

TEATR WIELKI W WARSZAWIE  
THE GRAND THEATRE IN WARSAW



JERZY MIZIOŁEK

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

250-LECIE TEATRU PUBLICZNEGO W POLSCE 1765-2015

---

THE GRAND THEATRE IN WARSAW

THE 250<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF PUBLIC THEATRE IN POLAND 1765-2015



WARSZAWA 2015

# T

## Spis treści

SŁOWO WSTĘPNE DYREKTORA TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ .....	10
WSTĘP .....	16
<b>1 FENOMEN OPERY I RZUT OKA NA SEZONY 2012/2013–2013/2014 W TEATRZE WIELKIM - OPERZE NARODOWEJ .....</b>	<b>28</b>
Narodziny opery i duch Hellady .....	30
Opera na progu III tysiąclecia .....	38
<i>Ballet des Polonais</i> i <i>Sen nocy letniej</i> .....	48
Sezony 2012/2013 i 2013/2014 w Teatrze Wielkim .....	54
Śpiew Orfeusza i cień Eurydyki w zwierciadle naszych czasów .....	58
<b>2 SKROMNE POCZĄTKI I WIELKIE SPEKTAKLE – OD OPERALNI DO TEATRU NARODOWEGO PRZY PLACU KRASIŃSKICH .....</b>	<b>78</b>
Klio i Melpomena: Demokracja szlachecka w konfrontacji z monarchiami absolutnymi .....	80
Operalnia i pierwsze publiczne spektakle .....	84
Teatr Narodowy na placu Krasińskich .....	92
Nieco enigmatyczny widok wnętrza Teatru na placu Krasińskich z końca XVIII wieku ....	102
Bogusławski, ojciec teatru polskiego i Osiński, jego następca na stanowisku dyrektora ..	106
Elsner, Kurpiński, Soliva, Konserwatorium i edukacja muzyczna .....	114
O kilku operach wystawionych w Teatrze Narodowym .....	122
Balet w czasach Stanisława Augusta i pod dyrekcją Osińskiego .....	132
Cenzura życia teatralnego w czasach Królestwa Kongresowego .....	136

## Table of contents

# C

FOREWORD BY THE DIRECTOR OF THE TEATR WIELKI - POLISH NATIONAL OPERA ....	11
PREFACE .....	17
<b>I THE OPERA PHENOMENON AND A GLANCE AT THE 2012/2013 AND 2013/2014 SEASONS AT THE TEATR WIELKI – POLISH NATIONAL OPERA .....</b>	<b>29</b>
The birth of opera and the spirit of Ancient Greece .....	31
Opera on the threshold of the third millennium .....	39
<i>Ballet des Polonais</i> and <i>A Midsummer Night's Dream</i> .....	49
The 2012/2013 and 2013/2014 seasons at the Teatr Wielki .....	55
The song of Orpheus and the shadow of Eurydice in the mirror of our times .....	59
<b>II HUMBLE BEGINNINGS AND GRAND SPECTACLES – FROM THE OPERALNIA TO THE TEATR NARODOWY (NATIONAL THEATRE) ON KRASIŃSKI SQUARE .....</b>	<b>79</b>
Clio and Melpomene: the 'Noble Democracy' versus the absolute monarchies .....	81
The Operalnia and the first public shows .....	85
The Teatr Narodowy on Krasiński Square .....	93
A somewhat enigmatic view of the interior of the theatre on Krasiński Square from the end of the eighteenth century .....	103
Bogusławski, the father of Polish theatre, and Osiński, his successor as managing director ..	107
Elsner, Kurpiński, Soliva, the Conservatory and musical education .....	115
A few of the operas staged at the Teatr Narodowy .....	123
Ballet in the times of Stanislaus Augustus and under the direction of Osiński .....	133
The censorship of theatrical life during the times of the Congress Kingdom .....	139

3	TEATR WIELKI – DZIEJE GMACHU, PROGRAM DEKORACJI I POCZĄTKI DZIAŁALNOŚCI .....	162
	Kwadryga Apollina, ponury cień opresji i blask Wolności .....	162
	Antonio Corazzi i jego działalność w Warszawie .....	170
	Teatr Wielki – projekt i realizacja .....	172
	Fasada, „śpiew kolumn” i „melodia” spiętrzonych brył .....	180
	Dekoracja rzeźbiarska Teatru Wielkiego w świetle źródeł pisanych .....	184
	Anakreont i Sofokles, czyli „początek przedstawień teatralnych” .....	188
	Niezrealizowany projekt dekoracji malarskiej Sali Redutowej .....	196
	Inauguracja Teatru Wielkiego i pierwszy rok jego działalności .....	202
	Transformacja wnętrza i podjazdu Teatru Wielkiego .....	208
	Teatr Letni w Ogrodzie Saskim .....	216
	Pomnik zbiorowej radości i źródło refleksji .....	218
4	WYDARZENIA, LUDZIE I SPEKTAKLE W LATACH 1833–1915: TEATR WIELKI JAKO CENTRUM ŻYCIA DUCHOWEGO I KULTURALNEGO WARSZAWY .....	244
	Wielka gwiazda i twórca prawdziwie narodowy .....	244
	Zniewolone miasto: kilka uwag o Warszawie z Teatrem Wielkim w tle .....	250
	Funkcjonowanie Teatru Wielkiego .....	262
	Teatr Wielki, mąż pięknej Kalergis i koncerty symfoniczne .....	270
	Kilka uwag o przedstawieniach baletowych i operowych przed premierą <i>Halki</i> .....	276
	Kilka uwag o twórczości Stanisława Moniuszki i jego działalności w Teatrze Wielkim .....	284
	Piękna Helena, czyli aktorka doskonała .....	296
	Dwie anegdoty z życia Teatru Wielkiego .....	306
	Balet, nieco humoru i wielkie głosy w Teatrze Wielkim .....	308
	Pierwsze przedstawienie po przebudowie Teatru Wielkiego w 1891 roku .....	336
	Kilka myśli o operach polskich na progu XX wieku .....	344
5	BLASKI I CIENIE: SCENA OPEROWA, BALET I SCENA DRAMATYCZNA W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM .....	366
	Preludium do nowej rzeczywistości (1915–1918) i dyrekcja Opery w rękach sopranistki ...	370
	Teatr Wielki (Opera Miejska) pod kierownictwem Emila Młynarskiego .....	378
	Reżyser Kawalski, scenograf Drabik – „polski Sacchetti” i jego poprzednicy .....	390
	Opera w latach 1929–1939 .....	402
	Dwa sezony Korolewicz-Waydowej w Teatrze Wielkim (1934–1936) .....	406

