccard)
Wt. 30 X	„Niobe”
Śr. 31 X	„Nitouche”
Czw. 1 XI	„Karpaccy Górale”, dramat 3a (9 odsł.) J. Korzeniowskiego
Sob. 3 XI	„Podprefekt”, krotchwila 3a L. Gandillot
Nie. 4 XI	„Podprefekt” „Szukajcie dziecka!”
Pon. 5 XI	„Gęsi i gąski”
Wt. 6 XI	„Życie paryskie”, opera buffo H. Meilhac i Ludwika Halévy, muz. Offenbacha „Pietro Caruso” „Czuła struna”
Śr. 7 XI	„Hrabina Brunckertz”, wodewil 3a ze śpiewami A. Hennequin
Czw. 8 XI	„Hrabina Brunckertz”
Sob. 10 XI	benefis Marii Broccard „Sprawa Clemenceau”, sztuka 5a A. de Bournonville wg powieści A. Dumasa-syna
Nie. 11 XI	„Sprawa Clemenceau” „Karpaccy Górale”
Pon. 12 XI	„Nitouche”
Wt. 13 XI	„Podprefekt”
Śr. 14 XI	„Niobe”
Czw. 15 XI	„Za oceanem”
Sob. 17 XI	„Król Lear”, trag. 5a W. Szekspira, przeł. J. Paszkowski
Nie. 18 XI	„Król Lear” „Gwiazda Syberii”
Pon. 19 XI	„Dzierżawca z Olesiowa”
Wt. 20 XI	„Król Lear”

Czw. 22 XI	„Protest Strukczaszego”, kom. szlachecka 3a z XVIII w. „Płaczką i Śmieszek”
Sob. 24 XI	„Aktorowie dworu”, dramat 4a K. Wartenburga, przeł. W. Bogusławski
Nie. 25 XI	„Aktorowie dworu” „Karpaccy Górale”
Pon. 26 XI	„Protest Strukczaszego” „Kolombina, czyli niesnaski małżeńskie”
Wt. 27 XI	„Przygody przy ulicy św. Marcina”
Śr. 28 XI	„Nitouche”
Czw. 29 XI	„Miejsca kobietom!”, kom. 4a Valabr�eque i Hennequin, tłum. J. Pieniążek
Sob. 1 XII	„Zaza”, sztuka 4a z franc. P. Berton i K. Simon, przeł. E. Śliwińska
Nie. 2 XII	„Zaza” „Za oceanem”
Pon. 3 XII	uroczystość na cześć A. Mickiewicza
Wt. 4 XII	„Aktorowie dworu” „Aby handel szedł”, obrazek ludowy 1a ze śpiewem J. K. Galasiewicza
Śr. 5 XII	„Dom wariatów”, krotchwila 3a K. Laufsa
Czw. 6 XII	„Bzy kwitną”
Sob. 8 XII	„Rabuś”, sztuka 4a T. Jaroszyńskiego
Nie. 9 XII	„Rabuś” „Biedna dziewczyna”
Wt. 11 XII	„Zaza”
Śr. 12 XII	„Miejsca kobietom!”
Czw. 13 XII	„Rabuś”
sob. 15 XII	„Dyletanci (Orły bez skrzydeł)”, dzieło dram. 4a Z. Wójcickiej, uwieńczone drugą nagrodą na konkursie dramatycznym Wydziału Krajowego we Lwowie
nie. 16 XII	„Wicek i Wacek”
wt. 18 XII	„Zemsta za mur graniczny”
śr. 19 XII	„Ta trzecia”
czw. 20 XII	„Na jedną kartę”, dram. 5a H. Sienkiewicza
sob. 22 XII	uroczystość jubileuszowa na cześć H. Sienkiewicza „Czyja wina?”, obrazek dram. 1a H. Sienkiewicza „Ogniem i mieczem”, żywy obraz „Potop”, żywy obraz „Krzyżacy”, żywy obraz „Zagłoba swatem”, kom. 1a H. Sienkiewicza „Apoteoza”
Nie. 23 XII	drugi dzień uroczystości [program jak w sobotę] „Wigilia Bożego Narodzenia”, melodramat 3 odsł. ze śpiewami i tańcami zlokalizował A. B.
Wt. 25 XII	„Zaręczyny przed frontem”, romantyczna komedioopera 3a Leuvena i Brunswicka ze śpiewami i tańcami, przeł. J. Aśnikowski
Śr. 26 XII	„Marnotrawca”, melodramat czarodziejski ze śpiewami i muzyką w 3 częściach 8 obr. przez F. Raimunda „Szukajcie dziecka!”
Czw. 27 XII	„Zaręczyny przed frontem”
Sob. 29 XII	„Pan Damazy”, kom. 4a J. Blizińskiego
Nie. 30 XII	„Kolombina” „Żyd rekrutem”, scena komiczna 1 odsł. A. Zawadzkiego „Aby handel szedł” „Biedna dziewczyna”, akt IV „Dom wariatów”

Pon. 31 XII	„Nitouche” „Wigilia Bożego Narodzenia” „Aby handel szedł” „Icek Wątrobnik czyli Klótnia o antysemitki bęben”, scena komiczna w 1 odsł. St. Czerniaka
Wt. 1 I	„Czyja wina”, obrazek 1a H. Sienkiewicza Żywy obraz „Pojedynek Zbyszka z Rytgierem” z „Krzyżaków” „Zagłoba swatem”, kom. 1a H. Sienkiewicza „Cześć Sienkiewiczowi” – obraz z żywych osób; wiersz okolicznościowy wygłosi S. Wysocka
Śr. 2 I	„Sąsiedzi”, kom. 4a M. Bałuckiego
Czw. 3 I	„Dom otwarty”, kom. 3a M. Bałuckiego
Sob. 5 I	„Dyletanci (Orły bez skrzydeł)”, dzieło dram. 4a Z. Wójcickiej
Nie. 6 I	„Wykradziona żona”, kom. 3a Z. Przybylskiego „Wykradziona żona” „Zaręczyny przed frontem”
Pon. 7 I	„Na jedną kartę”, dramat 5a H. Sienkiewicza
Wt. 8 I	„Pan Damazy”, kom. 4a J. Blizińskiego
Śr. 9 I	„Marnotrawca”, melodramat w 3 częściach (10 obr.)
Czw. 10 I	„Sąsiedzi”
Sob. 12 I	„Sobótki”, sztuka 4a H. Sudermanna
Nie. 13 I	„Sobótki”
Pon. 14 I	„Rabuś”, sztuka 4a T. Jaroszyńskiego
Wt. 15 I	„Sobótki”
Śr. 16 I	„Małka Szwarcenkopf”
Czw. 17 I	„Tamten” J. Maskoffa
Sob. 19 I	„Hotel pod nosorożcem”, krotchwila z franc.
Nie. 20 I	„Hotel pod nosorożcem” „Śluby panieńskie”
Pon. 21 I	„Wykradziona żona”
Wt. 22 I	„Sobótki”
Śr. 23 I	„Sąsiedzi”
Czw. 24 I	„Dzierżawca z Olesiowa”, kom. Z. Przybylskiego
Sob. 26 I	„Nasi poczciwi wieśniacy”, kom. V. Sardou
Nie. 27 I	„Nasi poczciwi wieśniacy” „Małka Szwarcenkopf”
Pon. 28 I	„Ta trzecia”, krotchwila 3a z noweli H. Sienkiewicza
Wt. 29 I	„Dożywocie” A. hr. Fredry „Zagłoba swatem”
Śr. 30 I	„Mazepa”
Czw. 31 I	„Nasi poczciwi wieśniacy”
Sob. 2 II	„Odrodzenie”, kom. 3a F. Schöntana i F. Koppel-Ellfelda, przeł. Z. Wójcicka
Nie. 3 II	„Odrodzenie” „Zemsta za mur graniczny”
Pon. 4 II	„Podprefekt” L. Gandillota
Wt. 5 II	„Odrodzenie”
Śr. 6 II	„Nasi poczciwi wieśniacy” „Pan Damazy”
Czw. 7 II	koncert Ignacego Friedmana „Zemsta Fiły”, kom. 1a A. z Bardzkich Karwatowej „Świczka zgasła”, kom. A. hr. Fredry
Sob. 9 II	„Czartowska Ława”, sztuka ludowa J. K. Galasiewicza z muz. A. Wrońskiego
Nie. 10 II	„Czartowska Ława” „Ta trzecia”
Pon. 11 II	„Sobótki”

Wt. 12 II	„Odrodzenie”
Śr. 13 II	„Nasi poczciwi wieśniacy”
Czw. 14 II	„Czartowska Ława”
Pt. 15 II	„Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy” dramat hist. z XVII w. w 8 obrazach przez Juliana z Poradowa
Sob. 16 II	„Mąż pod kluczem” kom. Feydeau
Nie. 17 II	„Mąż pod kluczem” „Tamten”
Pon. 18 II	„Odrodzenie”
Wt. 19 II	„Mąż pod kluczem”
Śr. 20 II	„Król Lear”
Czw. 21 II	„Mąż z grzeczności”, kom. Abrahamowicza i Ruszkowskiego
Sob. 23 II	„Jak liście...”, dramat 4a J. Giacossy (benefis S. Wysockiej)
Nie. 24 II	„Jak liście...” „Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy”
Pon. 25 II	„Odrodzenie”
Wt. 26 II	„Mąż pod kluczem”
Śr. 27 II	„Czartowska Ława”
Czw. 28 II	„Ścigana” sztuka 4a T. Jaroszyńskiego
Sob. 2 III	„Powietrze wielkowiejskie”
Nie. 3 III	„Śluby panieńskie”
Pon. 4 III	„Wykradziona żona”
Wt. 5 III	„Sobótka” Sudermanna
Śr. 6 III	„Mąż z grzeczności”
Czw. 7 III	„Kolega Crampton”, kom. 5a G. Hauptmanna
Sob. 9 III	„Czerwona toga”, kom. E. Brioux (benefis J. Jakubowskiego)
Nie. 10 III	„Czerwona toga” „Czartowska Ława”
Pon. 11 III	„Zaza”
Wt. 12 III	„Powietrze wielkowiejskie” kom. Blumentala i Kaldenburga
Śr. 13 III	„Tamten”
Czw. 14 III	„Czerwona toga”
Sob. 16 III	„Sen srebrny Salomei” trag. 5a J. Słowackiego (benefis Cz. Knapczyńskiego)
Nie. 17 III	„Sen srebrny Salomei” „Mazepa”
Pon. 18 III	„Czerwona toga”
Wt. 19 III	„Kolega Crampton”
Śr. 20 III	„Odrodzenie”
Czw. 21 III	„Lygia””, trag. J. Barreta
Sob. 23 III	„Otchłań” kom. T. Konczyńskiego
Nie. 24 III	„Otchłań” „Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy”
Pon. 25 III	koncert K. Skarżyńskiego, prof. konserwatorium krakowskiego „Niobe” krotchwila 3a H. Paultona
Wt. 26 III	„Jak liście...”
Śr. 27 III	„Lygia”
Czw. 28 III	„Otchłań”
Sob. 30 III	„Rozbitki”, kom. J. Blizińskiego –
Nie. 31 III	„Rozbitki” „Lygia”
Wt. 2 IV	„Dwie sieroty”, dramat sensacyjny 5a Dennery i Cormon
Nie. 7 IV	„Górą nasi rzemieślnicy”, kom. 2a W. Wdowiszewskiego „Tatarzy w niewoli (Malek)”, dramat K. Brzozowskiego
Pon. 8 IV	„Dwie sieroty” „Adwokat bez klientów”, kom. 4a Abrahamowicza i Kwiecińskiego

Wt. 9 IV	„Mąż z grzeczności” „Tatarzy w niewoli (Malek)”
Śr. 10 IV	„Rozbitki”
Czw. 11 IV	„Adwokat bez klientów”
Sob. 13 IV	„Zygmunt Taszycki”, sztuka hist. z czasów walk arian z katolikami w Polsce, przez Wielkopolankę L. z hr. Dobrzyńskich Rybicką
Nie. 14 IV	„Zygmunt Taszycki” „Gwiazda Syberii”
Pon. 15 IV	„Otchłań”
Wt. 16 IV	„Zygmunt Taszycki”
Śr. 17 IV	„Tatarzy w niewoli (Malek)”
Czw. 18 IV	„Nasi poczciwi wieśniacy”
Sob. 20 IV	„Oj, te mężateczki”, komedia wiedeńska H. Bahra (benefis Z. Jakubowskiej)
Nie. 21 IV	„Oj, te mężateczki” „Dwie sieroty”
Pon. 22 IV	„Adwokat bez klientów”
Wt. 23 IV	„Oj, te mężateczki”
Śr. 24 IV	„Górą nasi rzemieślnicy” „Zagłoba swatem”
Czw. 25 IV	„Lena”, dramat 4a (6 obr.) M. Jasińczyka odznaczony na konkursie im. W. Bogusławskiego w Warszawie w 1886 r.
Sob. 27 IV	„Wędrujące wesele”, kom. Labiche i Marc-Michel
Nie. 28 IV	„Wędrujące wesele” „Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy”
Pon. 29 IV	„Lena”
Wt. 30 IV	„Sprzymierzeńcy”, kom. 3a M. P. Moreau

Teatr Polski w Inowrocławiu

Sob. 19 I	„Zemsta za mur graniczny”
Nie. 20 I	„Czyja wina” „Zagłoba swatem” Trzy żywe obrazy, apoteoza Sienkiewicza, wiersz okolicznościowy wygłosi S. Wysocka

Teatr Polski w Ciechocinku

Od VI 1901 r.

Sezon 1901/1902

Wt. 1 X	„Dzika różyczka”, kom. 1a J. Blizińskiego „Odludki i poeta”, kom. 1a A. hr Fredry
Śr. 2 X	„Chłopi arystokraci”, kom. 1a W. L. Anczyca „Rady pana radcy”, kom. 3a M. Bałuckiego „Było to pod Wagram”, kom. ze śpiewami z franc.
Czw. 3 X	„Porwanie Sabine”, kom. 4a Fr. Schönthana
Pt. 4 X	„Kolega Crampton”, dramat G. Hauptmanna

Sob. 5 X	„Panie Kochanku”, kom. kontuszowa 3a J. I. Kraszewskiego
	„Goście”, kom. Bartelsa
Nie. 6 X	„Panie Kochanku”
	„Goście”
	„Odludki i poeta”
	„Chłopi arystokraci”
Pon. 7 X	„Zemsta za mur graniczny”
Wt. 8 X	„Kolega Crampton”
Śr. 9 X	„Porwanie Sabinek”
Czw. 10 X	„Za oceanem”, operetka 4a
Sob. 12 X	„Chory z urojenia”, kom. Moliera
Nie. 13 X	„Chory z urojenia”
	„Porwanie Sabinek”
Pon. 14 X	„Za oceanem”
Wt. 15 X	„Niewierna”, kom. 3a R. Bracco
	„Mąż od biedy”, kom. 1a J. Blizińskiego
Śr. 16 X	„Panie Kochanku”
Czw. 17 X	„Bieluchna”, sztuka 3a E. Brioux
Sob. 19 X	„Krakowiacy i Górale”, opera narodowa 3a, muz. K. Kurpińskiego, słowa J. N. Kamińskiego
Nie. 20 X	„Krakowiacy i Górale”
	„Panie Kochanku”
Pon. 21 X	„Chory z urojenia”
Wt. 22 X	„Bieluchna”
Śr. 23 X	„Za oceanem”
Czw. 24 X	„Sobótki”
Sob. 26 X	„Rocznica ślubu”, krotchwila 4a z niem. W. Woltersa
Nie. 27 X	„Rocznica ślubu”
	„Za oceanem”
Pon. 28 X	„Krakowiacy i Górale”
Wt. 29 X	„Bieluchna”
Śr. 30 X	„Chory z urojenia”
	„Chłopi arystokraci”
Czw. 31 X	„Rocznica ślubu”
	„Było to pod Wagram”
Pt. 1 XI	„Kiejstut”, tragedia 5a A. Asnyka
Nie. 3 XI	„Pracownice igły”, melodramat ze śpiewami i tańcami Z. Przybylskiego
Pon. 4 XI	„Pracownice igły”
Wt. 5 XI	„Bieluchna”
Śr. 6 XI	„Sobótki”
Czw. 7 XI	„Pracownice igły”
Sob. 9 XI	„Historyczny zamek czyli Znakomici”, kom. 3a A. Kisson
Nie. 10 XI	„Historyczny zamek czyli Znakomici”
	„Krakowiacy i Górale”
Pon. 11 XI	„Kiejstut”
Wt. 12 XI	„Kolega Crampton”
Śr. 13 XI	„Pracownice igły”
Czw. 14 XI	„Załoga okrętu”, opera komiczna 1a muz. I. Zaytza, słowa J.L Harisch
	„Niewierna”, kom. współczesna R. Bracco
Sob. 16 XI	„Hedda Gabler”, dramat H. Ibsena
Nie. 17 XI	„Pracownice igły”
	„Załoga okrętu”
	„Obrona Olsztyna”, dramat poetyczny W. Syrokomli
Pon. 18 XI	„Historyczny zamek czyli Znakomici”

Wt. 19 XI	„Panie Kochanku” „Załoga okrętu”
Śr. 20 XI	„Uriel Akosta”, trag. 5a K. Gutzkova, przeł. M. Bołoz-Antoniewicz
Czw. 21 XI	„Hedda Gabler”
Sob. 23 XI	„Koralia i Sp.”, kom. 3a Valabrégue i Hennequina
Nie. 24 XI	„Kiejstut” „Skazaniec”, dramat 4a J. Giacomettiego
Pon. 25 XI	„Krakowiacy i Górale”
Wt. 26 XI	„Skazaniec”
Śr. 27 XI	„Koralia i Sp.”
Sob. 30 XI	„Bartel Turaser”, dramat 3a P. Langmanna
Nie. 1 XII	„Bartel Turaser” „Krakowiacy i Górale”
Pon. 2 XII	„Uriel Akosta”
Wt. 3 XII	„Za oceanem”
Śr. 4 XII	„Świat nudów”, kom. 3a E. Pillerona
Czw. 5 XII	„Zemsta za mur graniczny”
Sob. 7 XII	„Górą nasi”, kom. K. Zalewskiego
Nie. 8 XII	„Górą nasi” „Pracownice igły”
Pon. 9 XII	„Historyczny zamek czyli Znakomici”
Wt. 10 XII	„Dzienniczek Justysi”, kom. J. Kościelskiego „Pieśń przerwana”, obraz scen. 1a E. Orzeszkowej i Z. Przybylskiego „Załoga okrętu”
Śr. 11 XII	„Górą nasi”
Czw. 12 XII	koncert J. I. Paderewskiego
Pt. 13 XII	uroczystość ku czci Adama Mickiewicza
Sob. 14 XII	„Helena de la Seiglière”, kom. 3a J. Sandeau
Nie. 15 XII	„Uriel Akosta” „Stare miasto (Chwaliszewo)”, obraz dramatyczny 3a F. Dominika z muz. Świerzyńskiego
Pon. 16 XII	„Stare miasto (Chwaliszewo)”
Wt. 17 XII	„Krakowiacy i Górale”
Śr. 18 XII	„Helena de la Seiglière”
Czw. 19 XII	„Górą nasi”
Sob. 21 XII	„Grube ryby”, przedstawienie ku czci zmarłego M. Bałuckiego
Nie. 22 XII	„Twardowski na Krzemionkach”, utwór czarodziejsko-fantastyczny ze śpiewami, tańcami i efektami czarodziejskimi J. N. Kamińskiego
Śr. 25 XII	„Stare miasto (Chwaliszewo)”
Czw. 26 XII	„Krakowiacy i Górale” „Twardowski na Krzemionkach”
Pt. 27 XII	„Nasi górą”
Sob. 28 XII	„Żoko, małpa brazylijska”, kom. satyryczna 3a J. Carliste
Nie. 29 XII	„Żoko, małpa brazylijska” „Pomyłka”, kom. 1a z franc.
Pon. 30 XII	„Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie” A. Mickiewicza, uscenizował w 7 obrazach L. S.
Wt. 31 XII	Wieczór śmiechu – kwodlibet rozmaitych urywków
Śr. 1 I	„Nowy Don Kiszot”, kom. A. Fredry, muz. S. Moniuszki „Krakowiacy i Górale”, opera narodowa 3a, muz. K. Kurpińskiego, słowa J. N. Kamińskiego
Czw. 2 I	„Nowy Don Kiszot”
Pt. 3 I	„Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie” A. Mickiewicza, uscenizował w 7 obrazach L. S.
Sob. 4 I	„Dobry sędzia”, kom. 3a A. Bissona

Nie. 5 I	„Dobry sędzia” „Żoko, małpa brazylijska”
Pon. 6 I	„Konfederaci barscy”, urywek z II aktu dramatu A. Mickiewicza „Załoga okrętu” operetka 1a
Wt. 7 I	„Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie”
Śr. 8 I	„Pieśń przerwana” „Nowy Don Kiszot”
Czw. 9 I	„Hedda Gabler”, dramat H. Ibsena
Pt. 10 I	„Twardowski na Krzemionkach”
Sob. 11 I	„Opiekunowie moralności”, kom. Blumentala i Kadelburga
Nie. 12 I	„Opiekunowie moralności” „Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie”
Pon. 13 I	„Dobry sędzia”
Wt. 14 I	„Górą nasi”, kom. K. Zalewskiego
Śr. 15 I	„Dwór we Władkowicach”, kom. 3a Z. Przybylskiego
Sob. 18 I	„Bartel Turaser”
Nie. 19 I	„Dwór we Władkowicach” „Żoko, małpa brazylijska”
Pon. 20 I	„Za oceanem” operetka 4a
Wt. 21 I	„Bartel Turaser”
Śr. 22 I	„Goście”, kom. Bartelsa „Za i przeciw”, kom. 1a O. Feuillet „Załoga okrętu”
Czw. 23 I	„Helena de la Seiglière”, kom. 3a J. Sandeau
Sob. 25 I	„Życie paryskie”, opera kom. 5a Offenbacha, słowa Meilhac i Halévy
Nie. 26 I	„Życie paryskie” „Dwór we Władkowicach”
Pon. 27 I	„Krakowiacy i Górale”
Wt. 28 I	„Życie paryskie”
Śr. 29 I	„Dobry sędzia”
Czw. 30 I	„Krakowiacy i Górale”
Pt. 31 I	„Twardowski na Krzemionkach”
Sob. 1 II	„Sobowtór”, kom. 3a Hennequin i Duval
Nie. 2 II	„Sobowtór” „Nowy Don Kiszot”
Pon. 3 II	„Życie paryskie”
Wt. 4 II	„Sobowtór”
Śr. 5 II	„Kiejstut”, trag. 5a A. Asnyka
Czw. 6 II	„Opiekunowie moralności”
Pt. 7 II	„Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie”
Sob. 8 II	wieczór ku czci prof. Antoniego Małeckiego „Grochowy wieniec czyli Mazury w Krakowskim”, kom. A. Małeckiego
Nie. 9 II	„Grube ryby” „Robert i Bertrand czyli Dwaj złodzieje”, krotchwila 4a ze śpiewami, przerobiona z niemieckiego przez W. L. Anczyca, muzyka K. Kratzera
Pon. 10 II	„Grochowy wieniec czyli Mazury w Krakowskim”
Wt. 11 II	„Robert i Bertrand czyli Dwaj złodzieje”
Śr. 12 II	„Bartel Turaser”
Czw. 13 II	„Hans Mathis, żyd polski”, dramat Erckmanna-Chatriona (benefis J. Borawskiego)
Sob. 15 II	„Zamek kościański”, obraz historyczny z XVII w. z dziejów Wielkopolski, napisała Agnieszka Baranowska
Nie. 16 II	„Zamek kościański” „Grochowy wieniec czyli Mazury w Krakowskim”
Śr. 19 II	„Konfederaci barscy”

Czw. 20 II	„Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy” dramat hist. z XVII w. w 8 obrazach przez Juliana z Poradowa
Pt. 21 II	„Zamek kościański”
Sob. 22 II	„Złe ziarno”, kom. 3a K. Zalewskiego (benefis H. Klimontowicza)
Nie. 23 II	„Złe ziarno” „Robert i Bertrand czyli Dwaj złodzieje”
Pon. 24 II	„Hans Mathis, żyd polski”
Wt. 25 II	„Życie paryskie”
Śr. 26 II	„Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy”
Czw. 27 II	„Fedora”, sztuka V. Sardou (benefis A. Podgórskiej)
Sob. 1 III	„Wesoła dwójka”, operetka Lukacsa
Nie. 2 III	„Wesoła dwójka” „Zamek kościański”
Pon. 3 III	„Robert i Bertrand czyli Dwaj złodzieje”
Wt. 4 III	„Fedora”
Śr. 5 III	„Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy”
Czw. 6 III	„Wesoła dwójka”
Pt. 7 III	„Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie”
Sob. 8 III	„Bettina czyli Anioł Szczęścia”, operetka 3a E. Audrana (benefis J. Solnickiego)
Nie. 9 III	„Bettina czyli Anioł Szczęścia” „Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy”
Pon. 10 III	„Grochowy wieniec czyli Mazury w Krakowskim”
Wt. 11 III	wieczór Chopina
Śr. 12 III	„Bettina czyli Anioł Szczęścia”
Czw. 13 III	„Doktor z musu”, kom. 3a Moliera (benefis J. Zejdowskiego) „Zagadka”, dramat 2a P. Hervieu
Sob. 15 III	„Azja Tuhajbejowicz”, dramat J. N. Popławskiego wg powieści H. Sienkiewicza
Nie. 16 III	„Azja Tuhajbejowicz” „Hans Mathis, żyd polski”
Pon. 17 III	koncert Ignacego Friedmana
Wt. 18 III	„Zagadka” „Doktor z musu”
Śr. 19 III	koncert tenora Józefa Rechta
Czw. 20 III	„Azja Tuhajbejowicz”
Sob. 22 III	„Kraj”, kom. 4a Orszy
Nie. 23 III	„Kraj” „Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy”
Wt. 25 III	„Bettina czyli Anioł Szczęścia”
Nie. 30 III	„Ulicznik paryski”, kom. 3a (4 odsł.) Bayarda i Vanderburcha, tłum. K. Majeranowski „Wesoła dwójka”
Pon. 31 III	„Robert i Bertrand czyli Dwaj złodzieje” „Azja Tuhajbejowicz”
Wt. 1 IV	„Bettina czyli Anioł Szczęścia”
Śr. 2 IV	„Kraj”
Czw. 3 IV	„Córki pana Dupont”, kom. E. Brieux (benefis W. Stogniewskiej)
Sob. 5 IV	„Raz się tylko żyje”, farsa w 6 obrazach ze śpiewami L. Steina
Nie. 6 IV	„Raz się tylko żyje” „Wesoła dwójka”
Pon. 7 IV	„Bettina czyli Anioł Szczęścia”
Wt. 8 IV	„Raz się tylko żyje”
Śr. 9 IV	„Azja Tuhajbejowicz”
czw. 10 IV	„Wernyhora”, obraz dram. w 7 obr. ze śpiewami Barbitona wg powieści M. Czajkowskiego (benefis T. Józefowiczowej)