III	THE TEATR WIELKI: THE HISTORY OF THE BUILDING, PROGRAMME OF DECORATIONS AND EARLY WORK .....	163
	Apollo’s quadriga, the dark shadow of oppression and the beacon of freedom .....	163
	Antonio Corazzi and his work in Warsaw .....	171
	The Teatr Wielki: design and realisation .....	173
	The façade, the ‘song of the columns’ and the ‘melody’ of the storeys .....	181
	The sculpted decoration of the Teatr Wielki in light of written sources .....	185
	Anacreon and Sophocles, or ‘the birth of theatre’ .....	189
	An abandoned design for the painted decoration of the Ballroom .....	197
	The inauguration of the Teatr Wielki and the first year of its work .....	203
	The transformation of the interior and the forecourt of the Teatr Wielki .....	209
	The Teatr Letni (Summer Theatre) in the Saxon Garden .....	217
	A monument to collective joy and a source of reflection .....	219
IV	EVENTS, PEOPLE AND SHOWS 1833–1915: THE TEATR WIELKI AS A CENTRE OF THE SPIRITUAL AND CULTURAL LIFE OF WARSAW .....	245
	A great star and a truly national composer .....	245
	A city enslaved: a few remarks on Warsaw against the backdrop of the Teatr Wielki .....	251
	The functioning of the Teatr Wielki .....	263
	The Teatr Wielki, the husband of the beautiful Kalergis and symphonic concerts .....	271
	A few remarks on performances of ballets and operas before the premiere of <i>Halka</i> .....	277
	A few remarks on the oeuvre of Stanisław Moniuszko and his work at the Teatr Wielki ..	285
	The beautiful Helen, or The perfect actress .....	297
	Two anecdotes from the life of the Teatr Wielki .....	307
	Ballet, a little humour and great voices at the Teatr Wielki .....	309
	The first performance after the rebuilding of the Teatr Wielki in 1891 .....	335
	A few thoughts on Polish operas on the threshold of the twentieth century .....	343
V	UPS AND DOWNS: OPERA, BALLETS AND DRAMA BETWEEN THE WARS .....	367
	A prelude to a new reality (1915–1918), and the reins of the Opera in the hands of a soprano .....	371
	The Teatr Wielki (Municipal Opera) under the management of Emil Młynarski .....	379
	Director Kawalski, stage designer Drabik (the ‘Polish Sacchetti’) and his predecessors ...	391
	The Opera from 1929 to 1939 .....	403
	Korolewicz-Waydowa’s two seasons at the Teatr Wielki (1934–1936) .....	409

Różycki, Szymanowski, Dygas, Didur, Kiepura i Ada Sari – dwaj wielcy kompozytorzy i wielkie głosy .....	414
Kilka uwag o balecie Teatru Wielkiego w okresie międzywojennym, Piotr Zajlich, Bronisława Niżyńska i <i>Harnasie</i> Szymanowskiego .....	434
Reduta – Rozmaitości i Teatr Narodowy, czyli scena dramatyczna Teatru Wielkiego .....	450
Plac Teatralny, „aktorzy-kolumny”, odnawianie elewacji Teatru Wielkiego, Muzeum Teatralne i benefis kasjerki o pięknym profilu .....	466
Gmach Teatru Wielkiego „cały jakby zakrzepła groza” .....	472

<b>6</b>	<b>JAK FENIKS Z POPIOŁÓW – TEATR WIELKI W LATACH 1945–1989 .....</b>	<b>496</b>
	Spojrzenie na lata 1945–1989 .....	498
	„Powrót Odysa”, czyli w oczekiwaniu na występy na macierzystej scenie i inauguracja ..	504
	Przygotowania do odbudowy i rozbudowy Teatru Wielkiego .....	514
	Pniewski i jego dzieło .....	522
	Wnętrza Teatru Wielkiego, ich wyposażenie i dekoracje .....	534
	Scena, światło, akustyka i mechanika teatralna .....	542
	Kilka uwag o Teatrze Wielkim Opery i Baletu w trzech ostatnich dekadach XX wieku i jego wybitnych artystach .....	550
	Kilka wieści ze świata Terpsychory w Teatrze Wielkim .....	566
	<i>Dziady</i> i inne dramaty w Teatrze Narodowym .....	574
	Pomniki Wojciecha Bogusławskiego i Stanisława Moniuszki .....	584
	Picasso w Teatrze Wielkim .....	586

<b>7</b>	<b>KONIEC STULECIA I POCZĄTEK NOWEGO TYSIĄCLECIA: TEATR WIELKI W LATACH 1989–2011 .....</b>	<b>618</b>
	W stronę wolności .....	618
	W stronę tradycji: Dejmek, Pietkiewicz i próba restytucji Teatru Narodowego .....	628
	Kilka myśli o ostatnich kilkunastu latach .....	638

<b>Z</b>	<b>ZAMIAST ZAKOŃCZENIA, CZYLI SEZON 2014/2015 I RZUT OKA NA SEZON JUBILEUSZOWY .....</b>	<b>660</b>
----------	--	------------

<b>A</b>	<b>ANEKS .....</b>	<b>679</b>
----------	--------------------	------------

<b>B</b>	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>746</b>
----------	---------------------------	------------

Różycki, Szymanowski, Dygas, Didur, Kiepura and Ada Sari – two great composers and several great voices .....	417
A few remarks on ballet at the Teatr Wielki between the wars, Piotr Zajlich, Bronislava Nijinska and Szymanowski's <i>Harnasie</i> .....	435
The Reduta – Teatr Narodowy, or The drama stage of the Teatr Wielki .....	453
Theatre Square, 'actor-columns', refurbishing the elevation of the Teatr Wielki, the Theatre Museum and a benefit concert for a cashier with a beautiful profile .....	465
The building of the Teatr Wielki, 'like petrified grimness' .....	471

<b>VI</b>	<b>LIKE A PHOENIX FROM THE ASHES: THE TEATR WIELKI 1945–1989 .....</b>	<b>497</b>
	The years 1945–1989 .....	499
	'The return of Odysseus', or Waiting for shows on the home stage and the inauguration ..	505
	The preparations for the rebuilding and expansion of the Teatr Wielki .....	515
	Pniewski and his work .....	523
	The interiors of the Teatr Wielki, their furnishings, fittings and decorations .....	535
	The stage, lighting, acoustics and machinery .....	543
	A few remarks on the Grand Theatre of Opera and Ballet during the last three decades of the twentieth century and on its outstanding artists .....	551
	Some titbits from the world of Terpsichore at the Teatr Wielki .....	567
	<i>Forefathers' Eve</i> and other plays at the Teatr Narodowy .....	575
	Monuments to Wojciech Bogusławski and Stanisław Moniuszko .....	585
	Picasso at the Teatr Wielki	

<b>VII</b>	<b>THE END OF THE CENTURY AND THE BEGINNING OF THE NEW MILLENNIUM: THE TEATR WIELKI 1989–2011 .....</b>	<b>619</b>
	Towards freedom .....	619
	Towards tradition: Dejmek, Pietkiewicz and an attempt at reconstituting the Teatr Narodowy .....	629
	A few thoughts on the last decade or so .....	639

<b>E</b>	<b>IN LIEU OF AN ENDING, OR THE 2014/15 SEASON AND A GLANCE AT THE JUBILEE SEASON .....</b>	<b>661</b>
----------	---	------------

<b>A</b>	<b>APPENDICES .....</b>	<b>712</b>
----------	-------------------------	------------

<b>B</b>	<b>BIBLIOGRAPHY .....</b>	<b>746</b>
----------	---------------------------	------------

## Gen nieśmiertelności. Rzec o Teatrze Wielkim w Warszawie

**Kiedy** w latach 70. XVI stulecia z inicjatywy hrabiego Giovanniego de Bardi zaczęła się we Florencji regularnie spotykać grupka zaprzyjaźnionych artystów i uczonych, która miała przejść do historii jako Camerata, chyba nikt z tego zacnego grona nie przypuszczał, że pierwotny, skądinąd bardzo ambitny, ale nigdy niezrealizowany (bo utopijny) projekt restytucji dramatu antycznego mniej więcej ćwierć wieku później nabierze kulturowego impetu. Impetu tak wielkiego, że przetrwa on kilka wieków, co więcej, przynajmniej na kolejne trzy stulecia stanie się jednym najważniejszym medium artystycznej wypowiedzi. Wynaleziona przez florentyńczyków *dramma per musica*, po kilku dziesięcioleciach przemianowana na operę, stała się emanacją sensu europejskiej kultury, w której zjawiska dawne (jak dramat antyczny) stają się w pewnym momencie żywym podglebkiem, na którym zaczynają kiełkować zupełnie nowe idee i formy ekspresji. W ten sposób zapewniana jest kulturowa ciągłość, która decyduje o tożsamości śródziemnomorskiej kultury, od tysiącleci niewymazywalnej z dziejowych kart ludzkości mimo potężnych niekiedy trzęsień wywoływanych wojnami czy też ich wstrząsami wtórnymi – potężnymi migracjami ludności.