Sob. 12 IV	„Piękna ogrodniczka”, kom. 1a S. Krzywoszewskiego „Dzienniczek Justysi”, kom. J. Kościelskiego
Nie. 13 IV	„Złoty cielec”, kom. S. Dobrzańskiego „Wernyhora” „Bettina czyli Anioł Szczęścia”
Pon. 14 IV	„Kraj”
Wt. 15 IV	„Dzienniczek Justysi” „Piękna ogrodniczka” „Pomyłka”, kom. 1a z franc.
Śr. 16 IV	„Wernyhora”
Czw. 17 IV	„Państwo Wackowie”, kom. 4a Z. Przybylskiego (benefis M. Malskiego)
Sob. 19 IV	„W burzliwą noc” („Kajetan Orug”), dramat T. Konczyńskiego
Nie. 20 IV	„W burzliwą noc” „Azja Tuhajbejowicz”
Pon. 21 IV	„Państwo Wackowie”
Wt. 22 IV	benefis S. Czerniaka i I. Berskiego – wieczór secesyjny
Śr. 23 IV	„Piękna ogrodniczka” „Ulicznik paryski”
Czw. 24 IV	„Pan Damazy”, kom. 4a J. Blizińskiego (benefis J. Czachowskiej)
Sob. 26 IV	„Pogrzeb”, tryptyk 4a wierszem K. Laskowskiego (benefis F. Stradiota)
Nie. 27 IV	„Pogrzeb” „Wernyhora”
Pon. 28 IV	„Piękna ogrodniczka” „Ulicznik paryski”
Wt. 29 IV	„Trzeci maja” J. I. Kraszewskiego (benefis S. Czternastego)
Śr. 30 IV	urywki z różnych przedstawień („Mazepa”, „Zemsta za mur graniczny”, „Pogrzeb”, „Wujaszek Alfonsa” S. Dobrzańskiego, „Krakowiaci i Górale”)

Teatr Polski w Inowrocławiu

Czw. 8 V	„Azja Tuhajbejowicz”
Sob. 10 V	„Kraj”, kom. Orszy
Nie. 11 V	„Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy”
Pon. 12 V	„Państwo Wackowie”
Wt. 13 V	„Ulicznik paryski”
Śr. 14 V	„Dzierżawca z Olesiowa”
Czw. 15 V	„Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy”

Teatr Polski w Bydgoszczy

Pon. 26 V	„Dzierżawca z Olesiowa”
Wt. 27 V	„Ulicznik paryski”
Śr. 28 V	„Odrodzenie”
Czw. 29 V	„Azja Tuhajbejowicz”
Pt. 30 V	„Państwo Wackowie”

Sezon 1902/1903

Sob. 20 IX	„Wielkie bractwo”, kom. A. hr Fredry
Nie. 21 IX	„Wielkie bractwo” „Panie Kochanku”, kom. kontuszowa J. I. Kraszewskiego
Wt. 23 IX	„Państwo Wackowie”
Śr. 24 IX	„Małka Szwarcenkopf”, kom. 4a G. Zapolskiej
Czw. 25 IX	„Małka Szwarcenkopf”
Sob. 27 IX	„Honor”, sztuka 4a H. Sudermanna
Nie. 28 IX	„Honor” „Państwo Wackowie”
Pon. 29 IX	„Mazepa”
Wt. 30 IX	„Honor”
Śr. 1 X	„Wielkie bractwo”
Czw. 2 X	„Piękna ogrodniczka” „Pietro Caruso”, dramat 1a R. Bracco „Po teatrze”, kom. 1a M. Bałuckiego
Sob. 4 X	„Gonitwy miłosne”, kom. L. Madejskiego
Nie. 5 X	„Gonitwy miłosne” „Małka Szwarcenkopf”
Pon. 6 X	„Honor”
Wt. 7 X	„Gonitwy miłosne”
Śr. 8 X	„Piękna ogrodniczka” „Pietro Caruso” „Po teatrze”
Czw. 9 X	„Staroświecczyzna i postęp czasu”, kom. 5a ze śpiewami J. N. Kamińskiego
Sob. 11 X	„Ahaswer (Mężczyzna)”, sztuka G. Zapolskiej
Nie. 12 X	„Staroświecczyzna i postęp czasu” „Mazepa”
Pon. 13 X	„Panie Kochanku” „Po teatrze”
Wt. 14 X	„Ahaswer (Mężczyzna)”
Śr. 15 X	„Staroświecczyzna i postęp czasu”
Czw. 16 X	„Żołnierz królowej Madagaskaru”, krotchwila S. Dobrzańskiego
Sob. 18 X	„W sieci”, sztuka J. A. Kisielewskiego
Nie. 19 X	„W sieci” „Staroświecczyzna i postęp czasu”
Pon. 20 X	„Żołnierz królowej Madagaskaru”
Wt. 21 X	„W sieci”
Śr. 22 X	„Ahaswer (Mężczyzna)”
Czw. 23 X	„Galeotto”, dramat 3a J. Echegaray
Sob. 25 X	„Ciarachy”, dramat ludowy 4a J. K. Galasiewicza, ze śpiewami i tańcami utworzonymi przez K. Niedzielskiego
Nie. 26 X	„Ciarachy” „Żołnierz królowej Madagaskaru”
Pon. 27 X	„Galeotto” „Dzieciaki”, kom. Świderskiego
Wt. 28 X	„Honor”
Śr. 29 X	„Ciarachy”
Czw. 30 X	„W sieci”
Sob. 1 XI	„Dziady”, dzieło dramatyczne A. Mickiewicza w układzie scenicznym S. Wyspiańskiego

Nie. 2 XI	„Dziady” „Mazepa”
Wt. 4 XI	„Wielkie bractwo”
Śr. 5 XI	„Dziady”
Czw. 6 XI	„Dzierżawca z Olesiowa”, kom. Z. Przybylskiego
Sob. 8 XI	„Nasi zięciowie”, kom. K. Zalewskiego
Nie. 9 XI	„Nasi zięciowie” „Ciarachy”
Pon. 10 XI	„Dziady”
Wt. 11 XI	„Nasi zięciowie”
Śr. 12 XI	„Dziady”
Czw. 13 XI	„Właściciel kuźnic”, sztuka 5a G. Ohneta
Sob. 15 XI	„Nerwy i miłość”, sztuka K. Krzyżanowskiego
Nie. 16 XI	„Nerwy i miłość” „Staroświecczyzna i postęp czasu”
Pon. 17 XI	„W sieci”
Wt. 18 XI	„Nerwy i miłość”
Śr. 19 XI	„Dziady”
Czw. 20 XI	„Właściciel kuźnic”
Sob. 22 XI	„Salamandra”, sztuka S. Graybnera
Nie. 23 XI	„Otello” „Dziady”
Pon. 24 XI	koncert Karola Skarżyńskiego
Wt. 25 XI	„Właściciel kuźnic”
Śr. 26 XI	„Otello”
Czw. 27 XI	„Salamandra”
Pt. 28 XI	„Dziady”
Sob. 29 XI	„Warszawianka”, pieśń z roku 1831, przez S. Wyspiańskiego „Pierwiosnki”, kom. 1a Ujejskiego „Konfederaci barscy” A. Mickiewicza (fragment – „Kazanie księdza Marka”)
Nie. 30 XI	„Warszawianka” „Pierwiosnki” „Konfederaci barscy” (fragment – „Kazanie księdza Marka”) „Gwiazda Syberii” dramat 3a (4 obr.) L. hr. Starzeńskiego
Wt. 2 XII	„Dziady”
Śr. 3 XII	„Warszawianka” „Pierwiosnki” „Piękna ogrodniczka”
Czw. 4 XII	„Otello”
Sob. 6 XII	„Kierownik szkoły”, kom. 3a O. Ernsta
Nie. 7 XII	„Kierownik szkoły” „Dziady”
Pon. 8 XII	„Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy”
Wt. 9 XII	„Warszawianka” „Pierwiosnki” „Guzik”, kom. M. Gawalewicza
Śr. 10 XII	„Kierownik szkoły”
Czw. 11 XII	„Dziady”
Sob. 13 XII	„Nasze Anioły”, kom. M. Wołowskiego
Nie. 14 XII	„Nasze Anioły” „Gwiazda Syberii”
Wt. 16 XII	„Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy”
Śr. 17 XII	„Zwycięzca”, sztuka M. Dreyera
Czw. 18 XII	„Zwycięzca”
Sob. 20 XII	„Wilhelm Tell czyli Oswobodzenie Szwajcarii” F. Schillera, przeł. J. N. Kamiński

Nie. 21 XII	„Wilhelm Tell czyli Oswobodzenie Szwajcarii” „Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy”
Czw. 25 XII	„Otello” „Biedni”, sztuka 5a z życia warszawskiego L. Świderskiego
Pt. 26 XII	„Nasze Anioły” „Wilhelm Tell czyli Oswobodzenie Szwajcarii”
Sob. 27 XII	„Zwycięzca”
Nie. 28 XII	„Dziady” „Biedni”
Pon. 29 XII	„Kierownik szkoły”
Wt. 30 XII	„Biedni”
Śr. 31 XII	Wieczór sylwestrowy – mozaikowy, m.in. „Żołnierz królowej Madagaskaru” (akt II) „Wilhelm Tell czyli Oswobodzenie Szwajcarii” (akt III)
Czw. 1 I	„Watażka”, dramat 4a z czasów Stanisława Augusta A. Urbańskiego „Radziwiłł Panie Kochanku”, kom. kontuszowa 3a J. I. Kraszewskiego „Warszawianka”
Sob. 3 I	„Wilhelm Tell czyli Oswobodzenie Szwajcarii”, dramat 5a F. Schillera, przeł. J. N. Kamiński
Nie. 4 I	„Gwałtu, co się dzieje!”, kom. 3a A. hr. Fredry
Pon. 5 I	„Karciarz (Salamandra)”, sztuka 4a S. Graybnera
Wt. 6 I	„Biedni” „Gwałtu, co się dzieje!”
Czw. 8 I	„Watażka”
Sob. 10 I	„Zgon miłości”, kom. 4a R. Bracco
Nie 11 I	„Watażka” „Zgon miłości”
Pon. 12 I	„Pierwiosnki”, obrazek 1a wierszem K. Ujejskiego „Zaloty w oficynie”, dialog humorystyczny ze śpiewami (parodia) z muzyką różnych kompozytorów „Kominiarz i młynarz, czyli zawalenie wieży”, krotchwila 1a J. N. Kamińskiego
Wt. 13 I	„Gwałtu, co się dzieje!”
Śr. 14 I	„Zgon miłości”
Czw. 15 I	„Kierownik szkoły”, kom. 3a O. Ernsta
Sob. 17 I	„Myszy bez kota”, kom. 4a przez Jordana
Nie. 18 I	„Myszy bez kota” „Gwałtu, co się dzieje!”
Wt. 20 I	„Biedni”
Śr. 21 I	„Pierwiosnki” „Dramat jednej nocy”, poemat dram. 1a A. Urbańskiego „Warszawianka”
Czw. 22 I	„Myszy bez kota”
Sob. 24 I	„Biada kamienicznikom! (Lokatorowie pana Blondeau)”, krotchwila 5a pp. Feydeau i Desvalières
Nie. 25 I	„Biada kamienicznikom!” „Dziady”, dzieło dram. w 6 obrazach A. Mickiewicza w układzie scenicznym S. Wyspiańskiego
Pon. 26 I	„Wilhelm Tell, czyli Oswobodzenie Szwajcarii”
Wt. 27 I	„Zgon miłości”
Śr. 28 I	„Biada kamienicznikom!”
Czw. 29 I	„Kolacyjka”, kom. 1a A. Schnitzlera „Ahaswer (Mężczyzna)”, sztuka 3a G. Zapolskiej
Sob. 31 I	„Wąsy i peruka”, kom. 3a J. Korzeniowskiego
Nie. 1 II	„Myszy bez kota” „Wąsy i peruka”

Śr. 4 II	„Wąsy i peruka”
Czw. 5 II	„W sieci (Szalona Julka)”, wesoly dramat 4a J. A. Kisielewskiego
Sob. 7 II	„Mężowie Leontyny”, kom. 3a J. Feydeau i A. Capus
Nie. 8 II	„Mężowie Leontyny” „Biada kamienicznikom!”
Pon. 9 II	„Zwycięzca”, dram. 4a M. Dreyera, przeł. Z. Wojcicka
Wt. 10 II	„Wilhelm Tell czyli Oswobodzenie Szwajcarii”
Śr. 11 II	„Dziady”
Czw. 12 II	„Maria Stuart”, trag. 4a (6 odsł.) F. Schillera (gościnny występ H. Modrzejewskiej)
Sob. 14 II	„Gniazdo rodzinne”, sztuka 4a H. Sudermanna (H. Modrzejewska w roli Magdy)
Nie. 15 II	„Maria Stuart” „Wąsy i peruka”
Wt. 17 II	„Walka kobiet”, kom. 3a E. Scribe i Legouvé (występ H. Modrzejewskiej)
Śr. 18 II	„Niewierni”, obrazek scen. w 1 odsł. W. Poray-Chrzanowskiego „Guzik”, kom. 1a M. Gawalewicza „Pierwiosnek”
Czw. 19 II	„Wiele hałasu o nic”, kom. w 7 odsłonach W. Szekspira (H. Modrzejewska w roli Beatrycze)
Sob. 21 II	„Makbet”, trag; 5a W. Szekspira (H. Modrzejewska w roli Lady Makbet)
Nie. 22 II	„Makbet” (H. Modrzejewska w roli Lady Makbet) „Małka Szwarcenkopf”
Pon. 23 II	„Mężowie Leontyny”
Wt. 24 II	„Biada kamienicznikom!”
Śr. 25 II	„Jesiennym wieczorem...”, obraz scen. 1a J. Maskoffa (występ H. Modrzejewskiej) „Po teatrze”, drobnostka scen. 1 odsł. M. Bałuckiego „Warszawianka” (H. Modrzejewska w roli Marii)
Czw. 26 II	„Walka kobiet” (występ H. Modrzejewskiej)
Pt. 27 II	„Margrabina de Pompadour (Narcyz Rameau)”, dramat 5a (7 odsł.) Brachvogla (H. Modrzejewska w roli tytułowej)
Sob. 28 II	„Makbet” (występ H. Modrzejewskiej)
Nie. 1 III	„Gniazdo rodzinne” (występ H. Modrzejewskiej) „Gwiazda Syberii”, dramat 3a L. hr. Starzeńskiego
Wt. 3 III	„Pan Damazy”, kom. 4a J. Blizińskiego
Śr. 4 III	„Niewierni” „Myszy bez kota”
Czw. 5 III	„Gniazdo rodzinne”
Sob. 7 III	„Krewniaki”, kom. 4a M. Bałuckiego, uwieńczona I nagrodą na konkursie krakowskim w 1879 r.
Nie. 8 III	„Maria Stuart” „Prelegent”, kom. 1a J. Kościelskiego „Dramat jednej nocy” „Kominiarz i młynarz, czyli zawalenie wieży”
Wt. 10 III	„Krewniaki”
Śr. 11 III	„Margrabina de Pompadour (Narcyz Rameau)”
Czw. 12 III	„Skalmierzanki czyli Koniki zwierzynieckie”, komedioopera 3a J. N. Kamińskiego z muz. Basznego
Pt. 13 III	„Gniazdo rodzinne”
Sob. 14 III	„Epidemia”, kom. 4a (5 odsł.) J. Narzymskiego, uwieńczona I nagrodą na konkursie krakowskim
Nie. 15 III	„Skalmierzanki czyli Koniki zwierzynieckie” „Wilhelm Tell czyli Oswobodzenie Szwajcarii”
Wt. 17 III	„Maria Stuart”
Śr. 18 III	„Skalmierzanki czyli Koniki zwierzynieckie”
Czw. 19 III	„Złote runo”, dramat 3a S. Przybyszewskiego
Sob. 21 III	„Niech żyje życie!”, dramat 5a H. Sudermanna

Nie. 22 III	„Niech żyje życie!” „Skalmierzanki czyli Koniki zwierzyńskie”
Pon. 23 III	„Krewniaki”
Wt. 24 III	„Złote runo”
Śr. 25 III	„Makbet”
Czw. 26 III	„Niech żyje życie!”
Sob. 28 III	„Małe dusze”, kom. 3a S. Krzywoszewskiego
Nie. 29 III	„Maria Stuart” „Zagroda Sobkowa”, melodramat 5a ze śpiewami E. Błotnickiego, muz. J. N. Nowakowski
Pon. 30 III	„Dziady”
Wt. 31 III	„Małe dusze”
Śr. 1 IV	„Zagroda Sobkowa”
Czw. 2 IV	„Biada kamienicznikom!”
Sob. 4 IV	„Hanusia”, marzenie senne w 3 obr. z muzyką i śpiewem G. Hauptmanna, przeł. M. Konopnicka
Nie. 5 IV	„Hanusia” „Zagroda Sobkowa”
Wt. 7 IV	„Hanusia”
Nie. 12 IV	„Chcę sobie pohulać!”, krotchwila 3a (6 odsł.) P. Nestroya ze śpiewami i muzyką „Zagroda Sobkowa”
Pon. 13 IV	„Skalmierzanki czyli Koniki zwierzyńskie” „Halszka z Ostroga”, dramat hist. 5a (8 obr.) J. Szujskiego
Wt. 14 IV	„Makbet”
Śr. 15 IV	„Niech żyje życie!”
Pt. 17 IV	„Złote runo”
Sob. 18 IV	„Chcę sobie pohulać!”
Nie. 19 IV	„Hanusia” „Żywy posąg”, dram. 5a (6 odsł.) T. Ciconi
Wt. 21 IV	„Wiesław, czyli Wesele w Krakowskim”, obrazek dram. w 3 odsł. ze śpiewami i tańcami wg sielanki K. Brodzińskiego ułożył K. Ostrowski, muz. W. Szlagórskiego „Warszawianka”
Śr. 22 IV	„Halszka z Ostroga”
Czw. 23 IV	„Tosca”, sztuka 4a (5 odsł.) V. Sardou
Sob. 25 IV	„Rozwiódźmy się”, kom. 3a V. Sardou
Nie. 26 IV	„Tosca” „Wiesław, czyli Wesele w Krakowskim”
Pon. 27 IV	„Chcę sobie pohulać!”
Wt. 28 IV	„Żywy posąg”
Śr. 29 IV	„Wiesław, czyli Wesele w Krakowskim” „Kolacyjka”
Czw. 30 IV	„Rozwiódźmy się”
Sob. 2 V	„Mieszczanie. Sceny w domu Bezsiamionowa”, sztuka 4a M. Gorkiego, tłum. A. Siedlecki
Nie. 3 V	„Mieszczanie” „Halszka z Ostroga”
Wt. 5 V	„Tosca”
Śr. 6 V	„Piękna ogrodniczka”, fragment scen. 1 odsł. S. Krzywoszewskiego „Wiesław, czyli Wesele w Krakowskim”
Czw. 7 V	„Walka kobiet”
Pt. 8 V	„Mieszczanie”
Sob. 9 V	„Monna Vanna”, sztuka 3a M. Maeterlincka, tłum. Z. Sarnecki
Nie. 10 V	„Monna Vanna” „Wiesław, czyli Wesele w Krakowskim”
Wt. 12 V	„Mazepa”, trag. 5a J. Słowackiego

Śr. 13 V	„Monna Vanna”
Czw. 14 V	„Na marne”, utwór dram. 1a L. Rydla „Mąż od biedy”, kom. 1a J. Blizińskiego „Dziady”
Sob. 16 V	„Na dnie życia”; obrazy dramatyczne 4a M. Gorkiego
Nie. 17 V	„Na dnie życia”
Wt. 19 V	„Na dnie życia”
Śr. 20 V	„Na dnie życia”
Czw. 21 V	„Romantyczni”, kom. wierszem 3a E. Rostanda, przeł. L. Belmont (benefis M. Andruszewskiego i J. Dobrzańskiego)
Pt. 22 V	„Na dnie życia”
Sob. 23 V	„Dama od Maksyma”, krotchwila 3a G. Feydeau
Nie. 24 V	„Dama od Maksyma”
Pon. 25 V	„Na dnie życia”
Wt. 26 V	„Mieszczanie”
Śr. 27 V	„Pan Geldhab”, kom. A. Fredry (benefis E. Prochaski)
Pt. 29 V	„Na dnie życia”
Sob. 30 V	„Na zawsze”, dramat 4a L. Rydla

Sezon 1903/1904

Sob. 19 IX	„Dwie bliźny”, kom. 1a A. hr. Fredry „Ciotka na wydaniu”, kom. 1a J. Blizińskiego „Posażna jedynaczka”, kom. 1a J. A. hr. Fredry
Nie. 20 IX	„Dwie bliźny” „Ciotka na wydaniu” „Posażna jedynaczka” „Wiesław, czyli Wesele w Krakowskim”
Pon. 21 IX	„Mazepa”
Wt. 22 IX	„Mąż z grzeczności”, kom. 3a A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego
Śr. 23 IX	„Wiesław, czyli Wesele w Krakowskim”
Czw. 24 IX	„Na dnie życia”
Sob. 26 IX	„Żonaty kawaler”, wodewil 3a ze śpiewami
Nie. 27 IX	„Żonaty kawaler” „Mąż z grzeczności”
Pon. 28 IX	„Żonaty kawaler”
Wt. 29 IX	„Żonaty kawaler”
Śr. 30 IX	„Ahaswer” (Mężczyzna), sztuka 3a G. Zapolskiej (występ gościnny Z. Sławińskiej, artystki sceny lwowskiej)
Czw. 1 X	„Odrodzenie”, kom. 3a F. Schöntana i F. Koppel-Ellfelda, przeł. Z. Wójcicka
Sob. 3 X	„Nerwowi”, kom. 3a V. Sardou i T. Barrière
Nie. 4 X	„Nerwowi” „Na dnie życia”
Pon. 5 X	„Mąż z grzeczności”
Wt. 6 X	„Żonaty kawaler”
Śr. 7 X	„Odrodzenie”
Czw. 8 X	„Na dnie życia”
Sob. 10 X	„Koniec Sodomy”, dramat 5a (6 odsłon) H. Sudermanna,
Nie. 11 X	„Koniec Sodomy” „Żonaty kawaler”

Wt. 13 X	„Nasi Donżuani”, operetka komiczna 4a z muzyką skompielowaną przerobił A. B.
Śr. 14 X	„Nasi Donżuani”
Czw. 15 X	„Koniec Sodomy”
Sob. 17 X	„Niebezpieczny zakład”, kom. 4a Jeroma K. Jerome
Nie. 18 X	„Nasi Donżuani”
	„Nerwowi”
Pon. 19 X	„Koniec Sodomy”
Wt. 20 X	„Nasi Donżuani”
Czw. 22 X	„Niebezpieczny zakład”
Sob. 24 X	„Nowy dziennik”, kom. 3a M. Bałuckiego
	„Fałszywe blaski”, kom. 1a Z. Mellerowej odznaczona na warszawskim konkursie dramatycznym w 1876 r.
Pon. 26 X	„Dziady”
Wt. 27 X	„Niebezpieczny zakład”
Śr. 28 X	„Nowy dziennik”
	„Fałszywe blaski”
Czw. 29 X	„Noc świętojańska”, obraz ludowy 4a ze śpiewami i tańcami A. Staszcyka i J.K. Galasiewicza, muzyka A. Wroński
Sob. 31 X	„Dzwony kornewilskie”, opera komiczna 2a (4 odsł.) Clairville i Ch. Gabet z muzyką R. Planquette
Nie. 1 XI	„Balladyna”, trag. 5a (11 odsł.) J. Słowackiego
Wt. 3 XI	„Dzwony kornewilskie”
Śr. 4 XI	„Dzwony kornewilskie”
Pt. 6 XI	„Dzwony kornewilskie”
Sob. 7 XI	„W noc lipcową”, utwór scen. 3a Gorczyńskiego
Nie. 8 XI	„W noc lipcową”
	„Noc świętojańska”
Pon. 9 XI	„Balladyna”
Wt. 10 XI	„Dzwony kornewilskie”
Śr. 11 XI	„W noc lipcową”
Czw. 12 XI	„Nasi Donżuani”
Sob. 14 XI	„Bojomir i Wanda, czyli Zamek na Czorsztynie”, opera 2a K. Kurpińskiego
	„Skrzypce czarodziejskie”, operetka 1a J. Offenbacha
Nie. 15 XI	„Bojomir i Wanda, czyli Zamek na Czorsztynie”
	„Skrzypce czarodziejskie”
Pon. 16 XI	„Bojomir i Wanda, czyli Zamek na Czorsztynie”
	„Skrzypce czarodziejskie”
Czw. 19 XI	„Publiczna tajemnica”, kom. 3a P. Wolffa, przeł. Z. Wójcicka
Pt. 20 XI	„Bojomir i Wanda, czyli Zamek na Czorsztynie”
	„Skrzypce czarodziejskie”
Sob. 21 XI	„Dzwony kornewilskie”
	„Chata za wsią”, obraz ludowy 5a ze śpiewami i tańcami Z. Mellerowej i J. K. Galasiewicza (z powieści J. I. Kraszewskiego)
Pon. 23 XI	„Chata za wsią”
Wt. 24 XI	„W noc lipcową”
Śr. 25 XI	„Publiczna tajemnica”
Czw. 26 XI	„Dragoni”, krotchwila 3a K. Bossu i E. Delavigne’a
Pt. 27 XI	„Dzwony kornewilskie”
Sob. 28 XI	„Kazimierz Wielki i Esterka”, trag. w 6 odsł. na tle hist. S. Kozłowskiego
Nie. 29 XI	„Kazimierz Wielki i Esterka”
	„Bojomir i Wanda, czyli Zamek na Czorsztynie”
	„Skrzypce czarodziejskie”
Wt. 1 XII	„Dragoni”
Śr. 2 XII	„Kazimierz Wielki i Esterka”
Pt. 4 XII	„Chata za wsią”