Powiedzieć, że opera do Polski przeniknęła bardzo szybko, byłoby stwierdzeniem stanowczo zbyt słabym. Proces ten dokonał się bowiem błyskawicznie, jeszcze za panowania Zygmunta III Wazy, ale głównie z inicjatywy jego syna i następcy Władysława, który w 1628 roku doprowadził do wystawienia w Krakowie *Galatei*. W rezultacie Rzeczpospolita stała się pierwszym krajem na świecie po Włoszech, w którym *dramma per musica* dopuszczono na scenę królewskiego teatru. Ten kapitalny pomysł zaimportowania włoskiej refleksji humanistycznej Władysław IV z zapałem wcielał dalej w życie po objęciu tronu (1632), choćby wtedy, kiedy podjął decyzję o zbudowaniu na Wawelu teatru, na którego deskach zaczęto wystawiać szereg do dziś niestety niezachowanych oper włoskich artystów. Od premiery *Galatei* musiało upłynąć jeszcze półtora stulecia, żeby – już w Warszawie – obok oper autorstwa kompozytorów włoskich i (z czasem) francuskich pojawiły się w repertuarze pierwsze dzieła twórców rodzimych (wystawienie w Pałacu Radziwiłłów w 1778 roku *Nędzy uszczęśliwionej* Macieja Kamieńskiego do słów Franciszka Bohomolca). Chociaż za ten „polski zwrot” w historii warszawskiej opery odpowiedzialny był przede wszystkim geniusz Wojciecha Bogusławskiego, to nie ma wątpliwości, że jego talent nie miałby takiej mocy sprawczej bez wsparcia największego europejskiego mecenasa tych czasów – króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Władcy, za którego panowania Polacy wprawdzie dramatycznie stracili na politycznym znaczeniu, ale jednocześnie niepomierne wzmocnili swoją kulturową i narodową tożsamość. A ta nabyta siła stała się tak przemożna, że rozerwanemu wkrótce przez zaborców na strzępy polskiemu narodowi pozwoliła przetrwać

## The gene of immortality. On the Teatr Wielki in Warsaw

**During** the 1570s, when, under the initiative of Count Giovanni de Bardi, the small group of artists and scholars that would go down in history as the Camerata began meeting regularly in Florence, it is unlikely that any of that distinguished company imagined that around a quarter of a century later their original project – highly ambitious, but never actually realised (utopian, after all) – of reconstituting ancient drama would gain cultural impetus... an impetus so great that it would last for several centuries. More than that, for at least the next three hundred years it would become the single most important medium of artistic expression. The *dramma per musica* devised by the Florentines, renamed 'opera' a few decades later, came to emanate the sense of European culture, in which old phenomena (such as ancient drama) became, at a certain point in time, fertile soil in which completely new ideas and forms of expression began to germinate. Hence the cultural continuity that determines the identity of Mediterranean culture, indelibly writ onto the pages of human history for millennia, despite the sometimes mighty tremors caused by wars and their aftershocks – human migrations.

To say that opera soon found its way to Poland would be far too weak an assertion. It was a lightning quick process, triggered during the reign of Sigismund III Vasa, but propelled mainly by the initiative of his son and successor Władysław, who in 1628 brought about the production of *Galatea* in Cracow. As a result, the Noble Republic of Poland became the first country after Italy in which a *dramma per musica* was produced on the stage of a royal theatre. Władysław eagerly continued to realise that splendid idea of importing Italian humanistic reflection after becoming King Ladislaus IV (1632), for instance when he resolved to build a theatre on Wawel Hill in Cracow, on the boards of which a number of operas by Italian artists – unfortunately no longer extant – began to be staged. A century and a half had to pass from the premiere of *Galatea* before operas by Italian and (with time) French composers began to be joined in the repertoire – now in Warsaw – by the first works of domestic composers (the performance at Radziwiłł Palace in 1778 of Maciej Kamieński's *Nęcza uszczęśliwiona* [Misery made happy], to words by Franciszek Bohomolec). Although that 'Polish turning point' in the history of opera in Warsaw was brought about primarily by the genius of Wojciech Bogusławski, there is no doubt that his talent would not have enjoyed such causative power without the support of the greatest European patron of those times: King Stanislaus Augustus, the ruler under whom the Poles, although admittedly suffering a dramatic loss of political significance, immeasurably reinforced their cultural and national identity. And that acquired strength became so overwhelming that it enabled the Polish nation, soon torn asunder by the partitioning powers, to survive 123 years of enslavement and, amid the turmoil of the Great War, to win back its political sovereignty.

123 lata niewoli i w zamęcie Wielkiej Wojny ponownie wywalczyć sobie polityczną podmiotowość. Za czasów ostatniego króla główna scena operowa mieściła się w Pałacu Krasińskich, ważną rolę odgrywały również dwa obiekty wzniesione w Łazienkach Królewskich – Pomarańczarnia i Teatr na Wyspie. Potrzeba było jednak ponownie geniuszu Bogusławskiego, który w swoich bezcennych dziś dla nas *Dziejach teatru polskiego* (1820) stworzył projekt wielkiej, wielofunkcyjnej, potrójnej sceny narodowej. To był ten kluczowy impuls, owa przysłowiowa iskra, która sprawiła, że monumentalny budynek operowy z prawdziwego zdarzenia wreszcie się w Warszawie zmaterializował. Chociaż kamień węgielny pod bryłę Teatru Narodowego przy placu Marywilskim (obecnie Teatralnym) według projektu Antonia Corazziego uroczyste wmurowano 19 listopada 1825 roku, w sześćdziesiątą rocznicę pierwszego polskojęzycznego przedstawienia teatralnego w Warszawie, wzniesienie i wykończenie planowanej inwestycji teatralnej – m.in. na skutek turbulencji związanych z klęską powstania listopadowego – sfinalizowano dopiero osiem lat później. Uroczyste otwarcie obiektu obliczonego – już po przymusowym okrojeniu architektonicznego pierwowzoru – na 1153 miejsc nastąpiło 24 lutego 1833 roku, ale nie pod szyldem sceny narodowej, lecz – na mocy decyzji cara Mikołaja I – z neutralną etykietą „Teatr Wielki”. Chociaż tego podniosłego wydarzenia Wojciech Bogusławski, zmarły w 1829 roku, już nie mógł oglądać, jego duchowy wkład w to przedsięwzięcie podkreślono w ten sposób, że inauguracyjne wykonanie *Cyrulika sewilskiego* Gioachina Rossiniego pod batutą twórcy *Warszawianki*, Karola Kurpińskiego, zabrzmiało właśnie w przekładzie na język polski autora *Krakowiaków i Górali*.

Pierwsze siedemdziesięciolecie działalności Teatru Wielkiego wypełniające cały wiek XIX, na który chętnie spoglądamy przede wszystkim przez pryzmat prapremier dwóch największych arcydzieł ojca polskiej opery narodowej Stanisława Moniuszki – *Halki* (1858) oraz *Strasznego dworu* (1865) wcale nie było usłane różami. Pomijając cyklicznie nawracające kryzysy finansowe instytucji, sztuce często na drodze stawała polityka. Widać to chociażby na przykładzie historii inscenizacji przywołanych oper Moniuszki: o ile pierwsza z nich biła kolejne rekordy ilości wystawień, o tyle druga nie miała już tego szczęścia. *Straszny dwór* w ponurej, popowstaniowej rzeczywistości 1865 roku został bezceremonialnie ściągnięty z afisza przez carską cenzurę po zaledwie trzech pierwszych spektaklach i zniknął z Warszawy na ponad dwie dekady (decyzja ta musiała być dla samego kompozytora tym boleśniejsza, że jego najnowsze dzieło rodacy przyjmowali z frenetycznym entuzjazmem). Pierwsza połowa XX wieku, do 1939 roku była czasem nie mniej burzliwym. Wprawdzie po odzyskaniu niepodległości zniknęło już widmo obcej cenzury, a na scenie pojawiały się ważkie premiery operowe i baletowe, na czele z *Królem Rogerem* i *Harnasiami* Karola Szymanowskiego, ale kłopoty finansowe trawiły Teatr Wielki prawie nieustannie. Były one jednak niczym w obliczu hekatomb, jaka miała tę instytucję spotkać podczas drugiej wojny światowej. Wojna ta zaczęła się dla Teatru Wielkiego jakby z niewielkim poślizgiem czasowym w stosunku do reszty kraju, ale od razu tragicznie: oto dziewiętnastego dnia konfliktu zbrojnego zaczęły na teatralny budynek spadać bomby zapalające. Po kilku kolejnych wrześniowych dobach zmasowanych nalotów z wielkiego kompleksu teatralnego ocalał tylko fronton Corazziego i część lewego skrzydła. I choć w 1941 roku hitlerowski okupant rzucił pomysł zbudowania w tym miejscu teatru prowizorycznego, z powodów finansowych pozostał on tylko na papierze. Drugiego aktu zniszczenia dopełniła pożoga powstania warszawskiego,

During the reign of the last king of Poland, the main opera stage was housed in Krasiński Palace, with important venues also located in Łazienki Park: the Orangery and the Theatre on the Island. Yet it took the genius of Bogusławski, who in his *Dzieje teatru polskiego* [History of Polish theatre] (1820), invaluable to us today, conceived the idea for a grand, multi-functional, triple national theatre, to provide the crucial impulse, the proverbial spark, which meant that a true, monumental opera house was finally built in Warsaw. Although the foundation stone beneath the building of the Teatr Narodowy [National Theatre] on Marywil (now Theatre) Square, designed by Antonio Corazzi, was ceremoniously laid on 19 November 1825, on the sixtieth anniversary of the first Polish-language theatre production in Warsaw, the investment was only completed eight years later, due in part to the turbulence connected with the defeat of the November Uprising. The grand opening of the new building, with a capacity – after forced cuts to the original design – of 1153, took place on 24 February 1833, not under the aegis of a national theatre, but – on the strength of a decision by Tsar Nicholas I – with the neutral label ‘Teatr Wielki’. Although Wojciech Bogusławski could not have witnessed that grand event, since he died in 1829, his spiritual contribution to the project was emphasised by the fact that the inaugural performance of Gioachino Rossini’s *Il barbiere di Siviglia*, under the baton of Karol Kurpiński, was given in Bogusławski’s Polish translation.

The first seventy years in the work of the Teatr Wielki, encompassing the whole of the nineteenth century, which we perceive today primarily from the perspective of the world premieres of the two greatest masterworks by the father of Polish national opera, Stanisław Moniuszko – *Halka* (1858) and *The Haunted Manor* (1865) – were by no means a bed of roses. Passing over the institution’s recurring financial crises, politics often stood in the way of art, as exemplified by the history of the productions of those two Moniuszko operas: whilst the former set a succession of records for the number of performances, the latter was not so fortunate. In the gloomy post-Uprising reality of 1865, *The Haunted Manor* was unceremoniously taken from the bill by the tsarist censor after just three performances and disappeared from Warsaw for more than two decades (that decision must have been all the more painful for the composer in that his latest works were received by his fellow countrymen with ardent enthusiasm). The first half of the nineteenth century, up to 1939, was no less tempestuous a period. Although the spectre of censorship vanished after the regaining of independence and weighty operatic and balletic premieres appeared on the stage, led by Karol Szymanowski’s *King Roger* and *Harnasie*, the Teatr Wielki was almost continuously beset by financial difficulties. Yet they were nothing compared to the hecatomb that was to befall this institution during the Second World War. For the Teatr Wielki, that war began as if with a short delay in relation to the rest of the country, but at once most tragically: on the nineteenth day of the armed conflict, incendiary bombs began falling on the theatre. After several more September days of massed bombardments, all that remained of the grand theatre complex was Corazzi’s façade and part of the left wing. And although in 1941 the Nazi occupier mooted the idea of building a provisional theatre on that site, for financial reasons it never got off the drawing board. The second act of destruction was inflicted by the Warsaw Uprising, which consumed the theatre archive that had partly survived in 1939 and was then preserved in the Krasiński Library on Okólnik Street – an invaluable

która strawiła ocalałe jeszcze częściowo w 1939 roku i przechowywane potem w bibliotece Krasieńskich przy Okólniku – archiwum teatralne, bezcenną skarbnicę gromadzącą często niewydane manuskrypty muzyczne i literackie z całych ponad 170 lat. Nie ostał się też wysadzony po powstaniu w powietrze pomnik Wojciecha Bogusławskiego projektu Jana Szczepkowskiego z 1936 roku.

Ale Teatr Wielki to więcej, znacznie więcej niż cegły, stropy czy posadzki – to *genius loci*. Musiała być w tym budynku jakaś wewnętrzna siła, która popchnęła Polaków do nadludzkiego wysiłku jego odtworzenia. Teatr Wielki zmaterializował się więc niczym feniks z popiołów lub raczej – ale wcale nie jestem pewny czy zabrzmi to mniej górnolotnie – jak Warszawa z popowstaniowych ruin. Wobec ogromu zniszczeń całej stolicy proces ten nie mógł się oczywiście dokonać natychmiast i trwał dwie dekady: w tym czasie instytucja, pozbawiona swojej siedziby, przeniosła się najpierw do Teatru Malickiej przy Marszałkowskiej 8, potem do budynku Romy. Już jedenaście lat po zakończeniu wojny zaczęto optymistycznie zapowiadać otwarcie nowego gmachu, które przesuwano zdawałoby się w nieskończoność. Udało się to wreszcie za szczęśliwym, trzynastym razem. Uroczysty spektakl inauguracyjny odbył się dokładnie w 200. rocznicę pierwszego w Warszawie spektaklu w języku polskim – 9 listopada 1965 roku. Tego wieczoru publiczność podziwiała inscenizację *Strasznego dworu* Stanisława Moniuszki, kompozytora, którego pomnik dumnie stał na placu Teatralnym, dialogując ze szczęśliwie już zrekonstruowaną przez Jana Szczepkowskiego statuą Bogusławskiego.