Sob. 5 XII	„Pan Jowialski”, kom. 4a A. hr. Fredry
Nie. 6 XII	„Lygia”
	„Noc świętojańska”
Pon. 7 XII	„Dzwony kornewilskie”
Wt. 8 XII	„Lygia”
Śr. 9 XII	„Dragoni”
Czw. 10 XII	„Pan Jowialski”
Sob. 12 XII	„Córka pani Angôt, czyli przekupki paryskie”, opera komiczna 3a Clairville, Giraudin i König, muz. K. Lecocq, przeł. F. Szober
Nie. 13 XII	„Córka pani Angôt, czyli przekupki paryskie”
	„Chata za wsią”
Wt. 15 XII	„Balladyna”
Śr. 16 XII	„Dzwony kornewilskie”
Czw. 17 XII	„Lygia”
Pt. 18 XII	„Córka pani Angôt, czyli przekupki paryskie”
Sob. 19 XII	„Uczeń szatana”, sztuka 3a (6 odsł.) G. B. Shawa
Nie. 20 XII	„Uczeń szatana”
	„Dzwony kornewilskie”
Pon. 21 XII	„Przeor Paulinów”
Śr. 23 XII	„Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie” A. Mickiewicza, uscenizował w 7 obrazach L. S.
Pt. 25 XII	„Ofiary serca czyli Kominiarze”, kom. rodzajowa 4a F. Dominika
	„Nasi Donżuani”
Sob. 26 XII	„Lygia”
	„Córka pani Angôt, czyli przekupki paryskie”
Nie. 27 XII	„Uczeń Szatana”
	„Dzwony kornewilskie”
Pon. 28 XII	„Ofiary serca czyli Kominiarze”
Wt. 29 XII	„Pan Jowialski”
Pt. 1 I	„Pan Jowialski”
	„Kopciuszek” ”, widowisko fantastyczne w 8 obrazach z muzyką, śpiewami i tańcami K. A. Görnera, ułożył na scenę A. Walewski
Sob. 2 I	„Kopciuszek”
Nie. 3 I	„Kopciuszek”
	„Gwiazda Syberii”
Pon. 4 I	„Ofiary serca czyli Kominiarze”
Wt. 5 I	„Kazimierz Wielki i Esterka”
Śr. 6 I	„Kopciuszek”
Czw. 7 I	„Córka pani Angôt”
Pt. 8 I	„Kopciuszek”
Sob. 9 I	„Dzieci Wanjuszyna”, dramat 4a Najdienowa, tłum. F. Frączkowski
Nie. 10 I	„Kopciuszek”
Pon. 11 I	Wieczór różnaitości komiczno-secesyjny, humorystyczny, wokalny i choreograficzny. Program: monologi, kuplety, duety humorystyczne
Wt. 12 I	„Odrodzenie”, kom. 3a F. Schöntana i F. Koppel-Ellfelda, przeł. Z. Wójcicka
Śr. 13 I	„Dzieci Wanjuszyna”
Czw. 14 I	„Zemsta za mur graniczny”
Sob. 16 I	„Piękna Helena”, opera komiczna 3a H. Mailhac i L. Halèvy, muz. J. Offenbach
Nie. 17 I	„Kazimierz Wielki i Esterka
Pon. 18 I	„Piękna Helena”
Wt. 19 I	„Dzieci Wanjuszyna”
Śr. 20 I	„Piękna Helena”
Czw. 21 I	„Kopciuszek”
Pt. 22 I	występ primadonny opery warszawskiej Ireny Bohusz-Heller
Sob. 23 I	„Dama od Maksyma” (gościnny występ M. Łaskiej, artystki sceny warszawskiej)

Nie. 24 I	„Kopciuszek”
	„Dama od Maksyma” (występ M. Łaskiej)
Pon. 25 I	koncert Ireny Bohusz-Heller
	„Dzieciaki”, bluetka L. Świdorskiego
Wt. 26 I	„Nitouche”, wodewil (występ M. Łaskiej)
Śr. 27 I	„Dama od Maksyma” (występ M. Łaskiej)
Czw. 28 I	„Dzwony kornewilskie”
Sob. 30 I	„Wesoła para”, operetka 3a A. Lukacs’a (występ M. Łaskiej)
Nie. 31 I	„Kopciuszek”
Pon. 1 II	„Czyja wina”, obrazek scen. 1a H. Sienkiewicza
	Koncert Miccia Horszowskiego, pianisty
Wt. 2 II	„Biedna dziewczyna”, operetka 5a (występ M. Łaskiej)
Śr. 3 II	„Piękna Helena”
Czw. 4 II	„Wesoła para”
Pt. 5 II	„Na dnie życia”, obraz dramatyczny 4a M. Gorkiego
Sob. 6 II	„Ach! Ta wiosna”, operetka 3a C. Lindau i J. Wilhelma, muz. wg motywów J. Straussa przez E. Reiterera. Przekład pol. W. Rapacki, uscenizował L. Śliwiński
Nie. 7 II	„Ach! Ta wiosna”
	„Lew zakochany” (Rewolucja francuska), kom. 5a F. Ronsard
Pon. 8 II	„Ach! Ta wiosna”
Wt. 9 II	„Nitouche”, operetka komiczna 3a (4 obr.) H. Meilhac i A. Milhaud, muz. Herve’go
Śr. 10 II	„Biedna dziewczyna” (występ J. Redo)
Czw. 11 II	„Ach! Ta wiosna”
Pt. 12 II	„Mazepa”
Sob. 13 II	„Jarmark małżeński”, kom. 3a, tłum. J. Pieniążek (występ J. Redo)
Nie. 14 II	„Jarmark małżeński”
	„Kopciuszek”
Pon. 15 II	„Córka pani Angôt, czyli przekupki paryskie”
Wt. 16 II	„Piękna Helena”
Śr. 17 II	„Dziady”, dzieło dramatyczne w 6 obr. A. Mickiewicza w układzie scenicznym S. Wyspiańskiego
Czw. 18 II	„Jarmark małżeński” (benefis J. Redo)
Sob. 20 II	„Halka”
Nie. 21 II	„Halka”
Pon. 22 II	„Zemsta za mur graniczny”
Wt. 23 II	„Halka”, opera 4a, słowa W. Wolski, muz. S. Moniuszko
Śr. 24 II	„Halka”
Czw. 25 II	„Halka”
Pt. 26 II	„Balladyna”
Sob. 27 II	„Halka”
Pon. 29 II	„Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie” A. Mickiewicza, uscenizował w 7 obrazach L. S.
Wt. 1 III	„Kopciuszek”
Śr. 2 III	„Halka”
Czw. 3 III	„Adrienne Lecouvreur”, dramat 5a Scribe i Legouvé
Sob. 5 III	„Nadzieja”, dramat rybacki 4 obr. H. Heijermanns’a. przeł. J. Kaspróicz
Nie. 6 III	„Nadzieja”
	„Halka”
Pon. 7 III	„Adrienne Lecouvreur”
Wt. 8 III	„Ach! Ta wiosna”
Śr. 9 III	„Halka”
Pt. 11 III	„Nadzieja”
Sob. 12 III	„Halka”
Nie. 13 III	„Kopciuszek”
	„Wielki człowiek od małych interesów”, kom. 5a A. hr. Fredry

Pon. 14 III	„Piękna Helena”
Wt. 15 III	„Halka”
Śr. 16 III	„Wielki człowiek od małych interesów”
Czw. 17 III	„Śnieg”, dramat 4a S. Przybyszewskiego
Nie. 20 III	„Halka”
	„Na dnie życia”
Pon. 21 III	„Jarmark małżeński”
Wt. 22 III	„Ach! Ta wiosna”
Śr. 23 III	„Laryk” trag. 5a z motywów dziejowych J. Gadomskiego (uwieńczona na konkursie im. W. Bogusławskiego w Warszawie w 1886 r.)
Czw. 24 III	„Śnieg”
Pt. 25 III	„Laryk”
Sob. 26 III	„Upiory”, dramat 3a H. Ibsena, przeł. Ignacy Suesser (benefis A. Kosmowskiej)
Nie. 27 III	„Halka”
Pon. 28 III	„Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”, dramat hist. z XVII w. w 8 obrazach Juliana z Poradowa
Wt. 29 III	„Lygia”
Nie. 3 IV	„Ofiary serca, czyli Kominiarze”, kom. rodzajowa 4a F. Dominika
	„Wiedeńskie życie”, operetka 3a pp. W. Léon i L. Steina, muz. J. Straussa, przeł. W. Rapacki-syn
Pon. 4 IV	„Halka”
	„Sąd przysięgłych”, dramat 4a (7 obr.) J. Korzeniowskiego
Wt. 5 IV	„Wiedeńskie życie”
Śr. 6 IV	„Laryk”
Czw. 7 IV	„Ach! Ta wiosna”
Pt. 8 IV	„Uczeń Szatana”
Sob. 9 IV	„Syn nadnaturalny”, krotchwila 3a Grenet-Dancourt i M. Vaucaire, tłum. J. Pieniążek
Nie. 10 IV	„Sąd przysięgłych”
	„Wiedeńskie życie”
Pon. 11 IV	„Adrienne Lecouvreur”
Wt. 12 IV	„Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie”
Śr. 13 IV	„Halka”
Czw. 14 IV	„Pan na Gołuchowie”, kom. 3a A. z Lipskich Baranowskiej
	„Król i poeta” (Gringoire), kom. 1a T. de Banville, przeł. J. Otrembowa
Pt. 15 IV	„Upiory”
Sob. 16 IV	„Dobroczyne damy”, kom. 4a F. Schönthana i G. Kadelburga, przeł. Z. Wójcicka
Nie. 17 IV	„Syn nadnaturalny”
	„Kopciuszek”
Pon. 18 IV	„Dzwony kornewilskie”
Wt. 19 IV	„Pan na Gołuchowie”
Śr. 20 IV	„Dobroczyne damy”
Czw. 21 IV	„Posłaniec 6666”, operetka L. Krenn’a i C. Lindau’a, muzyka C. M. Ziehrera, tłum. W. Rapacki-syn
Pt. 22 IV	„Posłaniec 6666”
Sob. 23 IV	„Wiedeńskie życie”
Nie. 24 IV	„Posłaniec 6666”
	„Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie”
Wt. 26 IV	„Balladyna”
	„Halka”
Śr. 27 IV	„Posłaniec 6666”
Czw. 28 IV	„Piękna Helena”
Pt. 29 IV	„Halka”
Sob. 30 IV	„Tęcza”, kom. 3a S. Krzywoszewskiego
	„Dzieci muzy”, kom. 1a F. Dominika
Pon. 2 V	„Sąd przysięgłych”

Wt. 3 V	„Pan Jowialski”
Śr. 4 V	„Tęcza”
	„Dzieci muzy”
Czw. 5 V	„Teść”, kom. 4a R. Ruskowskiego i A. Abrahamowicza
Sob. 7 V	„Równy Wojewodzie”, obraz dram. 5a z XVIII w. J. I. Kraszewskiego
Nie. 8 V	„Równy Wojewodzie”
	„Pan Jowialski”
Śr. 11 V	„Tęcza”
	„Dzieci muzy”
Czw. 12 V	„Karpaccy Górale”, dramat 3a (9 odsł.) J. Korzeniowskiego
Sob. 14 V	„Szczęście w zakątku”, sztuka 3a H. Sudermanna
Nie. 15 V	„Równy Wojewodzie”
	„Szczęście w zakątku”
Śr. 18 V	„Teść”
Czw. 19 V	„Bracia siamscy”, farsa 4a W. Łebińskiego
Sob. 21 V	„Naręczony w butelce”, kom. 4a J. Rosena, z niem. przeł. W. Koryzna
Nie. 22 V	„Bracia siamscy”
23 VI	„Sobótki” – zabawa świętojańska w Parku Wiktorii zorganizowana przez artystów sceny poznańskiej

Sezon 1904/1905

Sob. 24 IX	„Ach! To Zakopane!”, kom. 3a A. Walewskiego
Nie. 25 IX	„Ach! To Zakopane!”
	„Zemsta za mur graniczny”
Wt. 27 IX	„Radcy pana Radcy”, kom. 3a M. Bałuckiego
	„Marcowy kawaler”, krotkowiła 1a J. Blizińskiego
Śr. 28 IX	„Ach! To Zakopane!”
Czw. 29 IX	„Szczęście w zakątku”
Sob. 1 X	„Intratna posada (Łapownicy)”, kom. 5a A. Ostrowskiego
Nie. 2 X	„Intratna posada (Łapownicy)”
	„Radcy pana Radcy”
Pon. 3 X	„Ach! To Zakopane!”
Wt. 4 X	„Szczęście w zakątku”
Śr. 5 X	„Intratna posada (Łapownicy)”
Czw. 6 X	„Zaczarowane koło”
Sob. 8 X	„Syn Giboyera”, kom. 5a E. Augier
Nie. 9 X	„Zaczarowane koło”
	„Ach! To Zakopane!”
Pon. 10 X	„Radcy pana Radcy”
	„Marcowy kawaler”
Wt. 11 X	„Syn Giboyera”
Śr. 12 X	„Zaczarowane koło”
Czw. 13 X	„Tęcza”
	„Piękna ogrodniczka”, fragment sceniczny 1 odsł. S. Krzywoszewskiego
Sob. 15 X	„Królewicz”, kom. 4a E. Lubowskiego
Nie. 16 X	„Królewicz”
	„Intratna posada (Łapownicy)”
Pon. 17 X	„Ach! To Zakopane!”
Wt. 18 X	„Zaczarowane koło”

Śr. 19 X	„Królewicz”
Czw. 20 X	„Rewizor z Petersburga”, kom. 5a M. Gogola
Sob. 22 X	„Adam i Maryla”, dramat 3a Z. Sarneckiego
Nie. 23 X	„Rewizor z Petersburga” „Ach! To Zakopane!”
Pon. 24 X	„Tęcza” „Marcowy kawaler”
Wt. 25 X	„Adam i Maryla”
Śr. 26 X	„Rewizor z Petersburga”
Czw. 27 X	„W noc lipcową”, utwór scen. 3a Gorceżyńskiego
Sob. 29 X	„Doktor Klaus”, kom. 5a A. L’Arronge’a, tłum. T. Hertz
Nie. 30 X	„Doktor Klaus” „Zaczarowane koło”
Pon. 31 X	„Adam i Maryla”
Wt. 1 XI	„Mazepa”
Czw. 3 XI	„Doktor Klaus”
Pt. 4 XI	„Zaczarowane koło”
Sob. 5 XI	„W odmęcie (Nasi dekadenci)”, kom. 4a W. Palińskiego (odznaczona na konkursie im. H. Sienkiewicza w 1902 r.)
Nie. 6 XI	„W odmęcie (Nasi dekadenci)” „Adam i Maryla”
Pon. 7 XI	„Doktor Klaus”
Wt. 8 XI	„Intratna posada (Łapownicy)”
Śr. 9 XI	„W odmęcie (Nasi dekadenci)”
Sob. 12 XI	„Sprawa Mathieu”, farsa 3a T. Bernard
Nie. 13 XI	„Sprawa Mathieu” „Zaczarowane koło”
Wt. 15 XI	„Dziady”
Czw. 17 XI	„Sprawa Mathieu”
Pt. 18 XI	„Szczęście w zakątku”
Sob. 19 XI	„List żelazny”, dramat 4a M. Szukiewicza wg „Pamiętek Soplicy”
Pon. 21 XI	„List żelazny”
Wt. 22 XI	„W noc lipcową”
Śr. 23 XI	„Sprawa Mathieu”
Czw. 24 XI	„W odmęcie (Nasi dekadenci)”
Pt. 25 XI	„Dziady”
Sob. 26 XI	„Zmartwychwstanie”, dramat 4a z prologiem H. Bataille’a wg powieści L. Tołstoja
Nie. 27 XI	„Zmartwychwstanie” „Sprawa Mathieu”
Wt. 29 XI	„Zmartwychwstanie”
Śr. 30 XI	„Grube ryby”, kom. 3a M. Bałuckiego
Czw. 1 XII	„Zmartwychwstanie”
Sob. 3 XII	„Bogaty wujaszek”, kom. 4a K. Karlweisa
Nie. 4 XII	„Bogaty wujaszek” „Rewizor z Petersburga”
Pon. 5 XII	„Zmartwychwstanie”
Wt. 6 XII	„Śnieg”
Śr. 7 XII	„Bogaty wujaszek”
Czw. 8 XII	„Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”
Pt. 9 XII	„Zaczarowane koło”
Sob. 10 XII	„Schadzka”, kom. 1a Z. Przybylskiego „Emancypowane”, kom. 3a M. Bałuckiego
Nie. 11 XII	„List żelazny” „Zmartwychwstanie”
Pon. 12 XII	„Ach! To Zakopane!”

Wt. 13 XII	„Otello, Murzyn z Wenecji”, trag. 5a W. Szekspira
Śr. 14 XII	„Schadzka” „Emancypowane”
Pt. 16 XII	„Grube ryby” Koncert Józefa Szymanowskiego, śpiewaka z opery lwowskiej
Sob. 17 XII	„Zbójcy”, trag. 5a F. Schillera
Nie. 18 XII	„Zbójcy” „Zmartwychwstanie”
Pon. 19 XII	koncert Józefa Szymanowskiego
Wt. 20 XII	„Adam i Maryla”
Śr. 21 XII	„Otello, Murzyn z Wenecji”
Czw. 22 XII	„Kopciuszek”
Nie. 25 XII	„Zmartwychwstanie” „Figle kobiet (Wesołe kumoszki windsorskie)”, kom. w 11 odsł. W. Szekspira, przeł. J. Paszkowskiego
Pon. 26 XII	„Kopciuszek” „Anastazja”, obraz scen. ze śpiewami i tańcami z powieści E. Orzeszkowej przerobił Adolf Walewski
Wt. 27 XII	„Anastazja”
Śr. 27 XII	„Figle kobiet (Wesołe kumoszki windsorskie)”
Czw. 28 XII	„Figle kobiet (Wesołe kumoszki windsorskie)”
Sob. 31 XII	„Oj młody! młody!” kom. 4a J. A. hr. Fredry
Nie. 1 I 1905	„Oj młody! młody!” „Przeor Paulinów, czyli Obrona Częstochowy” dramat hist. z XVII w. w 8 obrazach Juliana z Poradowa
Wt. 3 I	„Figle kobiet (Wesołe kumoszki windsorskie)”
Śr. 4 I	„Oj młody! młody!”
Czw. 5 I	„Doktor Klaus”
Pt. 6 I	„Figle kobiet (Wesołe kumoszki windsorskie)” „Anastazja”
Sob. 7 I	„Wojna podczas pokoju”, kom. 5a Mosera i Schönthana, zlokalizowana przez G. Z.
Nie. 8 I	„Wojna podczas pokoju” „Otello, Murzyn z Wenecji”, trag. 5a W. Szekspira
Pon. 9 I	„Mazepa”
Wt. 10 I	„Oj młody! młody!”
Śr. 11 I	„Mazepa”
Czw. 12 I	„Na dnie życia”
Sob. 14 I	„Interes przede wszystkim”, kom. 3a O. Mirabeau
Nie. 15 I	„Interes przede wszystkim”
Pon. 16 I	„Wojna podczas pokoju”
Wt. 17 I	„Upiór”, dramat 1a J. Satrène „Ciężka próba”, drobnostka sceniczna 1a P. Berton „Pietro Caruso”, dramat 1a R. Bracco, przeł. J. Kasprowicz
Śr. 18 I	„Interes przede wszystkim”
Czw. 19 I	„Zemsta za mur graniczny”, kom. 4a A. hr. Fredry
Pt. 20 I	„Sprawa Mathieu”
Sob. 21 I	„Koziołki”, farsa 3a Hirszberga i C. Kratza
Nie. 22 I	„Koziołki” „Wojna podczas pokoju”
Pon. 23 I	„Figle kobiet (Wesołe kumoszki windsorskie)”
Wt. 24 I	„Zmartwychwstanie”
Śr. 25 I	„Koziołki”
Czw. 26 I	„Nieuczciwi”, dramat 3a G. Rovetty, przeł. J. Kasprowicz
Sob. 28 I	„Lew zakochany (Rewolucja francuska)”, kom. 5a F. Ponsard

Nie. 29 I	„Lew zakochany”
‘	„Na dnie życia”
Pon. 30 I	„Otello”
Wt. 31 I	„Nieuczciwi”
	„Z dobrego serca”, kom. 1a L. Rydla
Śr. 1 II	„Lew zakochany”
Czw. 2 II	„Medor”, tragikomedia 3a H. Molin, przeł. E. Śliwińska
Pt. 3 II	„Medor”
Sob. 4 II	„Walka motyli”, kom. 4a H. Sudermanna
Nie. 5 II	„Walka motyli”
Pon. 6 II	„Zbójcy”, trag. 5a (11 odsł.) F. Schillera
Śr. 8 II	„Walka motyli”
Czw. 9 II	„Kościuszek w Petersburgu”, obraz dram. A. Staszcyka osnuty na tle historycznym
	„Medor”
Sob. 11 II	„Rodzina Daniszewów”, dramat 4a P. Newskiego i A. Dumasa-syna, przeł. A. Podwyszyński
Nie. 12 II	„Rodzina Daniszewów”
	„Zbójcy”
Pon. 13 II	„Walka motyli”
Wt. 14 II	„Zmartwychwstanie”
Śr. 15 II	„Koziołki”
Czw. 16 II	„Dziady”
Pt. 17 II	„Wiesław, czyli Wesele w Krakowskiem”, obrazek dram. w 3 odsłonach ze śpiewami i tańcami wg sielanki K. Brodzińskiego ułożył K. Ostrowski, muz. W. Szlagórski
	„Medor”
Sob. 18 II	„Nauczycielka”, sztuka 4a W. hr. Koziembrodzkiego, nagrodzona na konkursie „Kuriera Warszawskiego” w 1892 r.
Nie. 19 II	„Nauczycielka”
Pon. 20 II	„Na dnie życia”
Wt. 21 II	„Oj młody! młody!”
Śr. 22 II	„Ach! To Zakopane!” kom. 3a A. Walewskiego
Czw. 23 II	„Tamten”, sztuka 5a J. Maskoff
Pt. 24 II	„Eros i Psyche”, powieść sceniczna 7 odsł. J. Żuławskiego, muz. J. Gall
Sob. 25 II	„Eros i Psyche”
Nie. 26 II	„Eros i Psyche”
	„Koziołki”
Pon. 27 II	„Rodzina Daniszewów”
Wt. 28 II	„Eros i Psyche”
Śr. 1 III	„Walka motyli”
Czw. 2 III	„Eros i Psyche”
Pt. 3 III	„Sprawa Mathieu”
Sob. 4 III	„Pospolite ruszenie”, farsa 4a A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego
Nie. 5 III	„Pospolite ruszenie”
	„Rodzina Daniszewów”
Pon. 6 III	„Eros i Psyche”
Wt. 7 III	„Eros i Psyche”
Czw. 9 III	„Tamten”
Sob. 11 III	„Zakłeta księżniczka”, baśń 5a na legendzie M. Mellera osnuł i uwierszował Acer., muz. M. Eichstaedt
Nie. 12 III	„Zakłeta księżniczka”
	„Pospolite ruszenie”
Pon. 13 III	„Eros i Psyche”
Wt. 14 III	„Odrodzenie” (występ G. Morskiej-Popławskiej)
Śr. 15 III	„Sobótki”, sztuka 4a H. Sudermanna (występ G. Morskiej-Popławskiej)

Czw. 16 III	„Kościuszek w Petersburgu” „Z dobrego serca” „Wiesław”
Sob. 18 III	„Dramat Kaliny”, dramat 3a Z. Kaweckiego (występ G. Morskiej-Popławskiej)
Nie. 19 III	„Dramat Kaliny”
Pon. 20 III	„Eros i Psyche”
Wt. 21 III	„Walka motyli” (występ G. Morskiej-Popławskiej)
Śr. 22 III	„Zaklęta księżniczka”
Czw. 23 III	„Nora”, dramat 3a H. Ibsena (występ G. Morskiej-Popławskiej)
Sob. 25 III	„Poskromienie złośnicy”, kom. 5a W. Szekspira, przeł. A. Błydowski
Nie. 26 III	„Zaklęta księżniczka” „Poskromienie złośnicy”
Pon. 27 III	„Eros i Psyche”
Wt. 28 III	„Nora”
Śr. 29 III	„Szczęście w zakątku”, sztuka 3a H. Sudermanna
Czw. 30 III	„Intryga i miłość”, trag. 5a (8 odsł.) F. Schillera, przeł. M. Budzyński (występ G. Morskiej-Popławskiej)
Sob. 1 IV	„Wróg ludu”, dramat 5a H. Ibsena
Nie. 2 IV	„Intryga i miłość” „Otello”
Pon. 3 IV	„Wróg ludu”
Wt. 4 IV	„Odrodzenie”
Śr. 5 IV	„Intryga i miłość”
Czw. 6 IV	„Dramat Kaliny”
Sob. 8 IV	„Dyoniza”, kom. 4a A. Dumasa-syna (benefis A. Podgórskiej)
Nie. 9 IV	„Dyoniza” „Eros i Psyche”
Pon. 10 IV	„Nauczycielka”
Wt. 11 IV	„Poskromienie złośnicy”
Śr. 12 IV	„Dyoniza”
Czw. 13 IV	„Dom otwarty”, kom. 3a M. Bałuckiego (benefis J. Dobrzańskiego)
Sob. 15 IV	„Królowa Tatr”, widowisko fantastyczne 5 obr. (8 odsł.) ze śpiewami i tańcami A. Walewskiego
Nie. 16 IV	„Królowa Tatr” „Gwiazda Syberyi”, dramat 3a L. hr. Starzeńskiego
Pon. 17 IV	„Eros i Psyche”
Wt. 18 IV	„Hanusia”, marzenie senne w 3 obrazach z muzyką i śpiewem G. Hauptmanna, przeł. M. Konopnicka (benefis B. Szczurkiewicza)
Nie. 23 IV	„Maćko Borkowic, wojewoda poznański”, dramat w 6 obr. W. Rapackiego
Pon. 24 IV	„Dom otwarty”, kom. 3a M. Bałuckiego „Poskromienie złośnicy” „Królowa Tatr”
Wt. 25 IV	„Maćko Borkowic”
Śr. 26 IV	„Dla świętej ziemi”, sztuka ludowa 4a Sewera-Maciejowskiego
Czw. 27 IV	„Dom otwarty”
Pt. 28 IV	„Maćko Borkowic”
Sob. 29 IV	„Zbrukana”, dramat współczesny 5a J. Kościelskiego (benefis E. Prochaski)
Nie. 30 IV	„Zbrukana” „Dla świętej ziemi”
Pon. 1 V	„Królowa Tatr”
Wt. 2 V	„Szum boru”, sielanka dramatyczna F. Lubierzyńskiego „Grube ryby”
Śr. 3 V	„Zbrukana”
Czw. 4 V	„Starzy kawalerowie”, kom. 5a V. Sardou (benefis A. Wiślańskiego)
Sob. 6 V	„Kontroler wagonów sypialnych” kom. 3a A. Bissona, przeł. J. Zejdowski