Od tamtej chwili mija kolejne pół wieku... Po latach ciężkiej pracy w okresie PRL-u i pierwszych jeszcze niezbyt spektakularnych sukcesach artystycznych wolnej III Rzeczypospolitej, od kilkunastu lat realizowany jest projekt wejścia z naszym teatrem już nie tylko do pierwszej ligi europejskiej, ale także światowej. Ku szczytom wiedzy nas kwadryga Apollina ustawiona na perystylu fasady Teatru Wielkiego w 2002 roku, a zrealizowana przez Adama Myjaka i Antoniego Jana Pastwę według nigdy wcześniej nieskonkretyzowanego projektu Antonia Corazziego. Rzeźba ta, w pewnym zatem sensie finalizuje liczące już sobie prawie dwa wieki architektoniczne wizje pierwszych pomysłodawców Teatru Wielkiego.

Dziś, chociaż nadal pamiętamy o bolesnej historii tego skrawka warszawskiej ziemi przy Placu Teatralnym, który kiedyś ośmieliłem się nazwać „węzłem polskich losów – miejscem świętym”, spoczywa na nas szczególna odpowiedzialność: aby z Teatru Wielkiego – Opery Narodowej uczynić markę rozpoznawalną na całym świecie. Bo opera jako gatunek, wbrew jej adwersarzom spod znaku awangardy muzycznej, którzy przed sześcioma dekadami naiwnie wieszczili jej śmierć, a całkiem niedawno definiowali ją nawet jako śmierć podwójną, wciąż ma przed sobą wielką misję do spełnienia. Może stać się miejscem, w którym oszałamiający rozwój nowych technologii i mediów doprowadzi do zrealizowania ideału, o którym najpierw śnili starożytni (trójjedyna chorea!), a potem (totalne dzieło sztuki!) liczni wielcy artyści, nie wyłączając żarliwych reformatorów z florenckiej Cameraty.



Waldemar Dąbrowski  
DYREKTOR TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ

treasure of largely unpublished musical and literary manuscripts from more than 170 years. The statue of Wojciech Bogusławski designed by Jan Szczepkowski, erected in 1936, also succumbed to the ravages of war, blown up in the wake of the uprising.

But the Teatr Wielki is more, much more, than just bricks, beams and floorboards; it is the *genius loci*. There must have been some inner force in this building that drove Poles to undertake the superhuman effort to reconstruct it. Thus the Teatr Wielki materialised like a phoenix from the ashes, or rather – although I'm by no means certain that this will sound less exalted – like Warsaw from the post-insurrectionary ruins. Given the huge scale of destruction across the whole of the capital, this process lasted two whole decades: during that time, the institution, deprived of its seat, moved first to the Teatr Malickiej [Malicka Theatre] at 8 Marszałkowska Street, then to the Roma theatre. Eleven years after the end of the war, optimistic announcements were being made about the opening of a new building, which seemed to have been put back *ad infinitum*. It finally came about at the lucky thirteenth attempt. The grand inaugural show took place exactly two hundred years after the first show given in Warsaw in Polish: on 9 November 1965. That evening, the audience admired a production of Stanisław Moniuszko's *The Haunted Manor*, and the composer's statue stood proudly on Theatre Square, dialoguing with the statue of Bogusławski, happily reconstructed by Jan Szczepkowski.

Since that moment, another half century has passed... Following the years of hard work during the period of the People's Republic of Poland and the first rather unspectacular artistic successes of the free Third Republic, for more than a decade we have been pursuing the project of raising our theatre to the front ranks not just in Europe, but in the whole world. We are driven to such heights by Apollo's quadriga, installed on the peristyle of the Teatr Wielki's façade in 2002 and realised by Adam Myjak and Antoni Jan Pastwa to a design by Antonio Corazzi that had never previously been brought into being. In a sense, that sculpture finalises the almost two-hundred-year-old architectural visions of the originators of the Teatr Wielki.

Today, although we still remember about the painful history of this piece of land on Theatre Square in Warsaw, which I once ventured to call 'a pivotal point in the fortunes of Poland – a hallowed site', a special responsibility befalls us: to make the Teatr Wielki – Polish National Opera a distinctive brand across the world. Because opera as a genre, in defiance of its detractors from the musical avant-garde who six decades ago naively augured its death and only quite recently defined its demise even as a double death, still has a great mission to fulfil. It can become a place where the vertiginous development of new technologies and media lead to the realisation of an ideal first dreamed of by the ancients (triune chorea!), and then (the total work of art!) by numerous great artists, including the zealous reformers of the Florentine Camerata.

Waldemar Dąbrowski  
DIRECTOR OF THE TEATR WIELKI – POLISH NATIONAL OPERA



# W

„Trudno sobie wyobrazić ten ogrom kryształu, pluszu, czerwonego aksamitu i złocień zdobiących widownię Teatru Wielkiego. Olbrzymia scena, na której znalazłam się po raz pierwszy, w niczym nie przypominała sali prób. Teatr Wielki w Warszawie, może dlatego że widziany oczyma dziecka, pozostał dla mnie najwspanialszym ze wszystkich, jakie później oglądałam w moim życiu”. Takie piękne wspomnienie zawarła w swoim pamiętniku Pola Negri<sup>1</sup>, jedna z najsłynniejszych aktorek kina niemego, która w pierwszej dekadzie XX wieku rozpoczęła swą karierę artystyczną jako baletnica w gmachu największego i najwspanialszego teatru warszawskiego.

Przez prawie dziesięć lat z tym teatrem była związana również sama genialna i piękna Helena Modrzejewska, znana w Ameryce, gdzie odniosła spektakularny sukces jako Modjeska<sup>2</sup>. W jednym ze swoich artykułów opublikowanych w Stanach Zjednoczonych, w których mówiła i pisała o Polsce przy każdej możliwej okazji, w iście amerykańskim stylu tak opisała Teatr Wielki: „Budynek ma fronton wielkości trzech nowojorskich ulic, a głębokość prawie dwóch. Jest to olbrzymi kwadratowy kompleks z dziedzińcem prawie tak obszernym jak mały park miejski. Najpiękniejszy jest fronton, ale boki i tył budynku są nie mniej godne podziwu. W budynku mieszczą się dwa teatry, Teatr Wielki i Rozmaitości, dwie sale koncertowe i ogromna sala reductowa”<sup>3</sup>.

Jak opisałyby Teatr Wielki, arcydzieło Antonia Corazziego, obydwie znakomite aktorki, gdyby ponownie mogły go zobaczyć i wejść na jego jeszcze większą niż w ich czasach scenę? Zapewne zachwyciłyby się odlaną w brązie kwadrygą Apollina ustawioną na specjalnym podestacie fasady, która, zaplanowana już w 1825 roku, dopiero 177 lat później, w 2002 roku, znalazła się, dzięki inicjatywie Waldemara Dąbrowskiego, na swoim miejscu. Piękny fronton Teatru

<sup>1</sup> Negri 1976, s. 40.

<sup>2</sup> Holmgren 2013.

<sup>3</sup> Modrzejewska 2009, s. 42.

# P

‘The amount of crystal and plush and red velvet and gold ornamentation was unimaginable. There was nothing in the rehearsal hall to prepare me for the vastness of the stage I was on for the first time. It is probably because I recall it with a child’s eye, but to me no other theater I have ever seen anywhere in the world can compare for magnificence with the Imperial Opera [Teatr Wielki] in Warsaw’. Such beautiful souvenirs were recalled in her memoirs by Pola Negri,<sup>1</sup> one of the most famous actresses of the silent screen, who during the first decade of the twentieth century began her artistic career as a ballet dancer at the biggest and most magnificent theatre in Warsaw.

Also associated with that theatre for almost ten years was none other than the brilliant and beautiful Helena Modrzejewska, known in America, where she achieved spectacular success, as Modjeska.<sup>2</sup> In one of her articles published in the United States, in which she spoke and wrote about Poland at every possible opportunity, she gave this quintessentially American-style description of the Teatr Wielki (Grand Theatre): ‘The building’s frontage is the size of three New York streets, and the depth of almost two. It is a huge square complex with a courtyard almost as large as a small city park. The most beautiful is the frontage, but the sides and back of the building are no less admirable. The building houses two theatres, the Grand and the Variety [Teatr Rozmaitości], two concert halls and a huge ballroom.’<sup>3</sup>

How would those two eminent actresses describe the Teatr Wielki, Antonio Corazzi’s masterpiece, if they could see it again now and take to its stage, which is even bigger than it was in their times? They would surely admire the Apollonian quadriga, cast in bronze, set on a special platform on the façade, which was planned for 1825 but was only put in place, thanks to the initiative of Waldemar Dąbrowski, 177 years later, in 2002. The theatre’s beautiful frontage, ‘the

<sup>1</sup> Negri 1970, pp. 43–44.

<sup>2</sup> Holmgren 2013.

<sup>3</sup> Modjeska 2009, p. 42.

„wielkości trzech nowojorskich ulic” przetrwał pożogę drugiej wojny światowej, ale większa jego część, włącznie ze sceną opisaną przez Polę Negri, jest efektem odbudowy w latach 1950–1965. Odbudowując i powiększając, co zdarzyło się również w mediolańskiej La Scali i w Staatsoper w Wiedniu, pamiętano na szczęście o pierwotnej stylistyce i duchu architektury.

Gdy gmach ten wznoszono w latach 1825–1833, miał się nazywać „Teatrem Narodowym”<sup>4</sup>, na podobieństwo swych dwóch poprzednich siedzib – w Ogrodzie Saskim i na placu Krasińskich<sup>5</sup>. Zaświadczają o tym liczne dokumenty i projekty włoskiego architekta Antonia Corazziego, a zwłaszcza rysunek reprodukowany na frontyście. 19 listopada 1825 roku, kładąc uroczyście kamień węgielny, doskonale pamiętano o sześćdziesiątej rocznicy inauguracji Teatru Narodowego w murach tzw. Operalni w Ogrodzie Saskim, a więc opery królewskiej wzniesionej w czasach Augusta II. Wprowadzie dzieje teatru dramatycznego, opery i baletu sięgają w Polsce wieku XVI i początków wieku XVII, ale prawdziwie publicznego charakteru wszystkie te rodzaje

---

<sup>4</sup> Zob. Rulikowski 1937, s. 56: „Nazwa «Teatr Narodowy» nigdy nie była scenie warszawskiej (ani budynkowi, który ją mieści) nadana oficjalnie jakimś dekretem, postanowieniem lub uchwałą. W w. XVIII określenia: teatr narodowy, aktorzy narodowi, zgodnie z ówczesną semantyką tego wyrazu znaczyły tyleż, co: swojski, rodzimy, polski – w przeciwstawieniu do pojęcia «»obcy». Z biegiem czasu, gdy słowo «narodowy» zaczęło nabierać innego jeszcze znaczenia (niewątpliwie również i za przykładem Niemców, którzy przy końcu w. XVIII w dobie potęgującej się samowiedzy narodowej zaczęli gorączkowo tworzyć teatry «Narodowe») i u nas samorzutnie przyjęła się dla sceny warszawskiej w mowie potocznej nazwa «Teatr Narodowy». We wszystkich jednak dotyczących teatru aktach z początku w. XIX słowo «narodowy» użyte jest zawsze jako synonim słowa «polski» (w dekreście króla Fryderyka Augusta, ks. warszawskiego, z d. 14 IV 1810 – raz jeden; w postanowieniu ks. namiestnika królewskiego z d. 19 XI 1822 itd.). *Ustawy Teatru*, wydane drukiem w r. 1823, ukazały się – z datą tegoż roku – w dwóch różnych edycjach; jedna z nich ma tytuł: *Ustawy Teatru Narodowego*, druga – *Ustawy Teatru*; w tym drugim wydaniu słowo «narodowy» bądź zastąpiono słowem «polski» wszędzie tam, gdzie to wyływało z sensu rzeczy (np.: «dozór i baczenie nad teatrami w języku narodowym», zmieniono na: «...w języku polskim»), bądź też usunięto przymiotnik «narodowy», gdy był on użyty jako przeciwstawienie pojęcia «obcy». – Wojciech Bogusławski w odezwach swych używał dowolnie obu określeń, nieraz w jednym i tym samym zdaniu (np. 3 III 1808, tytułując się dyrektorem Teatru Narodowego, pisze o „mającym wkrótce nastąpić nowym urządzeniu Teatru Polskiego» i o „najdzielniejszej Teatru Narodowego opiece»; toż samo w „donesieniu teatralnym» z d. 1 X 1808, gdzie teatr nazywany jest raz «Sceną Narodową» to znowu «Sceną Polską»”.

<sup>5</sup> „Sprawę komplikuje pochodzenie nazwy. [...] Po r. 1932 urzędowa nazwa brzmiała Teatry Warszawskie (potem Warszawskie Teatry Rządowe), od 1915 Teatry M. St. Warszawy. Dorobiły się one wtedy 5 scen i 5 zespołów. W 1919 spaliła się siedziba zespołu dramatycznego (Teatr Rozmaitości). Odbudowano ją i otwarto w 1924. Dopiero wtedy na wniosek Juliusza Osterwy budynkowi i zespołowi nadano nazwę Narodowy. [...] Odtworzono go w 1949 jako państwowy. [...] Rodowód Teatru Narodowego nasuwa tyle wątpliwości, że najpraktyczniej byłoby zacząć jego historię od 1949, co znowu wydaje się trochę śmieszne. Bądź co bądź, nie jest to jedyny teatr narodowy na świecie. Takich teatrów jest wiele, a wszystkie mają wspólny wzór, Comédie Française, założoną przez Ludwika XIV w 1680. Może porównanie z Comédie Française rozwikła którąś z naszych wątpliwości? Rozwikła. Comédie Française nie grała bez przerwy od 1680 do dziś. W okresie Rewolucji uległa zupełnemu rozbiciu. Odtworzono ją w 1799, a formalnie dopiero w 1804. W dodatku w 1860 wcale nie nazywała się Comédie Française! [...] Obecnie ten teatr nazywa się Théâtre Française (należy do kompleksu Théâtre Nationaux). Zanotujmy sobie, że ani płynność nazw, ani przerwy w działalności nie zmieniły jego metryki. Wszyscy uważają, że powstał w 1680. Dlaczego? W znacznym stopniu przyczynił się do tego jego ustrój. Comédie Française stanowi zrzeszenie aktorów. Członkowie tego zrzeszenia dzielą się dochodami, a nadto pobierają subwencję państwową. Kieruje nimi samorząd, który dzieli władzę nad teatrem z urzędnikami mianowanymi przez rząd. Tę kombinację samorządu z mecenatem ustanowił właśnie Ludwik XIV” (Raszewski 1963, s. 9–10).

size of three New York streets’, survived the ravages of the Second World War, but the greater part of it, including the stage described by Pola Negri, is the effect of rebuilding work carried out in 1950–1965. Fortunately, in rebuilding and expanding the theatre, as also occurred with La Scala in Milan and the Staatsoper in Vienna, the original style and spirit of architecture was not forgotten.