Nie. 7 V	„Kontroler wagonów sypialnych” „Królowa Tatr”
Pon. 8 V	„Zmartwychwstanie”, dramat wg powieści Lwa Tołstoja
Wt. 9 V	„Zbójcy” F. Schillera
Śr. 10 V	„Zbrukana”
Czw. 11 V	„Jak kochają artyści”, kom. 5a J. Chorwata (benefis S. Czerniaka)
Sob. 13 V	„Oddajcie mi żonę!”, kom. 3a A. Abrahamowicza
Nie. 14 V	zabawa artystyczna urządzana w Parku Wiktorii od kilku lat na zakończenie sezonu. W programie m.in. „Łobzowanie”, sztuka ludowa W. L. Anczyca
Pon. 15 V	„Jak kochają artyści”
Wt. 16 V	„Oddajcie mi żonę!”
Śr. 17 V	„Dom otwarty”, kom. 3a M. Bałuckiego
Sob. 20 V	„Złodziejka”, sztuka 5a (8 obr.) E. Gringe i L. Thibuust (benefis A. Poleńskiego i L. Dybizbańskiego)
Nie. 21 V	„Złodziejka”

Teatr Polski w Krakowie

13 VI – 16 VI „Szczęście w zakątku”, „Wróg ludu”, „Nieuczciwa” i „Koziołki”

Teatr Polski w Krynicy

31 VI „Dla świętej ziemi”

Teatr Polski w Tarnowie i Nowym Sączu

VII 1905 „Eros i Psyche”, „Zmartwychwstanie”, „Ach, to Zakopane”, „Zaczarowane koło”
„Doktor Klaus”, „Otello”

Sezon 1905/1906

Sob. 16 IX	„Śluby panińskie”, kom. 5a A. hr. Fredry
Nie. 17 IX	„Niewolnice z Pipidówki”, kom. 4a M. Bałuckiego
Pon. 18 IX	„Warszawianka”, pieśń z 1831 r., napisał S. Wyspiański „Marcowy kawaler”, krotowidła 1a J. Blizińskiego
Wt. 19 IX	„Dom wariatów”, farsa angielska
Śr. 20 IX	„Zaczarowane koło”
Czw. 21 IX	„Medor” Koncert Stanisława Jastrzębskiego
Sob. 23 IX	„Czerwona toga” sztuka 4a E. Brioux (występ W. Horskiej-Kuncewicz, artystki sceny warszawskiej)
Nie. 24 IX	„Czartowska Ława”, sztuka ludowa J. K. Galasiewicza z muz. A. Wrońskiego „Dom wariatów”
Pon. 25 IX	„W odmieńcu”, kom. W. Palińskiego (nagrodzona na konkursie im. Mickiewicza w 1902 r.)
Wt. 26 IX	„Niewolnice z Pipidówki”
Śr. 27 IX	„Zbrukana”
Czw. 28 IX	„Ciotka Karola”
Sob. 30 IX	„Kobieta bez znaczenia”, sztuka O. Wilde’a

Nie. 1 X	„Niewolnice z Pipidówki” „Kazimierz Wielki i Esterka” S. Kozłowskiego (występ W. Kuncewicza, artysty sceny lwowskiej) „Ciotka Karola”
Pon. 2 X	„Zaczarowane koło”
Wt. 3 X	„Czartowska Ława”
Śr. 4 X	„Kobieta bez znaczenia”
Czw. 5 X	„Czerwona toga”
Sob. 7 X	„Skowronek”, kom. E. Wildenbrucha
Nie. 8 X	„Małżeństwo na próbę” „Ciotka Karola”
Pon. 9 X	„Otello, Murzyn z Wenecji”
Wt. 10 X	„Skowronek”
Czw. 12 X	„Niobe”, farsa Paultona – wznowienie
Pt. 13 X	„Skowronek”
Sob. 14 X	„Dr Zygmunt Łomski”, kom. J. B. Herza, nagrodzona na konkursie warszawskim
Nie. 15 X	„Czartowska Ława” „Dr Zygmunt Łomski”
Pon. 16 X	„Mazepa”
Wt. 17 X	„Małżeństwo na próbę”
Śr. 18 X	„Niobe”
Czw. 19 X	„Zmartwychwstanie”
Sob. 21 X	„Dzwon zatopiony” G. Hauptmanna
Nie. 22 X	„Złodziejka”, kom. 5a E. Grangé i L. Thiboust „Małżeństwo na próbę”
Pon. 23 X	„Wróg ludu”
Wt. 24 X	„Dzwon zatopiony”
Śr. 25 X	„Dr Zygmunt Łomski”
Czw. 26 X	„Zbrukana”
Sob. 28 X	„Czarne diabły”, dramat V. Sardou
Nie. 29 X	„Czarne diabły” „Złodziejka”
Pon. 30 X	„Zbójcy”
Wt. 31 X	„Czerwona toga”
Śr. 1 XI	„Hanusia” „Młynarz i jego córka” E. Raupacha
Sob. 2 XI	„Birbant”, trywialna komedia 4a O. Wilde’a
Nie. 5 XI	„Birbant”
Pon. 6 XI	„Czartowska Ława”
Wt. 7 XI	„Niewolnice z Pipidówki”
Śr. 8 XI	„Kobieta bez znaczenia”
Czw. 9 XI	„Skowronek”
Pt. 10 XI	„Hanusia” „Antea”, obrazek dramatyczny 1a W. Okońskiego
Sob. 11 XI	„Potęga ciemnoty”, dramat 5a L. Tolstoja
Nie. 12 XI	„Potęga ciemnoty” „Czartowska Ława”
Pon. 13 XI	„Zabobon czyli Krakowiacy i Górale”, opera narodowa 3a, muz. K. Kurpiński, słowa J. N. Kamiński
Wt. 14 XI	„Mazepa”, trag. 5a J. Słowackiego
Śr. 15 XI	„Birbant”
Czw. 16 XI	„Dzwon zatopiony”
Pt. 17 XI	„Potęga ciemnoty”
Sob. 18 XI	„Markiz Priola”, kom. 3a H. Lavedan’a

Nie. 19 XI	„Zabobon czyli Krakowiacy i Górale” „Otello, Murzyn z Wenecji”
Pon. 20 XI	„Złodziejka”
Wt. 21 XI	„Markiz Priola”
Czw. 23 XI	„Adam i Maryla”, dramat 3a na scenę ułożył Z. Sarnecki
Sob. 25 XI	„Do Indii”, dramat 3a J. Kościelskiego „Guwerner”, obrazek dram. 1 odsł. J. Kościelskiego „Na klęczkach”, dramat 1 odsł. J. Kościelskiego
Pon. 27 XI	„Zabobon czyli Krakowiacy i Górale”
Wt. 28 XI	„Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie” A. Mickiewicza, uscenizował w 7 obrazach L. S.
Śr. 29 XI	Towarzystwo „Gwiazda” w Poznaniu obchodzi w Teatrze Polskim 50-letni obchód zgonu wieszczka A. Mickiewicza z udziałem prof. Skarżyńskiego; w programie m.in. jednoaktówka z „Pana Tadeusza” pt. „Powrót”, śpiew tułacza „W wonnym sadzie mojej matki”
Czw. 30 XI	„Do Indii” „Guwerner” „Na klęczkach” „Prelegent”, kom. 1a J. Kościelskiego
Sob. 2 XII	„Sen nocy letniej”, fantazja dramatyczna 5a (7 odsł.) W. Szekspira z muz. Mendelssohna-Bartholdy
Nie. 3 XII	„Zabobon czyli Krakowiacy i Górale” „Sen nocy letniej”
Pon. 4 XII	„Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie”
Wt. 5 XII	„Markiz Priola”
Śr. 6 XII	„Sen nocy letniej”
Czw. 7 XII	„Eros i Psyche”
Pt. 8 XII	„Potęga ciemnoty”
Sob. 9 XII	„Flirt”, kom. 4a M. Bałuckiego
Nie. 10 XII	„Flirt” „Zabobon czyli Krakowiacy i Górale”
Pon. 11 XII	„Sen nocy letniej”
Wt. 12 XII	„Eros i Psyche”
Śr. 13 XII	„Flirt”
Czw. 14 XII	„Ciotka Karola”, farsa 3a B. Thomasa
Pt. 15 XII	„Zaczarowane koło”, baśń dramatyczna 5a wierszem L. Rydla, muz. F. Szkopski
Sob. 16 XII	„Lilla Weneda”, trag. 5a (12 odsł.) J. Słowackiego
Nie. 17 XII	„Lilla Weneda” „Dom wariatów”, farsa 3a K. Laufsa, tłum. M. Sachorowski
Pon. 18 XII	„Zabobon czyli Krakowiacy i Górale”
Wt. 19 XII	„Warszawianka” „Hanusia”
Śr. 20 XII	„Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”, dramat hist. z XVII w. w 8 obrazach Juliana z Poradowa
Czw. 21 XII	„Lygia”
Nie. 24 XII	„Madej zbój”, baśń dram. 5a K. Mattauscha, muz. i śpiewy F. Słomkowskiego
Pon. 25 XII	„Sen nocy letniej” „Podróż po Warszawie”, opera komiczna w 6 obr. F. Szobera, muz. A. Sonnenfeld
Wt. 26 XII	„Zabobon czyli Krakowiacy i Górale” „Madej zbój”
Czw. 28 XII	„Lilla Weneda”
Pt. 29 XII	„Flirt”
Sob. 30 XII	„Błagierzy polityczni”, kom. 3a przerobił i zlokalizował A. Walewski
Nie. 31 XII	„Złodziejka” „Błagierzy polityczni”

Wt. 2 I	„Madej zbój”
Śr. 3 I	„Gęsi i Gąski”, kom. 5a M. Bałuckiego
Czw. 4 I	„Podróż po Warszawie”
Pt. 5 I	„Lygia” trag. 5a (8 obr.) z powieści H. Sienkiewicza „Quo vadis” przez J. Barreta
Sob. 6 I	„Madej zbój”
	„Wesele Fonsia”, farsa R. Ruskowskiego
Nie. 7 I	„Wesele Fonsia”
	„Lilla Weneda”
Pon. 8 I	„Gęsi i Gąski”
Wt. 9 I	„Eros i Psyche” J. Żuławskiego
Śr. 10 I	„Wesele Fonsia”
Czw. 11 I	„Blagierzy polityczni”
Pt. 12 I	„Krakowiacy i Górale”, opera narodowa 3a J. N. Kamińskiego, muz. K. Kurpiński
Sob. 13 I	„Żona pana komisarza”, farsa M. Hennequina
Nie. 14 I	„Podróż po Warszawie”
	„Polka i Rosjanka czyli Dwie matki”, utwór dramatyczny C. Mendes
Pon. 15 I	„Wesele Fonsia”
Wt. 16 I	„Polka i Rosjanka czyli Dwie matki”
Śr. 17 I	„Żona pana komisarza”
Czw. 18 I	„Szczęście w zakątku” H. Sudermanna
Pt. 19 I	„Lilla Weneda”
Sob. 20 I	„Thermidor (Rewolucja francuska)”, dramat 4a V. Sardou
nie. 21 I	„Thermidor (Rewolucja francuska)”
	„Wesele Fonsia”
Pon. 22 I	„Polka i Rosjanka czyli Dwie matki”
Wt. 23 I	„Ciotka Karola”, farsa z angielskiego
Śr. 24 I	„Thermidor (Rewolucja francuska)”
Czw. 25 I	„Rewizor z Petersburga” M. Gogola
Pt. 26 I	„Śluby panięskie”
Sob. 27 I	„Majster”, kom. 3a H. Bahra
Nie. 28 I	„Majster”
	„Wesele Fonsia”
Pon. 29 I	„Polka i Rosjanka czyli Dwie matki”
Wt. 30 I	„Żona pana komisarza”
Śr. 31 I	„Majster”
Czw. 1 II	„Wicek i Wacek”, kom. 4a Z. Przybylskiego
Pt. 2 II	„Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”
Sob. 3 II	„Sawantki, kobiety uczone”, kom. Moliera, przeł. J. Kasprowic
Nie. 4 II	„Podróż po Warszawie”
	„Kamionka (Małżeństwo jakich wiele)”, kom. 4a Meilhaca i Halèvy’ego
Pon. 5 II	„Polka i Rosjanka czyli Dwie matki”
Wt. 6 II	„Kamionka (Małżeństwo jakich wiele)”
Śr. 7 II	„Majster”
Czw. 8 II	„Śnieg”, dramat 4a S. Przybyszewskiego (występ Z. Tworowskiej, artystki dramatycznej z Warszawy)
Pt. 9 II	„Lygia”
Sob. 10 II	„Nasi najserdeczniejsi”, kom. 4a V. Sardou
Nie. 11 II	„Nasi najserdeczniejsi”
	„Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”
Pon. 12 II	„Lilla Weneda”
Wt. 13 II	„Śnieg”
Śr. 14 II	„Kamionka (Małżeństwo jakich wiele)”
Czw. 15 II	„Nasi najserdeczniejsi”
Pt. 16 II	koncert wokalny p. baronowej Marty Pöppinghausen
	„Doktor Łomski”

Sob. 17 II	„Elga”, nokturn udramatyzowany w 7 odsł. G. Hauptmanna, osnuty na noweli Grillparzera
Nie. 18 II	„Elga” „Madej zbój”
Pon. 19 II	„Krakowiacy i Górale”
Wt. 20 II	„Majster”
Śr. 21 II	„Elga”
Czw. 22 II	„Wesele Fonsia”
Pt. 23 II	koncert skrzypka Zdzisława Jahnke i pianisty Mieczysława Eichstaedta „Na klęczkach”, kom. 1a J. Kościelskiego
Sob. 24 II	„Prawo mimikry”, kom. 1a A Neuwerta-Nowaczyńskiego „Walc barona Molskiego”, kom. 1a A Neuwerta-Nowaczyńskiego „Dom lalek”, kom. 1a A Neuwerta-Nowaczyńskiego (komedia krakowska, ulubiona sztuka teatrów amatorskich)
Nie. 25 II	„Lygia” „Gałganduch, czyli Trójka hultajska” Nestroja
Pon. 26 II	„Prawo mimikry” „Walc barona Molskiego” „Dom lalek”
Wt. 27 II	„Gałganduch, czyli Trójka hultajska”
Śr. 28 II	„Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”
Czw. 1 III	„Elga”
Pt. 2 III	„Polka i Rosjanka czyli Dwie matki”
Sob. 3 III	„Fredzio”, kom. 3a S. Graynbera
Nie. 4 III	„Fredzio” „Gałganduch, czyli Trójka hultajska”
Wt. 5 III	„Elga”
Śr. 7 III	„Fredzio”
Czw. 8 III	„Prawo mimikry” „Walc barona Molskiego” „Dom lalek”
Pt. 9 III	„Zaczarowane koło”
Sob. 10 III	„Dzieci słońca”, kom. M. Gorkiego
Nie. 11 III	„Dzieci słońca” „Podróż po Warszawie”
Pon. 12 III	„Nasi najserdeczniejsi”
Wt. 13 III	„Krakowiacy i Górale”
Śr. 14 III	„Dzieci słońca”
Czw. 15 III	„Gęsi i Gąski”
Pt. 16 III	„Sawantki”
Sob. 17 III	„Na wulkanie”, kom. T. Konczyńskiego
Nie. 18 III	„Na wulkanie” „Zaczarowane koło”
Pon. 19 III	„Wicek i Wacek”
Wt. 20 III	„Fredzio”
Śr. 21 III	przedstawienie amatorskie na cel dobroczynny
Czw. 22 III	„Na wulkanie”
Pt. 23 III	„Dzieci słońca”
Sob. 24 III	„Syn puszczy”, sztuka F. Halma (benefis A. Podgórskiej)
Nie. 25 III	„Syn puszczy” „Wicek i Wacek”
Pon. 26 III	„Gałganduch, czyli Trójka hultajska”
Wt. 27 III	„Elga”
Śr. 28 III	„Syn puszczy”
Czw. 29 III	przedstawienie amatorskie na cel dobroczynny – „Dwaj malcy” Piotra Decourcelle

Sob. 31 III	„Falszywi poczciwcy”, kom. T. Barrière (benefis M. i S. Czerniaków)
Nie. 1 IV	„Dwaj malcy”
Pon. 2 IV	„Polka i Rosjanka czyli Dwie matki”
Wt. 3 IV	„Dwaj malcy”
Śr. 4 IV	„Falszywi poczciwcy”
Czw. 5 IV	„Skowronek”, kom. E. Wildenbrucha
Sob. 7 IV	„Uczta Herodiady”, poemat dramatyczny 3a J. Kasprowicza
Nie. 8 IV	„Uczta Herodiady”
Pon. 9 IV	„Uczta Herodiady”
Wt. 10 IV	„Uczta Herodiady”
Nie. 15 IV	„Dwaj malcy”
Pon. 16 IV	„Uczta Herodiady”
	„Podróż po Warszawie”
	„Popychadło”, kom. 5a z franc.
Wt. 17 IV	„Uczta Herodiady”
Śr. 18 IV	„Popychadło”
Czw. 19 IV	„Wieczór Trzech Króli”, kom. W. Szekspira (benefis J. Dobrzańskiego)
Pt. 20 IV	„Krakowiacy i Górale”
Sob. 21 IV	„Starościc ukarany”, tragikomedia 4a A. Nowaczyńskiego
Nie. 22 IV	„Starościc ukarany”
	„Popychadło”
Pon. 23 IV	„Uczta Herodiady”
Wt. 24 IV	„Wieczór Trzech Króli”
Śr. 25 IV	„Starościc ukarany”
Czw. 26 IV	„Nitouche czyli Przygody pensjonarki”, wodewil 4a H. Meilhac i A. Milhaud, muz. Herve’go (benefis B. Wojciechowskiej)
Pt. 27 IV	„Starościc ukarany”
Sob. 28 IV	„Baby”, kom. 4a Z. Przybylskiego i K. Junoszy (benefis A. Staniewskiego)
Nie. 29 IV	„Baby”
Pon. 30 IV	„Azja Tuhajbejowicz” dramat wg „Pana Wołodyjowskiego” H. Sienkiewicza napisał J. N. Popławski (benefis W. Kuncewicza)
Wt. 1 V	„Nitouche”
Śr. 2 V	„Baby”
Czw. 3 V	„Azja Tuhajbejowicz”
Pt. 4 V	„Nitouche”
Sob. 5 V	„Kinematograf, czyli Moskał w Berlinie”, kom. 3a Blumentala i Kadelburga (benefis A. Poleńskiego)
Nie. 6 V	„Awantura na ulicy św. Marcina”, farsa 4a
Pon. 7 V	„Elga”
Wt. 8 V	„Szczęście w zakątku”
Śr. 9 V	„Kinematograf, czyli Moskał w Berlinie”
Czw. 10 V	„Awantura na ulicy św. Marcina” (benefis S. Jaracza)
Sob. 12 V	„Bal maskowy czyli Przygody aptekarza na balu w Nicei” sztuka Biescana (benefis E. Królikowskiej)
Nie. 13 V	zabawa artystyczna w Urbanowie
	„Awantura na ulicy św. Marcina”
Pon. 14 V	„Poślacana młódzież”, kom. 4a M. Bałuckiego (benefis L. Dybizbańskiego)
Wt. 15 V	benefis pracowników sceny
	Urywki, monologi, fragmenty z różnych sztuk

Sezon 1906/1907

Sob. 15 IX	„Ożenić się nie mogę”, kom. 3a A. hr Fredry „Consilium Facultatis”, kom. 1a J. A. hr Fredry
Nie. 16 IX	„Ożenić się nie mogę” „Consilium Facultatis” „Mazepa”, trag. 5a J. Słowackiego
Wt. 18 IX	„Zaczarowane koło”
Śr. 19 IX	„Damy i huzary”, kom. 3a A. hr Fredry
Czw. 20 IX	„Zemsta za mur graniczny”
Sob. 22 IX	„Rosmersholm”, dramat 4a H. Ibsena
Nie. 23 IX	„Rosmersholm”
Pon. 24 IX	„Damy i huzary”
Wt. 25 IX	„Zaczarowane koło”
Śr. 26 IX	„Rosmersholm”
Czw. 27 IX	„Karykatury”, studium sceniczne 4a Kisielewskiego
Sob. 29 IX	„Zazdrośnica”, kom. 3a z franc. zlokalizowana przez S. R.
Nie. 30 IX	„Zaczarowane koło” „Karykatury”
Pon. 1 X	„Mazepa”
Śr. 3 X	„Zazdrośnica”
Czw. 4 X	„Wyrozumiały komisarz”, komedia satyryczna G. Courteline „Prawo mimikry” A. Nowaczyńskiego „Consilium Facultatis”
Sob. 6 X	„Sprawa w Rosji” sztuka Suchowo-Kobyłina
Nie. 7 X	„Damy i huzary” „Sprawa w Rosji”
Pon. 8 X	„Karykatury”
Wt. 9 X	„Ożenić się nie mogę”
Śr. 10 X	„Sprawa w Rosji”
Czw. 11 X	„Towarzysz pancerny”, kom. 3a Wołowskiego
Sob. 13 X	„Demon ziemi”, sztuka F. Wedekinda
Nie. 14 X	„Karykatury” „Towarzysz pancerny”
Pon. 15 X	„Sprawa w Rosji”
Wt. 16 X	„Towarzysz pancerny”
Śr. 17 X	„Demon ziemi”
Czw. 18 X	„Pietro Caruso”, dramat 1a
Pt. 19 X	„Demon ziemi”
Sob. 20 X	„Wesele Figara czyli Szalony dzień”, kom. 5a P. Beaumarchais
Nie. 21 X	„Wesele Figara czyli Szalony dzień” „Towarzysz pancerny”
Pon. 22 X	„Zazdrośnica”
Wt. 23 X	„Złodziej”, kom. 1a z franc. „Pietro Caruso” „Wyrozumiały komisarz”
Śr. 24 X	„Wesele Figara czyli Szalony dzień”
Czw. 25 X	„Demon ziemi”
Pt. 26 X	„Rosmersholm”
Sob. 27 X	„W małym domku”, dramat 3a T. Rittnera
Nie. 28 X	„W małym domku” „Zazdrośnica”
Pon. 29 X	„Wesele Figara czyli Szalony dzień”

Wt. 30 X	„W małym domku”
Śr. 31 X	„Zazdrośnica”
Czw. 1 XI	„Dziady”
Sob. 3 XI	„Marnotrawny ojciec”, kom. G. B. Shaw
Nie. 4 XI	„Marnotrawny ojciec” „Wesele Figara czyli Szalony dzień”
Pon. 5 XI	„Demon ziemi”
Wt. 6 XI	„W małym domku”
Śr. 7 XI	„Marnotrawny ojciec”
Czw. 8 XI	„Dziady”
Pt. 9 XI	„Marnotrawny ojciec”
Sob. 10 XI	„Bagienko”, sztuka 3a Bo. Górczyńskiego „Smocza jama”, kom. A. Walewskiego
Nie. 11 XI	„Bagienko” „Smocza jama” „Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”
Pon. 12 XI	„Dziady”
Wt. 13 XI	„Marnotrawny ojciec”
Śr. 14 XI	„Bagienko” „Prawo mimikry”
Czw. 15 XI	„Wesele Figara czyli Szalony dzień”
Sob. 17 XI	„Górą Radziwiłł”, widowisko scen. (7 obr.) ze śpiewami i tańcami A. Walewskiego
Nie. 18 XI	„Górą Radziwiłł” „Dziady”
Pon. 19 XI	„Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”
Wt. 20 XI	„Górą Radziwiłł”
Czw. 22 XI	„Uczta Herodiady”
Pt. 23 XI	koncert na fortepianie Mignon „Towarzysz pancerny”
Sob. 24 XI	„Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy” „Bracia Rantzau”, sztuka 4a Erckmanna-Chatrjana
Pon. 26 XI	„Górą Radziwiłł”
Wt. 27 XI	„Bracia Rantzau”
Śr. 28 XI	„Uczta Herodiady”
Czw. 29 XI	„Smocza jama” „Bagienko”
Pt. 30 XI	„Dziady”
Sob. 1 XII	„Adwokat w pułapce”, kom. 3a Hennequina i Bluthauta
Nie. 2 XII	„Adwokat w pułapce” „Górą Radziwiłł”
Pon. 3 XII	„Kiejstut”, trag. 5a A. Asnyka „Bagienko” „Smocza jama”
Wt. 4 XII	„Kiejstut”
Śr. 5 XII	„Adwokat w pułapce”
Czw. 6 XII	„Grube ryby”, kom. 3a M. Bałuckiego
Pt. 7 XII	„Kiejstut”
Sob. 8 XII	„Ogniem i mieczem”, sztuka w 6 obr., przerobił z powieści H. Sienkiewicza B. Pobóg
Nie. 9 XII	„Ogniem i mieczem” „Smocza jama” „Grube ryby”
Pon. 10 XII	uroczystość ku czci A. Mickiewicza staraniem towarzystwa „Gwiazda” „Konfederaci barscy”
Wt. 11 XII	„Adwokat w pułapce”
Śr. 12 XII	„Marnotrawny ojciec”