When this building was raised, in 1825–1833, it was going to be called the Teatr Narodowy (National Theatre),<sup>4</sup>similarly to its two previous seats in the Saxon Garden (Ogród Saski) and on Krasiński Square (Plac Krasińskich).<sup>5</sup> That is evidenced by the numerous documents and designs of the Italian architect Antonio Corazzi, and especially by the drawing reproduced on the frontispiece. On 19 November 1825, when the foundation stone was ceremoniously laid, the sixtieth anniversary of the inauguration of the Teatr Narodowy within the walls of the ‘Operalnia’ in the Saxon Garden

---

<sup>4</sup> See Rulikowski 1937, p. 56: ‘The name “Teatr Narodowy” [National Theatre] was never officially given to the Warsaw stage (or to the building that housed it) by any decree, decision or resolution. During the eighteenth century, the meaning of the terms “national theatre” and “national actors”, in accordance with the current semantics of the word, amounted to “native”, “indigenous”, “Polish” – in opposition to the notion of “foreign”. With time, when the word “national” began to acquire another meaning as well (undoubtedly in part after the example of the Germans, who towards the end of the eighteenth century, at a time of increasing national self-awareness, began feverishly establishing “National” theatres), here too the name “National Theatre” was voluntarily adopted for the Warsaw stage in everyday speech. Yet in all the documents relating to the theatre from the beginning of the nineteenth century, the word “national” is always used as a synonym of the word “Polish” (in a decree by King Frederick Augustus, Duke of Warsaw, of 14 April 1810; in a decision by the viceroy of 19 November 1822, etc.). The theatre’s statute, printed in 1823, was issued – with that date – in two different editions: one bears the title *Ustawy Teatru Narodowego*, the other *Ustawy Teatru*; in the latter edition, the word “national” [narodowy] is either replaced by the word “Polish” [polski], wherever it ensues from the meaning of the passage (e.g. “supervision and care over the theatres in the national language” was altered to “...in the Polish language”), or else it is removed, where it was used in opposition to the notion “foreign”. In his proclamations, Wojciech Bogusławski used both terms at will, occasionally in the same sentence (e.g. on 3 March 1808, titling himself director of the National Theatre, he writes about “the forthcoming refurbishing of the Polish Theatre” and about “the most efficient care of the National Theatre”; the same in a “theatre report” of 1 October 1808, where the theatre is called now the “National Stage” now the “Polish Stage”).’

<sup>5</sup> ‘Matters are confused by the origins of the name. [...] From 1932 onwards, the official name was “Warsaw Theatres” (then “Warsaw Government Theatres”), from 1915 onwards “Theatres of the City of Warsaw”. At that time, five stages and five companies had been amassed. In 1919, the seat of the drama company (the Variety Theatre [Teatr Rozmaitości]) burned down. It was rebuilt and reopened in 1924. Only then, at the suggestion of Juliusz Osterwa, were the building and the company given the name “National” [Narodowy]. [...] It was re-established in 1949 as a state theatre. [...] The lineage of the National Theatre gives rise to so many doubts that it would be most practical to start its history from 1949, but that seems rather risible. One way or another, it is not the only national theatre in the world. There are many such theatres, and they all have a common model, namely the Comédie Française, founded by Louis XIV in 1680. Perhaps comparison with the Comédie Française will dispel some of our doubts? It will. The Comédie Française has not performed without a break from 1680 to the present day. During the Revolution, it was disbanded entirely. It was re-established in 1799, and formally only in 1804. What is more, in 1860 it was not called the Comédie Française at all! [...] At present, that theatre is called the Théâtre Français (it belongs to the complex of Théâtres Nationaux). Let us note that its genealogy has not been altered by either the onomastic flux or the break in its work. Everyone considers that it dates from 1680. Why is that? Well, it is due in considerable part to its structure. The Comédie Française is an association of actors. The members of that association share the revenue, and they additionally receive a state subsidy. They are run by the local authority, which shares power over the theatre with officials appointed by the government. And that combination of local authority and patronage was instituted by Louis XIV’ (Raszewski 1963, pp. 9–10).

przedstawień nabrały dopiero w czasach Stanisława Augusta<sup>6</sup>. Pierwszy spektakl narodowy – *Natęci* – z elementami baletu, odbył się 19 listopada 1765 roku, pierwszą operę narodową – *Nędza uszczęśliwiona* – wystawiono 11 lipca 1778 roku. Do tych dat, zwłaszcza do pierwszej z nich, odwołujemy się z pietyzmem, myśląc o rocznicy 250-lecia, z okazji której powstała ta książka.

Wielki jubileusz jest przedmiotem wielu przemyśleń Waldemara Dąbrowskiego, dyrektora Teatru Wielkiego – Opery Narodowej (pełnił tę funkcję w latach 1998–2002 i pełni ją obecnie – od 2008 roku), który w jednym z wywiadów powiedział: „Ten nadchodzący [sezon 2013/2014] niesie szczególne wyzwania z dwóch przynajmniej powodów. Pierwszy to 250-lecie teatru narodowego w Polsce, którego historia zaczęła się od dramatu [*Natęci*], ale król Stanisław August Poniatowski repertuar operowy uczynił integralną częścią działalności narodowej sceny. A w wieku XIX opera odegrała szczególną rolę w umacnianiu tożsamości Polaków. Przywiązuję dużą wagę do tej rocznicy i z pewnością porozumiem się z dyrektorem Teatru Narodowego, Janem Englertem, by obie nasze instytucje wspólnie ją świętowały”.

Deklaracja ta dobrze wpisuje się w słowa jednego z autorów sprawozdania z 1965 roku dotyczącego odbudowy i oddania do użytku Teatru Wielkiego: „Teatr Narodowy, ściśle włączony w jedną bryłę Teatru Wielkiego, stanowi nierozdzielalną z nim całość i w wielu punktach funkcjonalnych te dwa teatry się przenikają”<sup>7</sup>. W międzyczasie Teatr Narodowy spłonął (stało się to w 1985 roku) i był długo – aż po rok 1996 – odbudowywany. Zyskał też nową przestrzeń, tzw. Scenę przy Wierzbowej. Po 1997 roku majątki Teatru Wielkiego i Teatru Narodowego zostały klarownie rozdzielone; tym bardziej cieszy istniejąca pomiędzy obydwoma instytucjami nić porozumienia i wola współpracy.