Czw. 13 XII	„Kiejstut”
Pt. 14 XII	„Ogniem i mieczem”
Sob. 15 XII	„Bielmo”, kom. 3a M. Kościelskiej
Nie. 16 XII	„Bielmo”
	„Górą Radziwiłł”
Pon. 17 XII	„Ogniem i mieczem”
Wt. 18 XII	„Demon ziemi”
Śr. 19 XII	„Uczta Herodiady”
Czw. 20 XII	„Bielmo”
Pt. 21 XII	„Górą Radziwiłł”
Sob. 22 XII	„Mąż o dwóch żonach”, kom. 3a z franc. przeł. L. S.
Nie. 23 XII	„Rok 977, czyli Męczeństwo św. Wojciecha”, obraz dram. 4 odsł. Józefa z Brzezin
Wt. 25 XII	„Ogniem i mieczem”
	„Mąż o dwóch żonach”
Śr. 26 XII	„Dwaj malcy”, sztuka w 8 obr. Decourcella
Czw. 27 XII	„Dwaj malcy”
Pt. 28 XII	„Grube ryby”
Sob. 29 XII	„Szczęście małżeńskie”, kom. 3a A. Valabrégue
Nie. 30 XII	„Kiejstut”
	„Mąż o dwóch żonach”
Pon. 31 XII	„Szczęście małżeńskie”
Śr. 2 I	„Bielmo”
Czw. 3 I	„Pani majstrowa z Chwaliszewa”, wodewil 4a ze śpiewami i tańcami F. Błotnickiego, muz. S. N.
Pt. 4 I	„Rok 997, czyli Męczeństwo św. Wojciecha”
Sob. 5 I	„Emigracja chłopska”, sztuka ludowa 6a ze śpiewami i tańcami W. L. Anczyca (uwieczniona nagrodą na konkursie krakowskim w 1876 r.)
Nie. 6 I	„Mąż o dwóch żonach”
Wt. 8 I	„Szczęście małżeńskie”
Śr. 9 I	„Mąż o dwóch żonach”
Czw. 10 I	„Ogniem i mieczem”
Pt. 11 I	„Emigracja chłopska”
Sob. 12 I	„Nie chcę się żenić!”, kom. 5a T. Bernard i A. Godfernaux
Nie. 13 I	„Nie chcę się żenić!”
	„Pani majstrowa z Chwaliszewa”
Śr. 16 I	„Nie chcę się żenić!”
Czw. 17 I	„Mąż o dwóch żonach”
Pt. 18 I	„Pani majstrowa z Chwaliszewa”
Sob. 19 I	„Sherlock Holmes czyli Banda zbrodniarzy”, kom. 4a wg kryminalistycznych nowel C. Doyle’a i E. Gilleta, przerobił na scenę A. Bozenhard
Nie. 20 I	„Sherlock Holmes czyli Banda zbrodniarzy”
	„Emigracja chłopska”
Pon. 21 I	„Szczęście małżeńskie”
Wt. 22 I	„Nie chcę się żenić!”
Śr. 23 I	„Sherlock Holmes czyli Banda zbrodniarzy”
Czw. 24 I	„Bagienko”, kom. 3a B. Górczyńskiego
	„Wyrozumiały komisarz”, tragiczna krotchwila 1a J. Courteline’a
Pt. 25 I	„Sherlock Holmes czyli Banda zbrodniarzy”
Sob. 26 I	„Król Lear”, trag. 5a (11 odsł.) W. Szekspira, przeł. J. Paszkowski
Nie. 27 I	„Król Lear”
	„Pani majstrowa z Chwaliszewa”
Pon. 28 I	„Zemsta za mur graniczny”, kom. 5a A. hr. Fredry
Wt. 29 I	„Kiejstut”, trag. 5a A. Asnyka
Śr. 30 I	„Mąż o dwóch żonach”

Czw. 31 I	„Nitouche, czyli Przygody pensjonarki”, wodewil 4a H. Mielhac i A. Millaud, muz. Herve’go
Pt. 1 II	„Nitouche, czyli Przygody pensjonarki”
Sob. 2 II	„Odgrzewana miłość”, kom. 5a Żegoty Krzywdzica
Nie. 3 II	„Odgrzewana miłość” „Sherlock Holmes czyli Banda zbrodniarzy”
Pon. 4 II	„Nitouche, czyli Przygody pensjonarki”
Wt. 5 II	„Król Lear”
Śr. 6 II	„Odgrzewana miłość”
Czw. 7 II	„Nie chcę się żenić!”
Pt. 8 II	„Sherlock Holmes czyli Banda zbrodniarzy”
Sob. 9 II	„Piękna Marsylianka”, sztuka 4a P. Berton
Nie. 10 II	„Piękna Marsylianka” „Odgrzewana miłość”
Pon. 11 II	„Bielmo”
Wt. 12 II	„Piękna Marsylianka”
Śr. 13 II	„Dziady” dzieło dram. w 6 obrazach A. Mickiewicza w układzie scenicznym S. Wyspiańskiego
Czw. 14 II	„Piękna Marsylianka”
Pt. 15 II	„Odgrzewana miłość”
Sob. 16 II	„Powietrze wielkomięskie”, kom. 4a O. Blumenthala i G. Kadelburga
Nie. 17 II	„Powietrze wielkomięskie” „Nitouche, czyli Przygody pensjonarki”
Pon. 18 II	„Ogniem i mieczem”
Śr. 20 II	„Piękna Marsylianka”
Czw. 21 II	benefis Jadwigi Turowicz „Harde dusze”, sztuka w 6 odsł. podług powieści E. Orzeszkowej ułożył Z. Sarnecki
Pt. 22 II	„Powietrze wielkomięskie”
Sob. 23 II	„Miód kasztelański”, komedia kontuszowa 3a J. I. Kraszewskiego
Nie. 24 II	„Harde dusze” – przedstawienie ku uczczeniu Elizy Orzeszkowej „Nitouche, czyli Przygody pensjonarki”
Pon. 25 II	„Piękna Marsylianka”
Wt. 26 II	„Miód kasztelański”
Śr. 27 II	„Harde dusze”
Czw. 28 II	„Komedianci”, kom. 4a E. Paillerona (benefis S. Czerniaka)
Pt. 1 III	„Mazepa”, trag. 5a J. Słowackiego
Sob. 2 III	„Obłoki”, sztuka 3a J. Kvapila, przeł. M. Szukiewicz
Nie. 3 III	„Komedianci (Klub pomidorów)”
Pon. 4 III	„Nitouche, czyli Przygody pensjonarki”
Wt. 5 III	„Obłoki”
Śr. 6 III	„Król Lear”
Czw. 7 III	„Duch opiekuńczy”, krotchwila 3a z, przeł. Z. Wójcicka
Pt. 8 III	„Duch opiekuńczy”
Sob. 9 III	„Krwawe piętno”, dramat 4a L. hr. Starzeńskiego (benefis A. Staniewskiego)
Nie. 10 III	„Krwawe piętno” „Nitouche, czyli Przygody pensjonarki”
Pon. 11 III	„Duch opiekuńczy” „Obrona Częstochowy”
Wt. 12 III	„Krwawe piętno”
Śr. 13 III	„Obłoki”
Czw. 14 III	„Spirytyści czyli Bibliotekarz”, kom. 4a G. Mosera (benefis S. Jaracza)
Pt. 15 III	„Nitouche, czyli Przygody pensjonarki”
Sob. 16 III	„Kandida”, sztuka 3a G. B. Shaw
Nie. 17 III	„Spirytyści czyli Bibliotekarz” „Krwawe piętno”

Śr. 20 III	„Duch opiekuńczy”
Czw. 21 III	„Spirytyści czyli Bibliotekarz”
Pt. 22 III	„Kandida”
Sob. 23 III	„Dwie miłości”, dramat 5a J. Kościelskiego (benefis A. i E. Bogusińskich)
Nie. 24 III	„Dwie miłości”
Pon. 25 III	„Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”
Czw. 28 III	„Otello”
Sob. 30 III	„Nitouche, czyli Przygody pensjonarki”
Nie. 31 III	„Kopciuszek”, widowisko fantastyczne 8 obr. z muzyką, śpiewami i tańcami Grimma i Görnera, przerobił A. Walewski
	„Klub kawalerów”
Pon. 1 IV	„Kopciuszek”
Wt. 2 IV	„Piękna Marsylianka”
Śr. 3 IV	„Klub kawalerów”
Czw. 4 IV	„Maciek Samson”, sztuka ze śpiewami i tańcami J. K. Galasiewicza
Pt. 5 IV	„Nitouche, czyli Przygody pensjonarki”
Sob. 6 IV	„Dwór we Władkowicach”, kom. 3a Z. Przybylskiego (benefis B. Wojciechowskiej)
Nie. 7 IV	„Dwór we Władkowicach”
	„Kopciuszek”
Wt. 9 IV	„Urzędowa żona”, sztuka 3a H. Oldena (gościnnie występ A. Zelwerowicza)
Śr. 10 IV	„Sherlock Holmes czyli Banda zbrodniarzy”
Czw. 11 IV	„Adwokat w pułapce”, kom. Hennequina i Bluhanta (występ A. Zelwerowicza)
Sob. 13 IV	„Wujaszek Wania”, sztuka 4a Czechowa (benefis B. Zawierskiego, A. Zelwerowicz w roli tyt.)
Nie. 14 IV	„Maciek Samson”
	„Urzędowa żona” (występ A. Zelwerowicza)
Pon. 15 IV	„Wujaszek Wania” (występ A. Zelwerowicza)
Wt. 16 IV	„Interes przede wszystkim”, kom. O. Mirabeau (występ A. Zelwerowicza)
Śr. 17 IV	„Pan Jowialski” (występ A. Zelwerowicza)
Czw. 18 IV	„Chory z urojenia” (ostatni występ A. Zelwerowicza)
Sob. 20 IV	„Ijola”, dramat 5a J. Żuławskiego (jubileusz E. Królikowskiej – 35-lecie pracy artystycznej)
Nie. 21 IV	„Dwór we Władkowicach”
	„Ijola”
Pon. 22 IV	„Nitouche, czyli Przygody pensjonarki”
Wt. 23 IV	„Spirytyści”, kom. 4a Mosera
Śr. 24 IV	„Dwór we Władkowicach”
Czw. 25 IV	„Ijola”
Sob. 27 IV	„Horsztyński”, dramat 5a J. Słowackiego (benefis J. Osterwy)
Nie. 28 IV	„Horsztyński”
	„Nitouche, czyli Przygody pensjonarki”
Pon. 29 IV	„Pani majstrowa z Chwaliszewa”
Wt. 30 IV	„Maciek Samson”
Śr. 1 V	„Ijola”
Czw. 2 V	„Sprawa kobiet”, kom. M. Bałuckiego (benefis J. Stępowskiej)
Pt. 3 V	„Mąż o dwóch żonach”
Sob. 4 V	„Furman Henschel”, sztuka 3a G. Hauptmanna
Nie. 5 V	„Obrona Częstochowy”
	„Sprawa kobiet”
Pon. 6 V	„Mąż o dwóch żonach”
Wt. 7 V	„Furman Henschel”
Śr. 8 V	„Mazepa”
Czw. 9 V	przedstawienie na Wzgórzu św. Wojciecha na cel dobroczynny
	„Obrona Częstochowy”, akt III
	„Krakowiacy i Górale”, akt I

Pt. 10 V	„Ijola”
Sob. 11 V	„W koszarach albo Panna żołnierzem”, krotchwila 3a
Nie. 12 V	„W koszarach albo Panna żołnierzem” „Horsztyński”
Pon. 13 V	„Obrona Częstochowy”
Wt. 14 V	„Nitouche, czyli Przygody pensjonarki”
Śr. 15 V	ostatnie przedstawienie – na dochód pracowników technicznych teatru „Zemsta za mur graniczny”, akt IV „Ijola”, akt I „Horsztyński”, obraz 9 „Zbójcy”, akt V „Zaczarowane koło”, akt 3 „Dziady”, obraz 4

Sezon 1907/1908

Wt. 17 IX	„Zemsta za mur graniczny”
Śr. 18 IX	„Grochowy wieniec czyli Mazury w Krakowskiem”, kom. 4a A. Małeckiego
Czw. 19 IX	„Ach! To Zakopane!”, krotchwila 3a, zlokalizował A. Walewski
Sob. 21 IX	„Cenzor moralności”, kom. 3a I. Nikorowicza
Nie. 22 IX	„Cenzor moralności” „Grochowy wieniec czyli Mazury w Krakowskiem”
Wt. 24 IX	„Ach! To Zakopane!”
Śr. 25 IX	„Cenzor moralności”
Czw. 26 IX	„Radziwiłł, Panie Kochanku!”, kom. 3a J. I. Kraszewskiego
Sob. 28 IX	„Zażarty automobilista”, kom. 3a K. Kraatza, przeł. M. Sachorowski
Nie. 29 IX	„Zażarty automobilista” „Ach! To Zakopane!” „Radziwiłł, Panie Kochanku!”
Pon. 30 IX	„Radziwiłł, Panie Kochanku!”
Wt. 1 X	„Grochowy wieniec czyli Mazury w Krakowskiem”
Śr. 2 X	„Zażarty automobilista”
Czw. 3 X	„Dom otwarty”, kom. 3a przez M. Bałuckiego
Sob. 5 X	„Gąsienice, czyli Córki na wydaniu”, kom. 4a A. Konara
Nie. 6 X	„Gąsienice, czyli Córki na wydaniu” „Dom otwarty”
Pon. 7 X	„Zażarty automobilista”
Wt. 8 X	„Gąsienice, czyli Córki na wydaniu”
Śr. 9 X	„Dom otwarty”
Czw. 10 X	„Zażarty automobilista”
Sob. 12 X	„Turniej”, dramat 5a S. Kozłowskiego
Nie. 13 X	„Turniej” „Gąsienice, czyli Córki na wydaniu”
Pon. 14 X	„Zażarty automobilista”
Wt. 15 X	„Ach! To Zakopane!”
Śr. 16 X	„Turniej”
Czw. 17 X	„Pod Białym Koniem”, krotchwila 3a Blumenthala i Kaldenburga
Sob. 19 X	„Edukacja Bronki”, kom. 3a przez S. Krzywoszewskiego
Nie. 20 X	„Pod Białym Koniem” „Zażarty automobilista”
Pon. 21 X	„Turniej”
Wt. 22 X	„Edukacja Bronki”
Śr. 23 X	„Pod Białym Koniem”
Czw. 24 X	„Edukacja Bronki”

Sob. 26 X	„Cierpki owoc”, kom. 3a R. Bracco, przeł. Z. Sarnecki
Nie. 27 X	„W ruinach, czyli Falszerze pieniędzy”, wodewil dramatyczny ze śpiewami i tańcami w 5a przez Alfę i Omegę, z muz. K. Kratzera
Pon. 28 X	„Edukacja Bronki”
Wt. 29 X	„Cierpki owoc”
Śr. 30 X	„W ruinach, czyli Falszerze pieniędzy”
Czw. 31 X	„Cierpki owoc”
Pt. 1 XI	„Dziady”, dzieło dramatyczne w 6 obrazach A. Mickiewicza w układzie scenicznym S. Wyspiańskiego
Sob. 2 XI	„Śmierć cywilna”, dramat 5a Giacomettiego
Nie. 3 XI	„Śmierć cywilna”
	„Turniej”
Pon. 4 XI	„Dziady”
Wt. 5 XI	„W ruinach, czyli Falszerze pieniędzy”
Śr. 6 XI	„Edukacja Bronki”
Czw. 7 XI	„Damy i huzary”, kom. 3a A. hr. Fredry
Pt. 8 XI	„Śmierć cywilna”
Sob. 9 XI	„Ubogie lwice”, kom. 5a E. Augier’a
Nie. 10 XI	„W ruinach, czyli Falszerze pieniędzy”
	„Człowiek o 100 głowach”, krotchwila 3a H. Moulin i E. Delavigne
	„Damy i huzary”
Pon. 11 XI	„Dziady”
Wt. 12 XI	„Ubogie lwice”
Śr. 13 XI	„Piękna ogrodniczka”, kom. w 1 odsł. S. Krzywoszewskiego
	„Człowiek o 100 głowach”
Czw. 14 XI	„Cierpki owoc”
Pt. 15 XI	„Edukacja Bronki”
Sob. 16 XI	„Baccarat”, sztuka 3a przez H. Bernsteina
Nie. 17 XI	„Baccarat”
	„Dziady”
Pon. 18 XI	„Ach! To Zakopane!”
Wt. 19 XI	„Zażarty automobilista”
Czw. 21 XI	„Baccarat”
Pt. 22 XI	„Turniej”
Sob. 23 XI	„Hrabina Oczko”, krotchwila 3a Schöntana i Koppel Ellfeldta
	„Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”
Pon. 25 XI	„Baccarat”
Wt. 26 XI	„Dziady”
Śr. 27 XI	„Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”
Czw. 28 XI	„Hrabina Oczko”
Pt. 29 XI	Towarzystwo „Gwiazda” urządza w Teatrze Polskim obchód Mickiewiczowski ze współudziałem panny Trojanowskiej (śpiewaczki operowej) i pani Kozłowskiej (artystki dramatycznej) oraz prof. Skarżyńskiego (wiolonczelisty z Krakowa)
	W programie m.in. aria Bronki z opery „Janek” Żeleńskiego
Sob. 30 XI	„Mąż z grzeczności”, kom. 3a A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego
Nie. 1 XII	„Mąż z grzeczności”
	„Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”
Pon. 2 XII	„Hrabina Oczko”
Czw. 5 XII	„Mokra przygoda”, wodewil 4a H. Meilhac i A. Millaud, muz. Herve’go, zlokalizował A.P. (gościnnie występ H. Zimajer-Rapackiej z teatru krakowskiego)

Sob. 7 XII	Kabaret Artystyczny Występ A. Zimajer i H. Zimajer-Rapackiej z teatru krakowskiego „Oświadczyń”, kom. 1a A. Czechowa, przeł. A. Grzymała-Siedlecki „Węglarze”, wodewil 1a z franc. W programie także m.in. „Andzia” przez W. Rapackiego Marsz z „Wesołej wdówki”
Nie. 8 XII	„Mokra przygoda” „Mąż z grzeczności”
Pon. 9 XII	„Nitouche, czyli Przygody pensjonarki” (występ H. Zimajer-Rapackiej)
Wt. 10 XII	ostatni Kabaret Artystyczny Występ A. Zimajer i H. Zimajer-Rapackiej W programie m.in.: „Strach przed kijem”, kom. 1a Coutrelline’a „Ballada księżycowa”, pantomima W. Rapacki – Monolog mojej żony
Śr. 11 XII	„Sposób na mężów”, wodewil 4a Marsa i Hennequina, muz. W. Roger (występ A. Zimajer i H. Zimajer-Rapackiej)
Czw. 12 XII	„Hrabina Oczko”
Sob. 14 XII	„Szkola”, sztuka 4a Z. Kaweckiego
Nie. 15 XII	„Szkola” „Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”
Pon. 16 XII	„Szkola”
Wt. 17 XII	„Szkola”
Śr. 18 XII	„Szkola”
Czw. 19 XII	„Ubogie lwice”
Sob. 21 XII	„Wojna domowa”, kom. 3a Z. Przybylskiego
Nie. 22 XII	„Mokra przygoda” „Na Chwaliszewie”, sztuka 4a ze śpiewami i tańcami F. Dominika, muz. M. Świerzyński
Śr. 25 XII	„Szkola” „Na Chwaliszewie”
Czw. 26 XII	„Sposób na mężów” „W ruinach, czyli Falszerze pieniędzy”
Sob. 28 XII	„Oświadczyń”, kom. 1a A. Czechowa, przeł. A. Grzymała-Siedlecki „Strach przed kijem”, kom. 1a J. Courteline’a „Logika serca”, kom. 1a R. de Flers i G.A. Caillet „Pracownicy sceny”, kom. 1a J. Courteline’a
Nie. 29 XII	„Sposób na mężów” „Mokra przygoda”
Pon. 30 XII	„Szkola”
Wt. 31 XII	„Na Chwaliszewie” Apoteoza – „Nowy Rok 1908” (żywy obraz)
Czw. 2 I	„Zażarty automobilista”, kom. 3a K. Kratza, przeł. M. Sachorowski
Pt. 3 I	IV koncert ludowy „Lutni” Towarzystwa Muzycznego pod batutą P. Maszyńskiego „Jaselka”, 3 obrazy scen., muz. P. Maszyńskiego, słowa M. Konopnickiej
Sob. 4 I	„Opieka wojskowa”, kom. 3a S. Bogusławskiego „Warszawianka”, dramat 1a S. Wyspiańskiego
Nie. 5 I	„Opieka wojskowa” „Warszawianka” „Na Chwaliszewie”
Pon. 6 I	„Potop”, obraz historyczny 5a (8 obr.) z powieści H. Sienkiewicza uscenizował J. N. Popławski
Czw. 9 I	„Mąż z grzeczności” kom. 3a A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego
Sob. 11 I	„Złodziej”, sztuka 3a H. Bernsteina

Nie. 12 I	„Piękna żonka”, kom. 4a M. Bałuckiego „Potop”
Pon. 13 I	„Edukacja Bronki”, kom. 5a S. Krzywoszewskiego
Wt. 14 I	„Złodziej”
Śr. 15 I	„Piękna żonka”
Czw. 16 I	„Złodziej”
Pt. 17 I	„Szkoła”
Sob. 18 I	„Panna Żozetta, moja żona”, kom. 4a P. Gavault i R. Charvay, przeł. A. Grzymała-Siedlecki
Nie. 19 I	„Panna Żozetta, moja żona” „Piękna żonka”
Pon. 20 I	„Sposób na mężów”, krotowila 4a Marsa i Hennequina
Wt. 21 I	„Złodziej”
Śr. 22 I	„Panna Żozetta, moja żona”
Czw. 23 I	„Potop”
Pt. 24 I	„Hrabina Oczko”
Sob. 25 I	„Franek Cygan”, komedia tragiczna 4 obr. I. Grabowskiego
Nie. 26 I	„Franek Cygan” „Wojna domowa”
Pon. 27 I	„Wigilia św. Jędrzeja”, sztuka ludowa 1a ze śpiewami i tańcami F. Dominika „Opieka wojskowa”
Wt. 28 I	„Panna Żozetta, moja żona”
Śr. 29 I	„Potop”
Czw. 30 I	„Franek Cygan”
Sob. 1 II	„Dla szczęścia”, dramat 3a S. Przybyszewskiego „Miły gość”, kom. 1a G. Courteline
Nie. 2 II	„Potop” „Porwanie Sabinek”, kom. 4a F. Schönthana
Pon. 3 II	„Franek Cygan”
Wt. 4 II	„Porwanie Sabinek”
Śr. 5 II	„Dla szczęścia” „Miły gość”
Czw. 6 II	„Wigilia św. Jędrzeja” „Człowiek o 100 głowach”
Pt. 7 II	„Na Chwaliszewie”
Sob. 8 II	„Jadzia wdową”, kom. 3a R. Ruszkowskiego
Nie. 9 II	„Franek Cygan” „Jadzia wdową”
Pon. 10 II	„Porwanie Sabinek”
Wt. 11 II	„Dla szczęścia” „Oświadczyń”, komedia A. Czechowa
Śr. 12 II	„Jadzia wdową”
Czw. 13 II	„Dom otwarty”
Pt. 14 II	„Panna Żozetta, moja żona”
Sob. 15 II	„Balladyna”, tragedia fantastyczna 5a (11 obr.) J. Słowackiego
Nie. 16 II	„Balladyna” „Porwanie Sabinek”
Wt. 18 II	„Balladyna”
Śr. 19 II	„Potop”
Czw. 20 II	„Edukacja Bronki”
Pt. 21 II	„Szkoła”
Sob. 22 II	„Klub Ibsena”, kom. 4a G. B. Shaw przełożył Z. S.
Nie. 23 II	„Na dnie”, sztuka 4a M. Gorkiego „Mokra przygoda”
Pon. 24 II	„Balladyna”

Wt. 25 II	„Na dnie”
Śr. 26 II	„Porwanie Sabinek”
	„Panna Żozetta, moja żona”
Czw. 27 II	„Dla szczęścia”
	„Oświadczyzny”
Pt. 28 II	„Balladyna”
Sob. 29 II	„Na swojską nutę”, 4 obr. z życia ludu Z. Przybylskiego
	„W porę”, kom. 1a Z. Przybylskiego
	„Banasiowa”, obrazek sceniczny 1a Z. Przybylskiego wg noweli M. Konopnickiej
	„W zielonym gajku”, kom. 1a Z. Przybylskiego
	„Antkowe wesele”, kom. 1a Z. Przybylskiego
Wt. 3 III	„Hulaj dusza!”, widowisko fantastyczne ze śpiewami i tańcami w 7 obrazach, osnute na podaniach narodowych przez A. Walewskiego, muz. E. Urbanka
Śr. 4 III	„Dziady”, dzieło dramatyczne A. Mickiewicza w 6 obrazach w układzie scenicznym S. Wyspiańskiego
Czw. 5 III	„Na dnie”
Pt. 6 III	„Balladyna”
Sob. 7 III	„Ogniwa”, pogodne sceny z życia rodzinnego 4a H. Heijermansa, przeł. W. Prokesch
Nie. 8 III	„Antkowe wesele”, kom. 1a Z. Przybylskiego
	„Wigilia św. Jędrzeja”
	„Hulaj dusza!”
Pon. 9 III	„Jadzia wdową”
Wt. 10 III	„Potop”
Śr. 11 III	„Ogniwa”
Pt. 13 III	„Balladyna”
Czw. 12 III	„Łódź kwiatowa”, sztuka 5a H. Sudermanna, przeł. W. Rabski (benefis E. Bogusińskiej)
Sob. 14 III	„Gwiazda Syberii”, dramat 4a L. hr. Starzeńskiego
Nie. 15 III	„Hulaj dusza!”
	„Łódź kwiatowa”
Pon. 16 III	„Ogniwa”
Wt. 17 III	„Łódź kwiatowa”
	„Damy i huzary”
Śr. 18 III	„Na dnie”
Czw. 19 III	„Dla szczęścia”,
	„W porę”
Pt. 20 III	„Mąż z grzeczności” (na dochód schroniska dla starców „Pod Opatrznością”)
Sob. 21 III	„Pan dyrektor” (benefis S. Czerniaka)
Nie. 22 III	„Pan dyrektor”
	„Gwiazda Syberii”
Pon. 23 III	„Balladyna” (gościnny występ S. Wysockiej)
Wt. 24 III	„Łódź kwiatowa”
Śr. 25 III	„Czerwona toga”, sztuka 4a E. Brioux (występ S. Wysockiej)
Czw. 26 III	„Rosmersholm”, dramat 4a H. Ibsena (występ S. Wysockiej)
Pt. 27 III	„Sobótki”, sztuka 4a H. Sudermanna (występ S. Wysockiej)
Sob. 28 III	„Mazepa” (występ S. Wysockiej)
Nie. 29 III	„Czerwona toga” (występ S. Wysockiej)
	„Gwiazda Syberii”
Pon. 30 III	„Szczęście w zakątku” (występ S. Wysockiej)
Wt. 31 III	„Uczta Herodiady”, poemat dramatyczny 3a J. Kasprowicza (benefis S. Wysockiej)
Śr. 1 IV	„Pan dyrektor”
Czw. 2 IV	„Porwanie Sabinek”
Pt. 3 IV	„Piękna żonka”
Sob. 4 IV	„Gorąca krew”, wodewil 7 obrazów ze śpiewami i tańcami Lindaua i Krenna (benefis A. S. Poleńskiego)

Nie. 5 IV	„Gorąca krew” „Potop”
Pon. 6 IV	„Sobótki”
Wt. 7 IV	„Gorąca krew”
Śr. 8 IV	„Mazepa”
Czw. 9 IV	„Łódź kwiatowa”
Pt. 10 IV	„Na dnie”
Sob. 11 IV	„Piękna”, dramat 4a A. Świętochowskiego (benefis I. Kozłowskiej)
Nie. 12 IV	„Otello” „Gorąca krew”
Pon. 13 IV	„Balladyna”
Wt. 14 IV	„Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”
Nie. 19 IV	„Gorąca krew” „Poskromienie złościcy”
Pon. 20 IV	„Otello” „Hulaj dusza!”
Czw. 23 IV	„Poskromienie złościcy”
Pt. 24 IV	„Otello”
Sob. 25 IV	„Dzika kaczką”, dramat 5a H. Ibsena (benefis J. Rygiera)
Nie. 26 IV	„Dzika kaczką” „Poskromienie złościcy”
Pon. 27 IV	„Franek Cygan”
Wt. 28 IV	„Dla szczęścia” „Oświadczyńny”
Śr. 29 IV	„Dzika kaczką”
Czw. 30 IV	„Złote runo”, dramat 3a S. Przybyszewskiego (benefis K. Junoszy-Stępowskiego)
Sob. 2 V	„Małka Szwarcenkopf”, sztuka 5a ze śpiewami G. Zapolskiej
Nie. 3 V	„Małka Szwarcenkopf”
Sob. 9 V	„Wróg ludu”, dramat 5a H. Ibsena (ostatnie przedstawienie pod dyrekcją E. Rygiera)
Nie. 10 V	Pożegnalne przedstawienie pod dyrekcją E. Rygiera „Zemsta za mur graniczny”, akt IV „Balladyna”, akt II „Ogniem i mieczem”, obraz V „Mazepa”, akt IV „Obrona Częstochowy”, akt II (z Kazaniem ks. Marka z „Konfederatów barskich” A. Mickiewicza)
Wt. 12 V	„Rodzina Furiosów” (na dochód artystów)
Śr. 13 V	„Małka Szwarcenkopf” (na dochód artystów)
Czw. 14 V	„Wróg ludu” (z udziałem E. Rygiera, na dochód artystów)
Sob. 16 V	„Żołnierz królowej Madagaskaru” (na dochód artystów)
Nie. 17 V	zabawa w parku Viktorii na dochód artystów sceny poznańskiej

Indeks utworów wystawionych w Teatrze Polskim w Poznaniu za dyrekcji Edmunda Rygiera

Alfabetyczny katalog wszystkich utworów wystawionych na scenie poznańskiej w latach 1896-1908, zaopatrzone także w daty spektakli premierowych, opracowany został na podstawie repertuaru dziennego Teatru Polskiego oraz informatora *Dramat obcy 1765-1965. Przedstawienia, druki, egzemplarze*, praca zespołowa pod kier. Jana Michalika, red. Stanisław Hałabuda, t. 1-2, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001.

- „Aby handel szedł”, obrazek ludowy 1a ze śpiewem J. K. Galasiewicza 4 XII 1900
- „Ach! Ta wiosna”, operetka 3a naśladowana z franc. przez C. Lindau i J. Wilhelma, muz. wg motywów J. Straussa przez E. Reiterera. Przekład pol. W. Rapacki, uscenizował L. Śliwiński 6 II 1904
- „Ach! To Zakopane!”, kom. 3a A. Walewskiego 24 IX 1904
- „Adam i Maryla”, dramat 3a ułożył na scenę Z. Sarnecki 26 XI 1898
- „Adrienne Lecouvreur”, dramat 5a z franc. pp. Scribe i Legouvé 3 III 1904
- „Adwokat bez klientów”, kom. 4a Abrahamowicza i Ruszkowskiego 1 XII 1906
- „Ahaswer (Mężczyzna)”, sztuka G. Zapolskiej 11 X 1902
- „Aktorowie dworu”, dramat 4a K. Wartenburga, przeł. W. Bogusławski 24 XI 1900
- „Anastazja”, obraz scen. ze śpiewami i tańcami z powieści E. Orzeszkowej przerobił A. Walewski 26 XII 1904
- „Andrea”, kom. 5a (6 obr.) V. Sardou 4 II 1899
- „Andzia” przez W. Rapackiego 7 XII 1907
- „Anna Oświęcimówna”, obraz hist. 5a przez M. Bołoz-Antoniewicza 14 IV 1898
- „Antea” przez W. Okońskiego [właśc. A. Świętochowski] obrazek dramatyczny 1a 10 XI 1905
- „Antkowe wesele”, kom. 1a Z. Przybylskiego 29 II 1908
- „Artykuł 264”, kom. 5a K. Zalewskiego 27 I 1898
- „Awantura na ulicy św. Marcina”, farsa 4a 6 V 1906
- „Azja Tuhajbejowicz”, dramat na podstawie „Pana Wołodyjowskiego” Sienkiewicza napisał J. N. Popławski 15 III 1902
- „Baby!”, kom. 4a oryginalnie napisana przez Z. Przybylskiego i K. Junoszę 28 I 1897
- „Baccarat”, sztuka 3a H. Bernsteina 16 XI 1907
- „Bagienko”, sztuka 3a B. Gorczyńskiego 10 XI 1906
- „Balladyna”, trag. 5a J. Słowackiego 1 X 1896
- „Bal maskowy”, kom. 3a A. Bissona i A. Barré 16 XII 1897
- „Bal maskowy czyli Przygody aptekarza na balu w Nicei”, sztuka Biescan 12 V 1906
- „Banasiowa”, obrazek scen. 1a na tle noweli M. Konopnickiej przez Z. Przybylskiego 29 II 1908
- „Barkarola”, obraz dramatyczny 1a oryginalnie napisany przez M. Gawalewicza 27 X 1896
- „Bartel Turaser”, dramat 3a P. Langmanna 30 XI 1901
- „Bąk za bąkiem”, kom. 4a F. Schönthana i G. Mosera 13 I 1900
- „Bettina czyli Anioł Szczęścia”, operetka 3a E. Audrana 8 III 1902
- „Biada kamienicznikom!”, krotkowidła 5a Feydeau i Desvalières 24 I 1903
- „Biedna dziewczyna”, farsa 6 obr. ze śpiewami L. Krenna i K. Lindau, muz. L. Kuhna 5 XII 1897
- „Biedni”, sztuka 5a z życia warszawskiego przez L. Świderskiego 25 XII 1902
- „Bielmo”, kom. 3a oryginalnie napisana przez M. Kościelską 15 XII 1906
- „Bieluchna”, sztuka 3a E. Brioux 17 X 1901
- „Bilecik miłosny”, drobnostka sceniczna 1a M. Bałuckiego 18 XI 1897
- „Birbant”, kom. O. Wilde’a, tłum. B. Gorczyński 2 XI 1905
- „Blagierzy polityczni”, kom. 3a przerobił i zlokalizował A. Walewski 30 XII 1905
- „Bogaty wujaszek”, kom. 4a K. Karlweisa 3 XII 1904
- „Bojomir i Wanda, czyli Zamek na Czorsztynie”, opera 2a K. Kurpińskiego, libretto J. W. Krasieński 14 XI 1903

- „Boruta”, dramat z podań ludowych 5a przez B. Grabowskiego 28 IV 1900
- „Bracia Rantzau”, sztuka 4a Erckmanna-Chatriana 24 XI 1906
- „Bracia siamscy”, farsa 4a W. Łebskiego 19 V 1904
- „Bracia szlachta”, kom. 4a przez S. Brandowskiego 7 XII 1899
- „Broń niewieścia”, komedia (fraszka sceniczna 1a) R. J. Benedixa, z niem. 27 XII 1896
- „Bunt Napierskiego”, poemat dramatyczny 3a przez J. Kasprowicza 25 XI 1899
- „Burza”, sztuka 5a A. Ostrowskiego, tłum. J. N. Popławski 19 II 1898
- „Było to pod Wagram”, kom. 1a z franc. E. P. Grangé i L. Thiboust ze śpiewami 5 V 1898
- „Bzy kwitną”, kom 1a przez Z. Przybylskiego 24 III 1898
- „Cenzor moralności”, kom. 3a przez I. Nikorowicza 21 IX 1907
- „Chata wuja Toma”, utwór sceniczny 5a (7 obr.) P. Dumanoir i A. Dennery, przeł. J. N. Kamiński 11 III 1897
- „Chata za wsią”, obraz ludowy ze śpiewami i tańcami 5a, napisany przez Z. Mellerową i J. K. Galasiewicza (rzecz wzięta z powieści J. I. Kraszewskiego) 21 X 1899
- „Chcę sobie pohulać!”, krotchw. 3a (6 odsł.) ze śpiewami i muzyką P. Nestroya –12 IV 1903
- „Chłopi arystokraci”, kom. 1a W. L. Anczyca 1 X 1901
- „Chory z urojenia”, kom. Moliera 12 X 1901
- „Ciarachy”, dramat ludowy 4a J. K. Galasiewicza, ze śpiewami i tańcami utworzonymi przez K. Niedzielskiego 25 X 1902
- „Cierpki owoc”, kom. 3a przez R. Bracco, przeł. z wł. Z. Sarnecki 26 X 1907
- „Ciężka próba”, drobnostka sceniczna 1a przez P. Berton 17 I 1905
- „Ciotka Karola”, krotchwila w 3 aktach B. Thomasa, tłum. z ang. 23 I 1897
- „Ciotka na wydaniu”, kom. 1a J. Blizińskiego 19 IX 1903
- „Cola Rienzi. Obrońca ludu”, dramat hist. 5a A. Asnyka 27 I 1900
- „Consilium Facultatis”, kom. 1a Fredry-syna 15 IX 1906
- „Córka pani Angôt, czyli przekupki paryskie”, opera komiczna 3a, słowa Clairville, Giraudin i König, muz. K. Lecocq, przeł. F. Szober 12 XII 1903
- „Córki pana Dupont”, kom. E. Brieux 3 IV 1902
- „Cudowna teściowa”, krotchwila 3a z franc. 8 IV 1899
- „Cudzoziemka”, kom. 5a A. Dumasa-syna 29 III 1898
- „Cygania”, sztuka 5a wg H. Murgera i T. Barrière, przerobił K. Zalewski 19 I 1899
- „Cyganie”, dramat 5a J. Korzeniowskiego 7 V 1898
- „Czaple pióro”, dramat hist. 5a (6 obr.) L. hr. Starzeńskiego 17 II 1900
- „Czarne diabły”, sztuka 4a V. Sardou, tłum. G. Czernicki 28 X 1905
- „Czartowska Ława”, sztuka ludowa J. Galasiewicza z muz. A. Wrońskiego 9 II 1901
- „Czerwony pugilares”, węgierska sztuka ludowa 3a (4 odsł.) F. Csepreghy 18 XI 1899
- „Czerwona toga”, sensacyjna kom. z franc. E. Brieux 9 III 1901
- „Człowiek o 100 głowach”, krotchwila 3a H. Moulin i E. Delavigne 10 XI 1907
- „Czuła struna”, komedioopera 1a Thiboust i Clairville, z muz. J. Chęcińskiego 27 X 1896
- „Czyja wina?”, obrazek dramatyczny 1a H. Sienkiewicza 14 X 1897
- „Dalila”, dramat 5a (6 odsł.) O. Feuillet’a 30 III 1898
- „Dama od Maksyma”, krotchwila 3a G. Feydeau, przekł. z franc. 23 V 1903
- „Damy i huzary”, kom. 3a prozą A. hr. Fredry 20 IX 1898
- „Demon ziemi”, sztuka F. Wedekinda 13 X 1906
- „Dezertery”, krotchwila 3a oryginalnie napisana przez J. Pawłowskiego 4 V 1899
- „Dla szczęścia”, dramat 3a S. Przybyszewskiego 1 II 1908
- „Dla świętej ziemi”, sztuka ludowa 4a ze śpiewami i tańcami przez Sewera [właśc. Ignacy Maciejowski] 12 XII 1896
- „Dobroczyne damy”, kom. 4a F. Schönthana i G. Kadelburga, przeł. Z. Wójcicka 16 IV 1904
- „Dobry sędzia”, kom. 3a A. Bissona 4 I 1902
- „Do Indii”, dramat 3a J. Kościelskiego 25 XI 1905
- „Doktor Klaus”, kom. 5a A. L’Arronge’a, tłum. T. Hertz 29 X 1904
- „Doktor z musu”, kom. 3a Moliera 1 II 1902
- „Dr Zygmunt Łomski”, kom. J. B. Herza 14 X 1905
- „Dom lalek” kom. 1a A. Nowaczyńskiego 24 II 1906

„Dom otwarty”, kom. 5a M. Bałuckiego 9 V 97
 „Dom wariatów”, krotchwila 3a z angielskiego K. Laufsa 5 XII 1900
 „Don Juan”, kom. 5a Moliéra, przekład K. Pieńkowskiego 23 I 1896
 „Dożywocie”, kom. 3a A. hr. Fredry 4 XI 1899
 „Dragoni”, krotchw. 3a K. Bossu i E. Delavigne’a, przekł. z franc. 26 XI 1903
 „Dramat jednej nocy”, dramat 1a A. Urbańskiego 1 XI 1897
 „Dramat Kaliny”, 3 akty z prozy życia napisał Z. Kawecki 18 III 1905
 „Duch opiekuńczy”, krotchwila 3a A. Bissona i M. Hennequina, przeł. Z. Wójcicka 3 XII 1898
 „Dusza ludu”, sztuka fantastyczna z muzyką 5 obrazów prozą W. Łebskiego 19 III 1898
 „Dwa światy”, dramat 5a (8 odsł.) O. Feuilleta 6 IV 1899
 „Dwaj malcy”, sztuka 2 części 8 obr. przez P. Decourcella 15 X 1898
 „Dwanaście żon Jafeta”, wodewil ze śpiewami i tańcami 3a z franc. Marsa i Desvallières’a, muz. G. Balcarca 3 III 1900
 „Dwie bliźny”, komedia w 1 akcie A. hr. Fredry 19 IX 1903
 „Dwie matki czyli Polka i Rosjanka”, sztuka 8 odsł. C. Mendez, przeł. J. Arwin 26 II 1898
 „Dwie miłości”, dramat 5a J. Kościelskiego 23 III 1907
 „Dwie sieroty”, dramat sensacyjny 5a pp. Dennery i Cormon 2 IV 1901
 „Dwór we Władkowicach”, kom. 3a Z. Przybylskiego 15 I 1902
 „Dyletanci (Orły bez skrzydeł)”, dzieło dram. 4a Z. Wójcickiej 15 XII 1900
 „Dymitr i Marya”, dramat 5a (7 obr.) przez J. Korzeniowskiego 15 III 1900
 „Dymitr Samozwaniec, car ruski”, sztuka 5a Schillera i Laubego 22 III 1900
 „Dyoniza”, kom. 4a A. Dumasa-syna 8 IV 1905
 „Dziady”, dzieło dramatyczne A. Mickiewicza w układzie scenicznym S. Wyspiańskiego 1 XI 1902
 „Dzieci muzy”, kom. 1a F. Dominika [właśc. Franciszek Dorowski] 30 IV 1904
 „Dzieci słońca”, kom. z rosyjskiego M. Gorkiego 10 III 1906
 „Dzieci Wanjuszyna”, dramat 4a Najdienowa, tłum. F. Frączkowski 9 I 1904
 „Dzieciaki”, komedia w 1 akcie przez L. Świdzkiego 27 XII 96
 „Dzienniczek Justysi”, komedia w 1 akcie napisał J. Kościelski 6 X 1896
 „Dzierżawca z Olesiowa”, kom. 4a przez Z. Przybylskiego 29 IX 1900
 „Dzika kaczka”, dramat 5a H. Ibsena 25 IV 1908
 „Dzika Różyczka”, komedia w 1 akcie J. Blizińskiego 1 X 1901
 „Dzisiejsi”, kom. 1a M. Gawalewicz 30 III 97
 „Dzwon zatopiony”, baśń dramatyczna 5a G. Hauptmanna, przeł. J. Kasproicz 12 IV 1899
 „Dzwony kornewilskie”, opera kom. 2a (4 odsł.) Clairville i Ch. Gabet, muz. R. Planquette 31 X 1903
 „Edukacja Bronki”, kom. 3a przez S. Krzywoszewskiego 19 X 1907
 „Elga”, nokturn udratyzowany w 7 odsł. G. Hauptmanna, osnuty na noweli Grillparzera 17 II 1906
 „Emancypowane”, kom. 3a M. Bałuckiego 10 XII 1904
 „Emigracja chłopska”, obraz dram. ludowy ze śpiewami i tańcami 5a W. L. Anczyca, 24 XII 1899
 „Epidemia”, kom. 4a (5 odsł.) J. Narzymskiego 14 III 1903
 „Eros i Psyche”, powieść sceniczna 7 odsł., napisał J. Żułowski, muz. J. Gall 24 II 1905
 „Fałszywe blaski”, kom. 1a Z. Mellerowej 24 X 1903
 „Fałszywi pocziwcy”, komedia T. Barrière 31 III 1906
 „Fedora”, dramat 4a V. Sardou, przeł. J. Arwin-Zieliński 27 II 1902
 „Ferreoł”, kom. 4a V. Sardou, przeł. A. Podwyszyński 27 III 1898
 „Figle kobiet” *zob.* „Wesołe kumoszki windsorskie”
 „Figurantka”, kom. 3a F. de Curel, przeł. J. Otrembowa 21 II 1898
 „Filareci”, obraz dramatyczny 4a z muzyką i śpiewami na tle historycznym A. Staszcyka 18 III 1897
 „Fircyk w zalotach”, kom. 3a F. Zabłockiego 20 X 1900
 „Flirt”, kom. 4a M. Bałuckiego 13 II 97
 „Flis”, opera 1a, słowa S. Bogusławskiego, muz. S. Moniuszki 8 IV 97
 „Franek Cygan”, komedia tragiczna w 4 obr. I. Grabowskiego 25 I 1908
 „Fredzio”, kom. 3a S. Graybnera 3 III 1906
 „Fromont junior et Risler senior”, kom. 5a A. Daudet i A. Belot, przeł. E. Słonarski 4 XII 1897
 „Frou-Frou”, kom. 5a z franc. H. Meilhac i L. Havély, przeł. S. Goślicki 1 III 1900
 „Fryderyk Chopin”, sztuka 5a oryginalnie zapisana przez A. Z. 22 IV 1899

„Furman Henschel”, sztuka 5a G. Hauptmanna 16 XII 1899
 „Galeotto”, dramat 3a J. Echegaray, przeł. J. Kleczyński podług niem. przeróbki P. Lindau 23 X 1902
 „Gałązka heliotropu”, kom. 1a oryginalnie wierszem napisana przez A. Asnyka 15 XII 96
 „Gałganduch czyli Trójka hultajska”, monodram 3a (6 obr.) Nestroya 6 V 1900
 „Gąsienice”, kom. 3a A. Konara 23 X 1897
 „Gęsi i gąski”, kom. 5a M. Bałuckiego 25 X 1900
 „Głośna sprawa”, sztuka 6a Dennery i Cormon 18 II 1899
 „Gniazdo rodzinne”, sztuka 4a H. Sudermanna 23 III 1898
 „Gonitwy miłosne”, kom. L. Madejskiego 4 X 1902
 „Gorąca krew”, wodewil 3a (7 obr.) z życia węg. Krenna i Lindaua, muz. M. Schenka 7 X 1899
 „Goście”, kom. 1a A. Bartelsa 5 X 1901
 „Górą nasi”, kom. K. Zalewskiego 7 XII 1901
 „Górą nasi rzemieślnicy”, kom. 2a W. Wdowiszewskiego 7 IV 1901
 „Górą Radziwiłł”, widowisko scen. w 7 obr. ze śpiewami i tańcami A. Walewskiego 17 XI 1906
 „Gringoire” *zob.* „Poeta i król”
 „Grochowy wieniec czyli Mazury w Krakowskim”, kom. 4a A. Małeckiego 2 X 1897
 „Grube ryby”, kom. 3a M. Bałuckiego 8 X 1899
 „Grzeszki kawalerskie”, kom. 3a zlokalizowana z węg. przez B. L. 12 XI 1898
 „Guwerner”, obrazek dram. 1 odsłona J. Kościelskiego 25 XI 1905
 „Guzik”, kom. 1a M. Gawalewicza 21 X 1897
 „Gwiazda Syberii”, dramat 3a (4 obr.) L. hr. Starzeńskiego 21 II 97
 „Halka”, opera 4a, słowa W. Wolskiego, muz. S. Moniuszko 8 IV 97
 „Halszka z Ostroga”, dramat historyczny 5a J. Szujskiego 13 IV 1903
 „Hans Mathis, żyd polski”, dramat Erckmanna-Chatriana 13 II 1902
 „Hanusia”, marzenie senne w 3 obr. z muzyką i śpiewami przez G. Hauptmanna, przeł. M. Konopnicka 27 III 1897
 „Harde dusze”, sztuka 5a z powieści E. Orzeszkowej na scenę ułożył Z. Sarnecki 15 II 1898
 „Hedda Gabler” H. Ibsena 16 XI 1901
 „Helena de la Seiglière”, kom. 3a J. Sandeau 14 XII 1901
 „Histeryczka”, fraszka w 1 odsłonie z franc. 14 XII 1898
 „Historyczny zamek czyli Znakomici”, kom. 3a A. Bissona 9 XI 1901
 „Histrioni, męczennicy chrześcijańscy”, trag. 5a (6 obr.) W. Rapackiego 24 II 1900
 „Hołota”, kom. 4a napisał F. Dominik [właśc. Franciszek Dorowski] 29 IV 1899
 „Honor”, sztuka 4a H. Sudermanna 27 IX 1902
 „Horsztyński. Konfederat barski”, dramat 5a J. Słowackiego 12 III 1898
 „Hotel pod nosorożcem”, krotchwila z franc. 19 I 1901
 „Hrabina Brunckertz”, wodewil 3a ze śpiewami M. Hennequin 7 XI 1900
 „Hrabina Oczko”, kom. 3a Schönthana i Kopel-Ellfelda 15 I 1898
 „Hulaj dusza!”, widowisko sceniczne 8 obr. ze śpiewami i tańcami, na podaniach narodowych przez A. Walewskiego, muz. E. Urbanka 29 X 1899
 „Icek Wątrobnik czyli Kłótnia o antysemicki bęben”, scena kom. 1 odsł. S. Czerniaka 31 XII 1900
 „Idealna żona” *zob.* „Andrea”
 „Ijola”, dramat 5a J. Żuławskiego 20 IV 1907
 „Influenza prowincjonalna” *zob.* „Powietrze wielkemiejskie”
 „Interes przede wszystkim”, kom. 3a O. Mirbeau 14 I 1905
 „Intratna posada (Łapownicy)”, kom. 5a z ros. przez A. Ostrowskiego 1 X 1904
 „Intryga i miłość” tragedia 5a (8 odsł.) F. Schillera, przeł. M. Budzyński 10 II 1900
 „Iskierka”, kom. 1a E. Pailleron’a 24 III 1897
 „Jacuś”, kom. 4a E. Lubowskiego 6 X 1900
 „Jadzia wdową”, krotchwila 3a R. Ruskowskiego 10 X 1896
 „Jak kochają artyści”, kom. 5a przez J. Horwata [właśc. Maria Czarnowska] 1 V 1905
 „Jak liście...”, dramat 4a J. Giacossy 23 II 1901
 „Jak się śmieją i płaczą w Poznaniu”, operetka komiczna z tańcami w 6 obr., kuplety C. Danielewskiego, muz. G. Lorensa 18 V 1897
 „Jarmark małżeński”, kom. 3a G. Okonkowskiego, przeł. J. Pieniżek 17 III 1900

„Jasełka”, muz. P. Maszyńskiego, słowa M. Konopnickiej w 3 obrazach scenicznych 3 I 1908
 „Jesiennym wieczorem...”, obraz scen. 1a J. Maskoffa [właśc. G. Zapolską] 25 II 1903
 „Już po biedzie!”, legenda dramatyczna 4a ze śpiewami i tańcami K. Laskowskiego i B. Bolesławskiego, muz. K. Namysłowskiego 16 X 1897
 „Kajetan Orug” zob. „W burzliwą noc”
 „Kajetan Węgierski” zob. „Starościc ukarany”
 „Kamionka czyli Małżeństwa przed sądem”, kom. 4a H. Meilhac i L. Halévy 20 I 1900
 „Kandida”, sztuka 3a napisał G. B. Shaw 16 III 1907
 „Karciaz” zob. „Salamandra”
 „Karpaccy górale”, dramat 3a (8 obr.) J. Korzeniowskiego 19 III 1897
 „Karykatury”, studium scen. 4a J. A. Kisielewskiego 2 XII 1899
 „Kasper Karliński”, dramat historyczny 2a przez W. Syrokomlę 1 XI 1897
 „Kaśka Kariatyda”, melodramat w 6 odsł. przez G. Zapolską 23 IV 1896
 „Kazimierz Wielki” i Esterka”, trag. 6 obr. na tle hist. przez S. Kozłowskiego 23 IV 1898
 „Kiejstut”, trag. 5a A. Asnyka 27 XI 1897
 „Kierownik szkoły”, kom. 3a O. Ernsta 6 XII 1902
 „Kiliński”, obraz dramatyczny 5a ze śpiewami i muzyką J. Załęgi [właśc. Michał Bałucki] 12 V 1900
 „Kinematograf czyli żywa fotografia”, krotchwila 3a O. Blumenthala i G. Kadelburga 21 IV 1898
 „Klub Ibsena”, kom. 4a G. B. Shaw przełożył Z. Słupski 22 II 1908
 „Klub kawalerów”, kom. 3a M. Bałuckiego 19 I 1897
 „Kobieta bez znaczenia”, O. Wilde’a 30 IX 1905
 „Kobiety z kamienia”, kom. 4a z prologiem i śpiewkami z franc. T. Barrière i L. Thiboust 4 III 1897
 „Kolacyjka”, kom. 1a A. Schnitzlera 29 I 1903
 „Koledzy szkolni czyli pantoflowi bohaterzy”, kom. 4a L. Fuldy z niem. przeł. A. L. 6 V 1899
 „Kolega Crampton”, kom. 5a G. Hauptmanna 7 III 1901
 „Kolombina czyli niesnaski małżeńskie”, żart ze śpiewami 2 odsł., tekst i muz. zebrał W. Rapacki-syn 21 X 1900
 „Kominiarz i młynarz, czyli zawalenie wieży”, krotchwila 1a J. N. Kamińskiego 12 I 1903
 „Konfederaci barscy”, fragment w 2 aktach A. Mickiewicza 1 X 1896
 „Koniec Sodomy”, dramat 5a (6 odsłon) H. Sudermanna, przekł. z niem. 10 X 1903
 „Kontroler wagonów sypialnych”, kom. 3a A. Bisson, przeł. J. Zejdowski 14 II 1899
 „Kopciuszek”, widowisko fantastyczne w 8 obr. z muzyką, śpiewami i tańcami K. A. Görnera, ułożył na scenę A. Walewski 1 I 1904
 „Koralia i Sp.”, kom. 3a Valabrèque i Hennequina 23 XI 1901
 „Koroniarz i Litwin” zob. „Pokociło się i dam nogę”
 „Kościuszeko pod Raclawicami”, obraz historyczny 5a przez Lassotę [właśc. Władysław Ludwik Anczyc] 15 X 1896
 „Kościuszeko w Petersburgu”, obraz dram. 1a na tle hist. przez A. Staszcyka 4 XII 1898
 „Koziołki”, krotchwila 3a przez P. Hirschberga i K. Kraatza 10 II 1898
 „Kraj”, kom. 4a Orszy [właśc. Kazimierz Zalewski] 22 III 1902
 „Krakowiaci i Górale”, opera narodowa 3a J. N. Kamińskiego, muzyka K. Kurpiński 1 I 1897
 „Krewniaki”, kom. 4a M. Bałuckiego 7 III 1903
 „Król i poeta”, kom. 1a przez T. de Banville, przeł. J. Otrembowa 14 IV 1904
 „Król Lear”, trag. 5a W. Szekspira przeł. J. Paszkowski 17 XI 1900
 „Królewicz”, kom. 4a E. Lubowskiego 15 X 1904
 „Królowa Jadwiga”, dramat 5a J. Szujskiego 23 II 1898
 „Królowa Tatr”, widowisko fantastyczne w 5 obr. ze śpiewami i tańcami A. Walewskiego 15 IV 1905
 „Krwawe piętno”, dramat 4a L. hr. Starzeńskiego 9 III 1907
 „Kuglarka”, kom. 3a Meilhac i Halévy 5 III 1896
 „Kula u nogi”, sztuka osnuta na tle stosunków społecznych z epilogiem J. Szutkiewicza 13 XI 1897
 „Kupiec wenecki”, kom. 5a (7 obr.) W. Szekspira 4 II 97
 „Laryk”, trag. 5a z motywów dziejowych napisał J. Gadomski 23 III 1904
 „Lena”, dramat 4a (6 obr.) M. Jasińczyka [właśc. Waclaw Karczewski] 25 IV 1901
 „Leta”, krotchwila 3a z ang. R. Gobbinsa 20 XI 1897
 „Lew zakochany” (Rewolucja francuska), kom. 5a F. Ponsard 7 II 1904

„Lilla Weneda”, trag. 5a (10 odsł.) J. Słowackiego 28 I 1899
 „List żelazny”, dramat 4a z „Pamiętek Soplicy” napisał M. Szukiewicz 19 XI 1904
 „Lizka i Frycek”, operetka 1a, słowa p. Boisselot, muzyka Offenbacha 23 II 1897
 „Logika serca”, kom. 1a przez R. de Flers i G. A. Caillavet 28 XII 1907
 „Lorenzo i Jesica”, obrazek w 1 odsł. przez L. Kwiecińskiego 26 XII 1896
 „Lwia uczta”, sztuka 4a F. de Curel, przekład z franc. 28 X 1899
 „Lygia”, trag. 5a (8 obr.) z czasów prześladowań chrześcijan za Nerona osnuta na tle powieści H. Sienkiewicza „Quo vadis” przez J. Barretta 20 XII 1898
 „Łobzowianie”, obrazek dramatyczny 1a ze śpiewami przez W. L. Anczyca 23 IX 1899
 „Łódź kwiatowa”, sztuka 5a H. Sudermanna, przeł. W. Rabski 12 III 1908
 „Maciek Samson”, krot. 3a ze śpiewami i tańcami J. K. Galasiewicza, muz. A. Wroński 16 IV 1898
 „Maćko Borkowic, wojewoda poznański”, dramat w 6 obr. W. Rapackiego 23 IV 1905
 „Madame Sans-Gêne”, kom. 4a V. Sardou 29 III 1900
 „Madej zbój”, baśń dram. 5a K. Mattauscha, muz. i śpiewy F. Słomkowskiego 24 XII 1905
 „Majster”, kom. 3a H. Bahra 27 I 1906
 „Makbet”, trag; 5a W. Szekspira 21 II 1903
 „Małe dusze”, kom. 3a S. Krzywoszewskiego 28 III 1903
 „Małka Szwarcenkopf”, sztuka 5a G. Zapolskiej 9 X 1897
 „Małżeństwo Apfel”, kom. 4a przez K. Zalewskiego 27 X 1898
 „Małżeństwo na próbę”, krotchwila 3a ze śpiewami i tańcami K. Gerö, muz. K. Kuhna 19 XII 1896
 „Małżonek mimo woli”, krotchwila 3a pp. Feydeau i Desvallières z franc. 9 III 1899
 „Marcowy kawaler”, krotchwila 1a J. Blizińskiego 27 IX 1904
 „Markiz Priola”, kom. 3a przez H. Lavedan’a 18 XI 1905
 „Margrabina de Pompadour” *zob.* „Narcyz Romeau”
 „Maria Stuart”, trag. 4a (6 odsł.) F. Schillera 12 II 1903
 „Marnotrawca”, melodramat czarodziejski ze śpiewami i muzyką w 8 obr. F. Rajmunda 26 XII 1900
 „Marnotrawny ojciec”, kom. G. B. Shaw 3 XI 1906
 „Mazepa”, trag. 5a J. Słowackiego 1 XI 96
 „Mąż o dwóch żonach”, kom. 3a z franc. przeł. L. S. 22 XII 1906
 „Mąż od biedy”, kom. 1a oryginalnie napisana przez J. Blizińskiego 27 X 96
 „Mąż pod kluczem” kom. G. Feydeau 16 II 1901
 „Mąż z grzeczności”, kom. 3a A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego 21 II 1901
 „Medor”, tragikomedya 3a H. Molin, z franc. przeł. E. Śliwińska 2 II 1905
 „Mężowie Leontyny”, kom. 3a G. Feydeau i A. Capus 7 II 1903
 „Miejsca kobietom!”, kom. 4a pp. Valabrégue i Hennequin, tłum. J. Pieniążek 11 XI 1900
 „Mieszczanie. Sceny w domu Bezsiemionowa”, sztuka 4a M. Gorkiego, tłum. A. Siedlecki 2 V 1903
 „Miłostki”, sztuka 3a A. Schnitzlera 22 X 1898
 „Miłość ubogiego młodzieńca”, kom. 5a O. Feuilleta, reż. Cz. Knapczyński 16 XI 1897
 „Miły gość”, kom. 1a z franc. przez G. Courteline 1 II 1908
 „Miód kasztelański”, komedia kontuszowa 3a przez J. I. Kraszewskiego 23 IX 1899
 „Młynarz i jego córka” E. Raupacha 1 XI 1905
 „Mokra przygoda”, wodewil 4a Meilhac i A. Millaud, muz. Herve’go, zlokalizował A.P. 5 XII 1907
 „Monna Vanna”, sztuka 3a M. Maeterlincka, tłum. Z. Sarnecki 9 V 1903
 „Myszy bez kota”, kom. 4a przez Jordana [właśc. Julian Wieniawski] 17 I 1903
 „Na cel dobroczynny”, kom 4a Fr. Schönthana i G. Kadelburga, tłum. Zofia Wójcicka 8 I 1898
 „Na Chwaliszewie”, sztuka 4a ze śpiewami i tańcami, napisał F. Dominik [właśc. Franciszek Dorowski], muz. M. Świerzyński 15 XII 1901
 „Na dnie życia”, obrazy dramatyczne 4a napisał M. Gorki 16 V 1903
 „Na jedną kartę”, dram. 5a H. Sienkiewicza 20 XII 1900
 „Na klęczkach”, dramat 1 odsł. przez J. Kościelskiego 25 XI 1905
 „Na marne”, utwór dram. 1a L. Rydla 14 V 1903
 „Na rozdrożach”, dramat w 5 aktach przez W. Sawiczewskiego 15 V 1897
 „Na swojską nutę”, obrazów 4 z życia ludu napisał Z. Przybylski 29 II 1908
 „Na wulkanie”, kom. T Konczyńskiego 17 III 1906
 „Na zawsze”, dramat 4a L. Rydla 30 V 1903

- „Nad przepaścią”, obraz sceniczny ze śpiewami w 5 obr. H. Müllera, opracowany przez L. Śliwińskiego, muzyka K. Kratzera 8 XII 1897
- „Nadzieja”, dramat rybacki 4 obrazy H. Heijermansa, przeł. J. Kasprowicz 5 III 1904
- „Najstarsza”, kom. 5a J. Lemaître, przekł. z franc. 14 I 1899
- „Narcyz Rameau”, dramat 5a (7 obr.) A. Brachvogla 21 I 1899
- „Naręczony w Butelce”, kom. 4a J. Rosena, z niem. przełożył W. Koryzna [właśc. Roman Fijałkowski] 21 V 1904
- „Nasi dekadenci” *zob.* „W odmęcie”
- „Nasi Donzuani”, operetka komiczna 4a z muzyką skompilowaną przerobił A. B. 13 X 1903
- „Nasi finansści”, kom. 5a zlokalizował C. Knapczyński 3 V 1900
- „Nasi poczciwi wieśniacy”, kom. z franc. V. Sardou 26 I 1901
- „Nasi najserdeczniejsi”, kom. 4a V. Sardou 10 XII 96
- „Nasi zięciowie”, kom. K. Zalewskiego 8 XI 1902
- „Nasze Anioły”, kom. M. Wołowskiego 13 XI 1902
- „Nasze Paryżanki”, kom. 5a C. Danielewskiego 21 IV 1897
- „Nauczycielka”, sztuka 4a W. hr. Koziembrodzkiego 18 II 1905
- „Nerwowie”, kom. 3a W. Sardou i T. Barrière 3 X 1903
- „Nerwy i miłość”, sztuka K. Krzyżanowskiego 15 XI 1902
- „Niech żyje życie!”, dramat 5a H. Sudermanna 25 III 1903
- „Niebezpieczny zakład”, kom. 4a przez Jeroma K. Jerome 13 X 1903
- „Nie chcę się żenić!”, kom. 5a przez T. Bernard i A. Godfernaux 12 I 1907
- „Niespodzianki rozwodowe”, kom. 3a A. Bissona i A. Marsa 24 XI 1897
- „Nieszczęsne kochanie”, sztuka 5a ze śpiewami i tańcami osnuta na tle życia ludu ruskiego na Ukrainie przez L. Mańkę 27 XII 1898
- „Nieuczciwi”, dramat 3a G. Rovetty, z wł. przeł. J. Kasprowicz 11 III 1899
- „Niewierna”, kom. 3a R. Bracco 14 X 1897
- „Niewierni”, obrazek scen. w 1 odsłonie wierszem W. Poray-Chrzanowskiego 18 II 1903
- „Niewolnice z Pipidówki”, komedia w 4 aktach przez M. Bałuckiego 27 II 1897
- „Niobe”, krotchwila 3a H. Paultona 6 X 1896
- „Nitka jedwabiu”, kom. 4a z franc. V. Sardou 4 III 1899
- „Nitouche czyli Przygody pensjonarki”, operetka komiczna 3a (4 obr.) libretto H. Meilhac i A. Millaud, muz. F. Herve 28 X 1900
- „Noc świętojańska”, obraz ludowy 4a ze śpiewami i tańcami przez A. Staszcyka i J. K. Galasiewicza, muzyka A. Wroński 31 XII 1898
- „Nora”, dramat 3a ze szwedzkiego przez H. Ibsena 23 III 1905
- „Nowy don Kiszot”, kom. A. Fredry ze śpiewami, muz. S. Moniuszko 1 I 1902
- „Nowy dziennik”, kom. 3a M. Bałuckiego 24 X 1903
- „O chlebie i wodzie”, wodewil 1a J. Miłkowskiego 4 I 1900
- „O Józie”, fraszka sceniczna w 1 odsł. przez M. Bałuckiego 16 XII 1896
- „Obłoki”, sztuka 3a napisał po czesku J. Kvapil, spolszczył M. Szukiewicz 2 III 1907
- „Obrona Częstochowy” *zob.* „Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”
- „Obrona Olsztyna”, dramat poetyczny Syrokomli 17 XI 1901
- „Odetta”, sztuka 4a V. Sardou 9 I 96
- „Odludki i poeta”, kom. 1a A. Fredry 1 X 1901
- „Oddajcie mi żonę!”, kom. 3a A. Abrahamowicza 13 V 1905
- „Odrzewana miłość”, kom. 5a Ż. Krzywdzica [właśc. Mieczysław Dzikowski-Chamski] 7 XI 1986
- „Odrodzenie”, kom. 3a F. Schöntana i F. Koppel-Ellfelda, przeł. Z. Wójcicka 2 II 1901
- „Odsiecz Wiednia”, obraz hist. 5a W. Rapackiego 16 III 1899
- „Ofiara przesądu”, sztuka 3a przez A. Schnitzlera 30 IV 1898
- „Ofiary serca czyli Kominarze”, kom. rodzajowa 4a F. Dominika [właśc. Franciszek Dorowski] 25 XII 1903
- „Ogniem i mieczem”, obraz dramatyczny w 6 odsł., podług powieści H. Sienkiewicza, oprac. B. Pobóg 25 XII 1897
- „Ogniwa”, pogodne sceny z życia rodzinnego 4a H. Heijermansa, przeł. W. Prokesch 7 III 1908
- „Oj mężczyźni, mężczyźni!”, krotchwila 4a K. Zalewskiego 6 IV 1896

„Oj, Młody! Młody!”, kom. 4a J. A. hr. Fredry 31 XII 1904
 „Oj, te mężateczki”, komedia wiedeńska H. Bahra 20 IV 1901
 „Okrężne”, kom. 2a ze śpiewami i tańcami, J. Korzeniowskiego 19 XI 1896
 „Opieka wojskowa”, kom. 3a przez S. Bogusławskiego 4 I 1908
 „Opiekunowie moralności”, kom. Blumentala i Kadelburga 11 I 1902
 „Oświadczyzny”, kom. 1a A. Czechowa, przeł. A. Siedlecki 7 XII 1907
 „Otchłań”, kom. T. Konczyńskiego 23 III 1901
 „Otello, Murzyn z Wenecji”, trag. 5a W. Szekspira 2 I 1897
 „Owoce oświaty”, kom. 4a L. hr. Tołstoja, tłum. z ros. M. Przybyłowicz 17 XII 1898
 „Ożenić się nie mogę”, kom. 3a A. hr. Fredry 6 X 1898
 „Pan Benet”, kom. 1a wierszem A. hr. Fredry 22 X 1898
 „Pan Damazy”, kom. 5a J. Bliźnińskiego 8 V 1897
 „Pan Dyrektor”, kom. 3a A. Bisson i F. Carré 31 X 1896
 „Pan Geldhab” A. Fredry 27 V 1903
 „Pan Jowialski”, kom. 4a prozą A. hr. Fredry 5 XII 1903
 „Pan na Gołuchowie”, kom. 3a przez A. z Lipskich Baranowską 14 IV 1904
 „Pan senator”, kom. 3a F. Schönthana i G. Kaldenbura 8 XII 1898
 „Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie” A. Mickiewicza, uscenizował w 7 obr. L. S. 30 XII 1901
 „Pan Wołodyjowski”, kom. z powieści H. Sienkiewicza na scenę ułożył A. Siemaszko 7 IV 1900
 „Pani majstrowa z Chwaliszewa” wodewil 4a ze śpiewami i tańcami F. Błotnickiego 31 I 1907
 „Pani majstrowa z Podwala” zob. „Pani majstrowa z Chwaliszewa”
 „Panna Żozetta, moja żona”, kom. 4a P. Gavault i R. Charvay, przeł. A. Grzymała-Siedlecki 18 I 1908
 „Państwo Wackowie”, kom. 4a Z. Przybylskiego (dalszy ciąg „Wicka i Wacka”) 23 IX 1902
 „Piaś I”, dramat 5a (9 obr.) ze śpiewami, napisany na tle powieści Kraszewskiego „Stara baśń” przez A. Szczepańskiego 19 XI 1898
 „Pierwioski”, kom. 1a K. Ujejskiego 29 XI 1902
 „Pietro Caruso”, dramat 1a przez R. Bracco, przeł. J. Kasproicz 5 X 1899
 „Pieśń przerwana”, obraz sceniczny 1a E. Orzeszkowej i Z. Przybylskiego 10 XII 1901
 „Piękna”, dramat 4a A. Świętochowskiego 11 IV 1908
 „Piękna Helena”, opera komiczna 3a, słowa pp. H. Meilhac i L. Halévy, muz. J. Offenbach 16 I 1904
 „Piękna Marsylianka”, sztuka 4a P. Berton 9 II 1907
 „Piękna ogrodniczka”, kom. 1a S. Krzywoszewskiego 12 IV 1902
 „Piękna żonka”, kom. 4a M. Bałuckiego 12 I 1908
 „Piosnka Wujaszka”, krotchwila 1a ze śpiewami przez J. A. hr. Fredrę 30 IX 1899
 „Płaczka i Śmieszek”, operetka 1a z muz. J. Offenbacha 22 XI 1900
 „Po moim powrocie...”, kom. 3a Blumentala i Kadelburga 8 II 1899
 „Po teatrze”, kom. 1a M. Bałuckiego 2 X 1902
 „Pod Białym Koniem”, krotchwila 3a przez Blumentala i Kadelburga 25 X 1898
 „Podprefekt”, krotchwila 3a L. Gandillot 3 XI 1900
 „Podróż po Warszawie”, operetka komiczna w 6 obr. F. Szobera, muz. A. Sonnenfeld 27 XII 1897
 „Pogrzeb”, tryptyk 4a wierszem przez K. Laskowskiego 26 IV 1902
 „Pokociło się i dam nogę”, scena z życia dwóch braci przez E. Orzeszkową 16 XII 1896
 „Polowanie na zięciów”, kom. 4a E. Labiche i A. Delacour 9 I 1897
 „Pomyłka” zob. „U tancerki”
 „Popychadło”, sztuka 4a (5 odsł.) osnuta na tle stosunków społecznych J. Szutkiewicza 25 XI 1896
 „Porwanie Sabinek”, kom. 4a F. Schönthana 3 X 1901
 „Posażna jedynaczka”, kom. 1a prozą J. A. hr. Fredry 9 IX 1903
 „Poskromienie złośnicy”, kom. 5a W. Szekspira, przeł. A. Błędowski 6 XI 1897
 „Posłaniec 6666”, operetka, słowa L. Krenn’a i C. Lindau’a, muzyka C. M. Ziehrera, tłum. W. Rapacki-syn 21 IV 1904
 „Pospolite ruszenie”, farsa 4a A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego 4 III 1905
 „Potęga ciemnoty” Lwa Tołstoja 11 XI 1905
 „Potop”, sztuka w 8 obr. z powieści H. Sienkiewicza, uscenizował J. N. Popławski 1 I 1900
 „Powietrze wielkemiejskie”, kom. Blumentala i Kaldenbura 2 III 1901
 „Powrót posła”, kom. 4a przez J. U. Niemcewicza 5 XI 1898

„Pozłacana młodzież”, kom. 4a M. Bałuckiego 14 V 1906
 „Poznań jak się śmieje i jak płacze” *zob.* „Jak się śmieją i płaczą w Poznaniu”
 „Pozytywni”, kom. 4a J. Narzymskiego 17 X 1896
 „Półswiatek”, kom. 5a A. Dumasa-syna 26 III 1898
 „Pracownice igły”, melodramat ze śpiewami i tańcami Z. Przybylskiego 3 XI 1901
 „Pracownicy sceny”, kom. 1a przez J. Courteline’a 28 XII 1907
 „Prawo mimikry” kom. 1a A. Nowaczyńskiego 24 II 1906
 „Prelegent”, kom. 1a J. Kościelskiego 29 XI 1897
 „Preludium Chopina”, kom. 1a M. Gawalewicza 9 XI 1899
 „Prima Balerina”, krotchwila 3a E. Bluma 29 I 1898
 „Protest Strukczasego”, kom. szlachecka 3a z XVIII w. 22 XI 1900
 „Przeor Paulinów czyli Obrona Częstochowy”, dramat historyczny z XVII w. 5a (8 obr.) przez Juliana Mörs z Poradowa [właśc. Elżbieta Bośniacka] 16 I 1898
 „Przewodnik dla zakochanych”, krotchwila 1a W. Simona 19 XI 96
 „Przygody przy ulicy św. Marcina”, krotchwila 4a przerobiona i zlokalizowana przez C. K. 3 II 1899
 „Przyjaciele Hioba”, kom. 2a A. Asnyka 12 XII 1896
 „Przyjemności małżeńskie”, kom. 3a A. Valabrègue, tłum. W. Barszczewska 20 II 1897
 „Publiczna tajemnica”, kom. 3a P. Wolffa, przeł. Z. Wójcicka 19 XI 1903
 „Rabagas”, kom. 5a W. Sardou, przekład M. Chrzanowskiego poprawiony przez S. Koźmiana 5 II 1898
 „Rabuś”, sztuka 4a T. Jaroszyńskiego 8 XII 1900
 „Radczy pana radcy”, kom. 3a M. Bałuckiego 2 X 1901
 „Radziwiłł, Panie Kochanku!”, kom. kontuszowa 3a J. I. Kraszewskiego 5 X 1901
 „Raz się tylko żyje”, farsa w 6 obr. ze śpiewami napisał L. Stein 5 IV 1902
 „Reni”, dramat 1a przez Jarogniewa 14 XII 1898
 „Rewizor z Petersburga”, kom. 5a M. Gogola przekład z ros. 20 X 1904
 „Rinaldo Rinaldini”, romantyczny melodramat 6 odsł., przerobiona z wł. przez M. Sankowskiego z powieści Ch. A. Vulpiusa 25 XII 1897
 „Robert i Bertrand czyli Dwaj złodzieje”, krotchwila w 4 aktach ze śpiewami, przerobiona z niemieckiego przez W. L. Anczyca, muzyka K. Kratzera 25 II 1897
 „Rocznica ślubu”, krotchwila 4a z niem. W. Woltersa 26 IX 1901
 „Rodzina Furiosów”, komedia 4a ze szwedzkiego F. Rüss, przeł. C. Danielewski 3 XII 96
 „Rodzina Daniszewów”, dramat 4a P. Newskiego i A. Dumasa-syna, przeł. A. Podwyszyński 11 II 1905
 „Rodzina Dylskich”, sztuka 5a przez M. Bałuckiego 30 I 1896
 „Rodzina Pędzikowskich”, kom. 4a przez S. Żyżkowskiego 20 I 1898
 „Rok 997 czyli Męczeństwo św. Wojciecha”, obraz dramatyczny w 4 odsł. Józefa z Brzezina [właśc. Cyryl Danielewski] 12 IV 1897
 „Romantyczni”, kom. 3a wierszem przez E. Rostanda, z franc. przeł. L. Belmont 24 III 1900
 „Romeo i Julia”, trag. 5a W. Szekspira 16 II 1898
 „Rosmersholm”, dramat 4a H. Ibsena 22 IX 1906
 „Rozbitki”, kom. J. Blizińskiego 30 III 1901
 „Rozwiódźmy się”, kom. 3a W. Sardou 21 X 1897
 „Równy Wojewodzie”, obraz dram. 5a z XVIII w. J. I. Kraszewskiego 7 V 1904
 „Różowe Domina”, krotchwila 3a A. Delacour i M. Hennequin 28 X 1897
 „Rzeczywistość”, kom. 3a przez G. Rovettę, przełożył z wł. A. Szczepański 22 I 1898
 „Safandudy”, kom. 4a V. Sardou, przeł. G. Czarnicki 13 V 1897
 „Salamandra” sztuka S. Graybnera 22 XI 1902
 „Sawantki, kobiety uczone”, kom. Moliere, tłum. J. Kasproicz 3 II 1906
 „Sąd przysięgłych”, dramat 4a (7 obr.) J. Korzeniowskiego 4 IV 1904
 „Sąsiedzi”, kom. 4a M. Bałuckiego 1 I 1901
 „Schadzka”, kom. 1a Z. Przybylskiego 10 XII 1904
 „Sen nocy letniej”, kom. 5a W. Szekspira 11 II 1899
 „Sen srebrny Salomei” trag. 5a J. Słowackiego 16 III 1901
 „Sen trefnisia, obraz historyczny 3a wierszem L. hr. Starzeńskiego 27 II 1896

„Sherlock Holmes czyli Banda zbrodniarzy”, kom. 4a wg kryminalistycznych nowel C. Doyle’a i E. Gilleta, przerobił na scenę A. Bozenhard 19 I 1907

„Skalmierzanki czyli Koniki zwierzyńskie”, komedioopera 3a oryginalnie napisana przez J. N. Kamińskiego z muz. Baschnego 12 III 1903

„Skazaniec” zob. „Śmierć cywilna”

„Skowronek”, kom. E. Wildenbrucha 7 X 1905

„Skąpiec”, kom. 5a przez Moliera, tłum. J. Narzyski 17 XI 1898

„Skrzypce czarodziejskie”, operetka 1a, muz. J. Offenbach 14 XI 1903

„Słowo honoru”, kom. 4a przez O. E. Hartlebena 25 II 1899

„Smocza jama”, kom. A. Walewskiego 10 XI 1906

„Sobowtór”, kom. 3a pp. Hennequin i Duval 1 II 1902

„Sobótki”, sztuka 4a H. Sudermanna 12 I 1901

„Sokrates i Ksantypa”, kom. 1a T. Banville, tłum. S. Duchńska 1 II 1900

„Spirytyści”, kom. 4a G. Mosera 14 XI 1896

„Spirytyści czyli Bibliotekarz” zob. „Spirytyści”

„Spirytyści czyli Figle miłosne” zob. „Spirytyści”

„Sposób na mężów”, wodewil 4a Marsa i Hennequina, muz. W. Rogera 11 XII 1907

„Sprawa Clemenceau”, sztuka 5a A. de Bournonville wg powieści A. Dumasa-syna 10 XI 1900

„Sprawa kobiet”, kom. 4a M. Bałuckiego 3 X 1896

„Sprawa Mathieu”, farsa 3a z franc. T. Bernard 12 XI 1904

„Sprawa w Rosji” sztuka A. Suchowo-Kobyłina 6 X 1906

„Sprzymierzeńcy”, kom. 3a M. P. Moreau 30 IV 1901

„Stare miasto (Chwaliszewo)” zob. „Na Chwaliszewie”

„Staroście ukarani”, tragikomedia 4a A. Nowaczyńskiego 21 IV 1906

„Staroświecczyzna i postęp czasu”, kom. 5a ze śpiewami napisał J. N. Kamiński 9 X 1902

„Staruszkowie w zalotach”, fraszka w 1 odsł. przez J. Mikulskiego 14 II 97

„Starzy kawalerowie”, kom. 5a V. Sardou 8 X 1898

„Strach przed kijem”, kom. 1a J. Courteline’a 10 XII 1907

„Stu diabłów”, kom. 4a z czasów Stanisława Augusta, napisał F. Dominik [właśc. Franciszek Dorowski] 12 III 1896

„Syn”, kom. 4a K. Zalewskiego 24 X 1896

„Syn Giboyera”, kom. 5a E. Augier 8 X 1904

„Syn nadnaturalny”, krotchwila 3a Grenet-Dancourt i M. Vaucaire, tłum. J. Pieniążek 9 IV 1904

„Syn puszczy”, sztuka F. Halma 24 III 1906

„Synowa”, kom. 3a F. Carré i P. Bilhaud 30 XII 1899

„Szaławiła”, krotchwila 5 odsł., napisał K. Gliński 1 X 1898

„Szczęście małżeńskie”, kom. 3a z franc. A. Valabrégue’a 29 XII 1906

„Szczęście w zakątku”, sztuka 3a H. Sudermanna, przeł. G. Kempner 25 III 1986

„Szczęście Walusia czyli jak kochają artyści” zob. „Jak kochają artyści”

„Szkłana Góra”, baśń 5a przez Z. Sarneckiego 28 II 1899

„Szkoła”, sztuka 4a napisał Z. Kawecki, osnuta na stosunkach szkolnych w Galicji 14 XII 1907

„Szukajcie dziecka!”, wodewil 4a Z. Przybylskiego, muz. C. Ziehrera 13 X 1899

„Szum boru”, sielanka dramatyczna F. Lubierzyńskiego 2 V 1905

„Szwagierkowie”, krotchwila 3a oryginalnie napisana przez S. Grodeckiego 30 IX 1899

„Ścigana”, sztuka 4a T. Jaroszyńskiego 10 III 1900

„Śluby panieńskie”, kom. 5a A. hr. Fredry 23 III 1897

„Śmierć cywila”, kom. 5a Giaconietiego, przeł. z wł. 5 XII 1896

„Śnieg”, dramat 4a S. Przybyszewskiego 17 III 1904

„Świat nudów”, kom. 3a E. Pillerona 4 XII 1901

„Świczka zgasła”, kom. A. hr. Fredry 7 II 1901

„Ta trzecia”, krotchwila 4a wg noweli H. Sienkiewicza, uscenizował W. Z. 22 IX 1900

„Tamten”, sztuka 5a J. Masskoff [właśc. G. Zapolska] 15 IV 1899

„Tatarzy w niewoli (Malek)”, dramat K. Brzozowskiego 7 IV 1901

„Teodora”, dramat 8 obr. V. Sardou 25 III 1899

„Teść”, kom. 4a przez R. Ruszkowskiego i A. Abrahamowicza 5 V 1904

- „Tęcza”, kom. 3a S. Krzywoszewskiego 30 IV 1904
- „Thermidor (Rewolucja francuska)”, dramat 4a V. Sardou 20 I 1906
- „Tosca”, sztuka 4a (5 odsł.) V. Sardou 23 IV 1903
- „Towarzysz pancerny”, kom. 3a M. Wołowskiego 16 I 1896
- „Trilby”, sztuka 4a P. M. Pottera wg powieści G. L. Maurier przerobił M. Sachorowski 11 XII 1897
- „Trzeci maja” J. I. Kraszewskiego 29 IV 1902
- „Trzydzieści lat życia szulera”, melodramat w 6 obr. Ducange i Dinaux 6 I 1900
- „Turniej”, dramat 5a z doby odrodzenia S. Kozłowskiego 2 IV 1898
- „Twardowski na Krzemionkach”, utwór czarodziejsko-fantastyczny ze śpiewami, tańcami i efektami czarodziejskimi J. N. Kamińskiego 22 XII 1901
- „U tancerki”, krotchwila 1a A. Monnier i E. Martin, przeł. W. Jaczewski 31 III 1897
- „Ubogie lwice”, kom. 5a E. Augier 9 XI 1907
- „Uczeń Szatana” sztuka 3 a 6 odsł. G. B. Shaw 19 XII 1903
- „Uczta Herodiady”, poemat dramatyczny 3a J. Kasprowicza 7 IV 1906
- „Ulica Marszałkowska”, krotchwila 5a ze śpiewami, kuplety F. Szobera 5 V 1898
- „Ulicznik paryski”, kom. 3a (4 odsł.) Bayard i Vanderburch, tłum. K. Majeranowski 30 III 1902
- „Upiory”, dramat 3a H. Ibsena przeł. I. Suesser 26 III 1904
- „Upiór”, dramat 1a przez J. Satrène 17 I 1905
- „Uriel Akosta”, trag. 5a K. Gutzkova, przeł. wierszem M. Bołoz-Antoniewicz 4 X 1898
- „Urzędowa żona”, sztuka 5a H. Oldena, przeł. R. Ordyński 13 V 1899
- „W burzliwą noc”, dramat T. Konczyńskiego 19 IV 1902
- „W koszarach albo Panna żołnierzem”, krotchwila 3a K. Kraatza i H. Stobitzera 19 IV 1900
- „W małym domku”, dramat 3a T. Rittnera 27 X 1906
- „W noc lipcową”, utwór scen. 3a B. Gorczyńskiego 7 XI 1903
- „W odmęcie”, kom. 4a W. Palińskiego 5 XI 1904
- „W porę”, kom. 1a Z. Przybylskiego 29 II 1908
- „W ruinach, czyli Fałszerze pieniędzy”, wodewil dramatyczny 5a ze śpiewami i tańcami przez Alfę i Omegę, z muz. K. Kratzera 27 X 1907
- „W sieci”, wesoły dramat 4a J. A. Kisielewskiego 18 X 1902
- „W walce z życiem”, sztuka 4a przez B. Liebekową 1 IV 1897
- „W zielonym gajku”, kom. 1a Z. Przybylskiego 29 II 1908
- „Walc barona Molskiego” kom. 1a A. Nowaczyńskiego 24 II 1906
- „Walka”, dramat 5a przez J. Czempińskiego 20 IV 1899
- „Walka kobiet”, kom. 3a Scribe i Legouvé 6 II 97
- „Walka motyli”, komedia H. Sudermanna 28 XI 1896
- „Warszawianka”, pieśń z roku 1831, przez S. Wyspiańskiego 29 XI 1902
- „Warunek Niebożczki”, kom. 1a W. Simona 30 X 1897
- „Watażka”, dramat 4a z czasów Stanisława Augusta napisany przez A. Urbańskiego 1 I 1903
- „Wąsy i peruka”, kom. 3a J. Korzeniowskiego 31 I 1903
- „Wdówka”, kom. 1a Delacour i Thiboust 18 XI 1897
- „Wernyhora”, obraz dram. w 7 obrazach ze śpiewami Barbitona [właśc. Włodzimierz Lewicki] wg powieści M. Czajkowskiego, muz. H. Lasocki 10 IV 1902
- „Wesele Figara czyli Szalony dzień”, kom. 5a z franc. Baumarchais 14 XI 1899
- „Wesele Fonsia”, krotchwila 3a przez R. Ruszkowskiego 5 III 1898
- „Wesoła dwójka”, operetka Lukacsa 1 III 1902
- „Wesołe kumoszki windsorkie”, kom. w 11 odsł. W. Szekspira, przeł. J. Paszkowski 25 XII 1904
- „Wędrujące wesele”, kom. 5a Labiche i Marc-Michel 27 IV 1901
- „Węglarze”, wodewil 1a z franc. 7 XII 1907
- „Wiarusy sztandarów”, sztuka 5a z prologiem przez p. Soulié 5 IV 1900
- „Wicek i Wacek”, kom. 4a Z. Przybylskiego 16 I 1897
- „Wieczór Trzech Króli”, kom. W. Szekspira 19 IV 1906
- „Wiele hałasu o nic”, kom. w 7 odsł. W. Szekspira 19 II 1903
- „Wielki człowiek od małych interesów”, kom. 5a A. hr. Fredry 13 III 1904
- „Wielkie bractwo”, kom. A. Fredry 20 IX 1902

- „Wiesław, czyli Wesele w Krakowskiem”, obrazek dram. w 3 odsł. ze śpiewami i tańcami wg sielanki K. Brodzińskiego ułożył K. Ostrowski, muz. W. Szlagórskiego 20 IX 1903
- „Wigilia Bożego Narodzenia”, melodr. ze śpiewami i tańcami 3 odsł. zlokalizował A. B. 23 XII 1900
- „Wigilia św. Jędrzeja”, sztuka ludowa 1a ze śpiewami i tańcami napisał F. Dominik [właśc. Franciszek Dorowski] 27 I 1908
- „Wilhelm Tell czyli Oswobodzenie Szwajcarii” F. Schillera, przeł. J. N. Kamiński 20 XII 1902
- „Wilk i owce”, krotchwila 4a przez Jordana [właśc. Julian Wieniawski] 28 III 1896
- „Właściciel kuźnic”, sztuka w 5 odsł. G. Ohneta, przeł. J. Arwin 13 X 1896
- „Wojna domowa”, kom. 3a Z. Przybylskiego 21 XII 1907
- „Wojna podczas pokoju”, kom. 5a G. Mosera i F. Schönthana, zlokalizowana przez G. Z. 7 I 1905
- „Wróg ludu”, dramat 5a H. Ibsena, przeł. I. Suesser 10 XII 1898
- „Wujaszek Wania”, sztuka 4a Czechowa 13 IV 1907
- „Wykradziona żona”, kom. 3a Z. Przybylskiego 5 I 1901
- „Wyrozumiały komisarz”, komedia satyryczna G. Courtelina 4 X 1906
- „Z dobrego serca”, kom. 1a oryginalnie napisana przez L. Rydla 14 XII 1898
- „Za i przeciw”, kom. 1a O. Feuillet 22 I 1902
- „Za oceanem”, operetka burleska 4a B. Zaperta, muz. G. Grünecke’go 15 IV 1900
- „Zaczarowane koło”, baśń dram. 5a wierszem przez L. Rydla 19 XII 1899
- „Zagadka”, dramat 2a P. Hervieu 13 III 1902
- „Zagłoba swatem”, kom. 1a H. Sienkiewicza 22 XII 1900
- „Zagroda Sobkowa”, melodr. 5a ze śpiewami E. Błotnickiego, muz. J. N. Nowakowski 29 III 1903
- „Zakłęta księżniczka”, baśń 5a na legendzie M. Mellerera osnuł i uwierszował Acer [właśc. Tadeusz Jaworski], muz. M. Eichstaedt 11 III 1905
- „Załoga okrętu”, opera komiczna 1a, muz. I. Zaytza, słowa J. L. Harisch 14 XI 1901
- „Zamek kościański”, obraz hist. z XVII w. z dziejów Wielkopolski A. Baranowskiej 15 II 1902
- „Zaręczyny przed frontem”, romantyczna komedioopera 3a Leuvena i Brunswicka ze śpiewami i tańcami przeł. J. Aśnikowski 25 XII 1900
- „Zazdrośnica”, kom. 3a z franc. przerobiona i zlokalizowana przez M.P. 24 IX 1898
- „Zaza”, sztuka 4a z franc. P. Berton i K. Simon, przeł. E. Śliwińska 1 XII 1900
- „Zażarty automobilista”, kom. 3a K. Kraatza, przeł. M. Sachorowski 28 IX 1907
- „Zbójcy”, trag. 5a F. Schillera 20 X 1896
- „Zbrukana”, dramat współczesny 5a J. Kościelskiego 29 IV 1905
- „Zdrowi i pokaleczeni”, kom. 4a Ż. Krzywdzica [właśc. Mieczysław Dzikowski-Chamski] 11 II 1897
- „Zemsta Fiły”, kom. 1a A. z Bardzkich Karwatowej 7 II 1901
- „Zemsta za mur graniczny”, kom. 4a wierszem przez A. hr. Fredrę 14 I 1897
- „Zgon miłości”, kom. 4a przez R. Bracco 10 I 1903
- „Złe ziarno”, kom. 3a K. Zalewskiego 22 II 1902
- „Złodziej”, kom. 1a z franc. 23 X 1906
- „Złodziej”, sztuka 3a przez H. Bernsteina 11 I 1908
- „Złodziejka”, dramat 5a z prologiem (8 obr.) E. Grangé i L. Thiboust, przeł. J. Arwin 20 V 1905
- „Złote runo”, dramat 3a oryginalnie napisany przez S. Przybyszewskiego 19 III 1903
- „Złoty cielec”, kom. 1a S. Dobrzańskiego 2 XII 1896
- „Zły duch”, sztuka mieszczańska ze śpiewami P. Koźmińskiego, muz. K. Nowackiego 28 XII 1897
- „Zmartwychwstanie”, dramat 4a wg powieści L. Tołstoja opracował H. Bataille 26 XI 1904
- „Zwycięstwo serca” *zob.* „Dyoniza”
- „Zwycięzca”, sztuka M. Dreyera 17 XII 1902
- „Zygmunt Taszycki”, sztuka hist. z czasów walk arian z katolikami w Polsce, przez L. z hr. Dobrzyńskich Rybicką 13 IV 1901
- „Żołnierz królowej Madagaskaru”, kom. 3a S. Dobrzańskiego 16 X 1902
- „Żoko, mała brazylijska”, kom. satyryczna (burleska) 3a J. Carlisle 28 XII 1901
- „Żona pana komisarza”, farsa M. Hennequina 13 I 1906
- „Żonaty kawaler”, wodewil 3a ze śpiewami 26 IX 1903
- „Życie paryskie”, opera buffo H. Meilhac i Ludwika Halévy, muz. Offenbacha 6 XI 1900
- „Żyd rekrutem”, scena komiczna w 1 odsł. przez A. Zawadzkiego 30 XII 1900
- „Żywy posąg”, dram. 5a (6 odsł.) przez T. Ciconi, przekład z włoskiego 19 XII 1903

Artyści sceny poznańskiej w latach 1896-1908

Adwentowicz Karol 1898/1898, 1899/1900
Andruszewski Marian 1902/1903, 1905/1906
Andrzejewski Józef 1904/1905, 1905/1906, 1907/1908
Arciszewska Wiktoria 1907/1908
Audran Wanda 1896/1897
Barwińska Leonia 1905/1906
Barwiński Henryk 1905/1906
Bednarczyk Antoni 1897/1898, 1898/1899, 1899/1900
Berski Ignacy 1896/1897, 1899/1900, 1900/1901, 1901/1902
Bielecki 1907/1908
Bielski 1904/1905
Biernacka Wanda 1896/1897, 1897/1898
Biernacki 1907/1908
Bilski 1897/1898
Biskupska Maria 1905/1906
Bogusińska Eugenia 1906/1907, 1907/1908
Bogusiński Aleksander 1906/1907, 1907/1908
Bogusławska Maria 1901/1902
Borawski Juliusz 1901/1902
Brzeziński Józef 1896/1897, 1897/1898
Cichocka Władysława 1902/1903, 1904/1905, 1905/1906
Czachowska Jadwiga 1901/1902
Czerniak Stanisław 1896-1908
Czerniakowa Maria 1896-1908
Czerski 1907/1908
Czternasty Stefan zob. Stefański Stefan
Dakowska panna 1900/1901
Danielewski Cyryl (gośc.) 1896/1897
Dąbrowski Wojciech 1900/1901
Delewska panna 1904/1905
Dobrzański Julian 1902/1903, 1903/1904, 1904/1905, 1905/1906
Dobrzyńska 1901/1902
Doliński Leopold 1896/1897, 1898/1899, 1899/1900
Dunin Halina 1906/1907, 1907/1908
Dybizbański Ludwik 1899/1900, 1900/1901, 1901/1902, 1902/1903, 1903/1904, 1904/1905, 1905/1906
Elsner Julia 1904/1905
Falkowska Janina 1897/1898, 1898/1899, 1907/1908 (?)
Falkowski 1907/1908
Frankowski Leon 1905/1905
Galle Wacław 1898/1899, 1899/1900, 1900/1901
Gałkowski 1902/1903
Gawlikowska Leonia 1904/1905, 1907/1908
Golińska Kazimiera 1900/1901
Górska Helena 1906/1907
Górski Karol 1896/1897
Grabowska Maria 1902/1903, 1904/1905
Grudzińska panna 1902/1903
Grzegorzyc panna 1902/1903

Horska-Kuncewicz Wanda 1905/1906
Hryniewicz Piotr 1897/1898
Jakubowska Zofia 1896/1897, 1897/1898, 1898/1899, 1899/1900, 1900/1901
Jakubowski Jan 1896/1897, 1897/1898, 1898/1899, 1899/1900, 1900/1901
Janicki 1907/1908
Jaracz Stefan 1905/1906, 1906/1907
Jarecki 1907/1908
Jaszewski 1906/1907
Jeremi Bronisława 1902/1903
Józefowiczowa Teofila 1901/1902
Jutkiewicz Sylwia 1896/1897
Junosza-Stępowski Kazimierz 1898/1899, 1906/1907, 1907/1908
Kalinowska Maria 1902/1903
Kalinowski Eugeniusz 1902/1903
Karpowicz Jan 1896/1897
Kawicki 1900/1901
Kęcki Jan Wiktor 1898/1899
Kirkor pan 1900/1901
Klimontowicz Henryk 1901/1902
Knapczyńska Zenobia 1896/1897, 1897/1898, 1898/1899, 1899/1900, 1901/1902
Knapczyński Czesław 1896/1897, 1897/1898, 1898/1899, 1899/1900, 1901/1902
Kopczyński Kajetan 1905/1906
Kosiński Włodzimierz 1898/1899, 1899/1900
Kosmowska Ada 1903/1904
Kośnierska (Kośmierska?) 1906/1907
Kossobudzki Zygmunt 1907/1908
Kozłowska Izabela 1907/1908
Krajewska panna 1900/1901
Królikowska Eleonora 1896-1908
Krzyżanowski Czesław 1901/1902
Kuncewicz Witold 1905/1906
Kupiecki Edmund 1899/1900
Kwiatkowski 1897/1898, 1898/1899
Larys Helena 1904/1905
Laskowska Maria 1904/1905
Lewandowski 1899/1900
Lochman Stefan 1900/1901
Lubicz panna 1902/1903
Lüde Aleksandra (gość.) 1897/1898
Łaska Michalina (gość.) 1903/1904
Ławski 1902/1903
Łącka-Pawłowska Helena 1899/1900, 1900/1901, 1903/1904
Majewski 1898/1899
Malinowska panna 1905/1906
Malinowski 1907/1908
Malski Marian 1902/1903
Małecki 1907/1908
Mańkowska panna 1906/1907, 1907/1908
Marjański Marian 1904/1905, 1905/1906
Marjewska Zofia 1902/1903, 1904/1905, 1905/1906
Michałowicz Helena 1905/1906
Michałowicz pan 1901/1902, 1905/1906
Michnowska Stefania 1904/1905
Micińska Wanda 1901/1902, 1902/1903
Miedziński 1905/1906

Mikolecki 1905/1906
Mikołajczak pan 1901/1902, 1902/1903
Miłski 1907/1908
Mińska panna 1907/1908
Mirecka (Irena?) 1905/1905
Mirska-Zarembina Maria 1900/1901, 1905/1906
Mirski 1899/1900
Młodziejowska Nuna 1904/1905
Moczyński 1904/1905
Modrzewska Janina Maria 1896/1897, 1897/1898
Modzelewska Wanda 1905/1906
Morska-Popławska Gabriela (gośc.) 1904/1905
Nałęcz panna 1896/1897
Niedźwiedzki 1898/1899
Niwińska panna 1900/1901
Noskowski Zygmunt 1899/1900
Nowacka panna 1905/1906
Nowaczyńska pani 1904/1905
Nowak panna 1904/1905
Nowicki Józef 1898/1899
Nowińska 1904/1905, 1905/1906
Nowiński 1898/1899, 1902/1903, 1904/1905, 1905/1906, 1907/1908
Nowolecki Leon 1896/1897, 1897/1898
Nynkowski Wacław? 1897/1898
Ogińska Antonina 1896/1897
Okornicki Kazimierz 1899/1900. 1900/1901
Olchowska zob. Młodziejowska Nuna
Olszewski Edward 1896/1897, 1897/1898
Ordyńska Zofia 1904/1905
Orłowski 1900/1901
Orwid Jadwiga 1902/1903
Osowski 1904/1905, 1905/1906
Osterwa Juliusz 1906/1907
Otomańska panna 1905/1906
Palińska Maria 1907/1908
Pawłowska Helena zob. Łącka-Pawłowska Helena
Pawłowski Jan 1898/1899, 1903/1904
Podgórska Antonina 1901/1902, 1902/1903, 1903/1904, 1904/1905, 1905/1906
Poleński Adolf Stanisław 1901/1902, 1902/1903, 1905/1906, 1907/1908
Połęcka Aniela (żona K. Adwentowicza) 1899/1900
Potocka panna 1898/1899
Prochaska Eugeniusz 1896/1897, 1903/1904, 1904/1905, 1905/1906
Przybyłowicz Michał (gośc.) 1898/1899
Raczewski zob. Skóraczewski Apolinary
Radosław 1904/1905
Recheński Leon 1900/1901
Redo Józef (gośc.) 1903/1904
Rojewski Tadeusz 1906/1907, 1907/1908
Rolski 1897/1898
Roszkowska Antonina 1898/1899, 1899/1900
Rudnicki 1907/1908
Rychłowski Franciszek 1904/1905
Rygier Edmund 1896-1908
Rygier Jerzy 1905/1906, 1906/1907, 1907/1908
Ryll Franciszek 1897/1898, 1898/1899, 1899/1900

Ryszkowski Władysław 1902/1903, 1903/1904
Sękowski 1904/1905
Siemaszkowa Wanda (gośc.) 1898/1899, 1899/1900
Siennicka 1904/1905
Siennicka Natalia (gośc.) 1896/1897
Siennicki Jan 1898/1899, 1899/1900, 1900/1901, 1901/1902, 1902/1903, 1904/1905, 1905/1906
Skąpski Bronisław 1907/1908
Skóraczewski Apolinary 1896/1897, 1897/1898
Sławińska Zofia (gośc.) 1903/1904
Słubicka Stanisława 1897/1898, 1898/1899, 1899/1900, 1900/1901
Solnicki Józef 1901/1902
Sowińska Helena 1902/1903
Sowiński Władysław 1902/1903
Staniewski Aleksander 1905/1906
Stanisławska Zofia 1905/1906
Starza pan 1901/1902
Stefański Stefan 1897/1898, 1898/1899, 1899/1900, 1904/1905
Stępniewska Wanda zob. Audran Wanda
Stębowska Julia 1896/1897, 1898/1899, 1899/1900, 1907/1908
Stogniewska Waleria 1901/1902
Stradiot Feliks 1901/1902, 1902/1903
Stradiot Wanda 1901/1902
Stróżowski Franciszek 1896/1897
Sulima Helena 1898/1899
Swaryczewski Henryk 1897/1898
Swoboda Antoni 1896/1897
Szatkowski Stanisław 1896/1897, 1905/1906, 1907/1908
Szczyrkiewicz Bolesław 1899/1900, 1900/1901, 1905/1906
Sznage Maria 1902/1903
Szymańska Amelia Maria (gośc.) 1903/1904
Szuwalski Władysław 1899/1900
Szymański Józef 1902/1903, 1904/1905
Święcka Maria 1898/1899, 1899/1900
Śląska panna 1904/1905
Talko Helena 1896/1897
Tańska Jadwiga 1896/1897
Tarasiewicz Michał 1896/1897
Teodorowicz Olga 1900/1901, 1904/1905, 1905/1906
Tomaszewski 1905/1906
Toporczyk pan 1898/1899, 1902/1903, 1904/1905, 1905/1906
Tucholski 1905/1906
Turowicz Jadwiga 1906/1907, 1907/1908
Turski Stefan 1900/1901, 1901/1902, 1902/1903, 1903/1904, 1904/1905, 1905/1906
Tworkowska Zofia (gośc.) 1905/1906
Urbanowicz panna 1904/1905
Wajdowska Stanisława 1896/1897
Wesołowski Zygmunt 1904/1905, 1905/1906
Wielgard Józefa 1904/1905
Wilka panna 1907/1908
Wiślański Adam 1902/1903, 1904/1905
Wiśniewska Jadwiga 1898/1899
Wiśniewski Czesław 1898/1899
Wiśniowiecka Lidia 1896/1897
Witowski 1902/1903
Wojciechowska Bronisława 1905/1906

Wojdałowicz Michał 1896/1897
Wolski Eugeniusz 1907/1908
Worwan pan 1902/1903
Wysocka Stanisława 1899/1900, 1900/1901, (gośc.) 1907/1908
Wysocki Kazimierz 1899/1900, 1900/1901
Zalewska Maria 1896/1897
Zalewski 1899/1900
Zarzycki 1898/1899
Zaremba Józef 1900/1901
Zawadzka Aniela 1897/1898
Zawierski Bolesław 1906/1907
Zawiłowska 1907/1908
Zejdowski Józef 1901/1902
Zelwerowicz Aleksander (gośc.) 1906/1907
Zgliczyński 1905/1906
Zielińska Anna 1902/1903
Ziemska pani 1904/1905
Ziemski 1902/1903, 1904/1905
Zimajer Adolfina (gośc.) 1907/1908
Zimajer-Rapacka Helena (gośc.) 1907/1908