Niemal nie pamiętamy obecnie o tym, że „Teatr Narodowy [rozumiany jako jedna instytucja ze scenami operowo-baletową i dramatyczną] – jak ujął to w XIX wieku Kazimierz Brodziński – stał się [w Warszawie] w czasach zguby [w okresie rozbiorów] jedynym [poza Kościołem] ogniskiem języka polskiego”. Wystawiane z wielkim powodzeniem opery m.in. Stanisława Moniuszki, takie jak *Halka* i *Straszny dwór* (do pewnego stopnia również *Hrabina*), odegrały w XIX wieku i odgrywają do dziś ogromną rolę w budowaniu tożsamości Polaków. Ale nazwa „teatr narodowy” ma w gmachu Teatru, który jest powszechnie znany jako Wielki, podwójne znaczenie. Jak

6 Kosiński 1974: „Żeby zdać sobie sprawę z charakteru tych kolejnych zjawisk, które próbujemy objąć nazwą Teatru Narodowego, wystarczy przyrzeć się ewolucji przymiotnika ‘narodowy’. Za Bogusławskiego znaczy to po prostu – zespół grający po polsku, w odróżnieniu od trup importowanych, zwłaszcza opery włoskiej. (Jak wiemy ambicją zespołu staje się nawet śpiewanie oper po polsku, natomiast repertuar – to jeszcze głównie adaptacje i przekłady. Nurt ideowy, patriotyczny, dochodzi tu do głosu jedynie poprzez osobowość i temperament samego Bogusławskiego). W czasach niewoli pozostało wprawdzie granie po polsku, ale przymiotnik musiał zniknąć z nazwy, gdyż zaczął już co innego znaczyć i niewątpliwie implikował patriotyczny, niecenzuralny repertuar rodem z Wielkiej Emigracji, na jaki w Rozmaitościach w ówczesnych warunkach miejsca nie było. Po odzyskaniu niepodległości ‘Narodowy’ nabrał jeszcze innego znaczenia – tym razem oficjalnego instytucjonalnego, takiego jakie miewa np. w języku francuskim: Narodowy Bank Polski, Biblioteka Narodowa, Muzeum Narodowe, itp”.

7 Nałęcz 1965.

(the royal opera house erected during the reign of Augustus II) was not forgotten. Although the history of drama, opera and ballet in Poland dates back to the sixteenth and early seventeenth century, all those kinds of show only acquired a truly public character during the times of Stanislaus Augustus.<sup>6</sup> The first national spectacle, *Natęci* [The bores], containing elements of ballet, took place on 19 November 1765, and the first national opera, *Nędza uszczęśliwiona* [Misery made happy], was staged on 11 July 1778. We refer piously to those dates, especially to the first of them, when thinking about the 250<sup>th</sup> anniversary, for which this book was produced.

The grand jubilee has been the subject of a great deal of thought on the part of Waldemar Dąbrowski, director of the Teatr Wielki – Polish National Opera (1998–2002 and since 2008), who in one interview said: ‘The one coming up [the 2013/2014 season] brings special challenges for at least two reasons. The first is the 250<sup>th</sup> anniversary of the Teatr Wielki in Poland, the history of which began with drama [*The Bores*], but King Stanislaus Augustus made operatic repertoire an integral part of the national stage’s work. And during the nineteenth century, opera played a special role in strengthening Poles’ identity. I attach great weight to this anniversary, and I will certainly come to some agreement with the director of the Teatr Narodowy, Jan Englert, for our two institutions to celebrate it together’.

That declaration tallies with the words of one of the authors of a 1965 report on the rebuilding and reopening of the Grand: ‘The Teatr Narodowy, incorporated in the same building as the Teatr Wielki, forms an inseparable whole with it, and in many functional respects these two theatres merge with one another’.<sup>7</sup> In the meantime, the Narodowy burned down (that was in 1985) and the rebuilding work took a long time – until 1996. It gained a new space: the ‘Wierzbowa Stage’. In 1997, the assets of the Grand and the National were clearly separated, which makes the thread of understanding and the will to collaborate that exists between the two institutions all the more heartening.

Today, we have all but forgotten that ‘the Teatr Narodowy [understood as a single institution with opera-ballet and drama stages] – as one poet put it during the nineteenth century – became [in Warsaw], during the times of ruin [the period of the Partitions], the sole [besides the Church] bastion of the Polish language’. Among other things, the operas of Stanisław Moniuszko, such

6 Kosiński 1974: ‘In order to grasp the character of those successive entities that we are seeking to reconcile under the name National Theatre [Teatr Narodowy], it suffices to trace the evolution of the adjective “national”. In Bogusławski’s times, it simply meant a company playing in Polish, in contrast to imported troupes, especially the Italian Opera. (As we know, the company would even develop ambitions of singing operas in Polish, whilst the repertoire still comprised mainly adaptations and translations. The notional, patriotic current is manifest here solely through the personality and temperament of Bogusławski himself.) During the times of enslavement, performances were allowed to continue in Polish, but the adjective had to disappear from the name, since it had begun to mean something different and unquestionably implied a patriotic, uncensored repertoire born of the Great Emigration, for which, under current conditions, there was no room at the Variety Theatre [Teatr Rozmaitości]. After the regaining of independence, “National” acquired yet another meaning – this time the kind of official, institutional name that it has, for example, in French: National Bank of Poland, National Library, National Museum, etc.’

7 Nałęcz 1965.

już zostało powiedziane, gdy w 1825 roku rozpoczynano budowę nowego gmachu przeznaczonego głównie dla przedstawień operowych i baletowych, otrzymał on nazwę „Teatr Narodowy”<sup>8</sup>. Jednak w momencie otwarcia w 1833 roku, tuż po powstaniu listopadowym, gdy Królestwo Polskie utraciło suwerenność, nadano mu ze względów politycznych nazwę „neutralną” – „Teatr Wielki”. Nazwę „Teatr Narodowy” przyjął w 1924 roku dawny Teatr Rozmaitości – wspomniany przez Modrzejewską – również w gmachu Teatru Wielkiego umieszczony. Dyrektorem obecnego Teatru Narodowego, mającego swą siedzibę w Teatrze Wielkim wraz z Operą Narodową, jest przywołany już Jan Englert, powołany na to stanowisko w 2003 roku przez Waldemara Dąbrowskiego, ówczesnego ministra kultury i dziedzictwa narodowego. Dodajmy, że w odniesieniu do sceny operowo-baletowej funkcjonowało jednocześnie kilka nazw: „Opera”, „Opera Warszawska”, „Teatr Operowy”, „Teatr Wielki Opery i Baletu”; jego obecna nazwa to: „Teatr Wielki – Opera Narodowa”.

Czy z okazji 250-lecia nie powinniśmy powrócić do tradycyjnej nazwy „Teatr Narodowy” ze stosownym podziałem na scenę opery i baletu oraz na scenę dramatyczną? Byłoby to klarowne nawiązanie do idei ogłoszonych w 1811 roku przez „ojca polskiego teatru” – Wojciecha Bogusławskiego<sup>9</sup>. Warto nadmienić, że w nowej siedzibie Teatru Narodowego (Wielkiego) od początku zaznaczył się podział na trzy zespoły: opery, baletu i dramatu, z których każdy miał swego kierownika, chociaż repertuar dramatyczny wystawiano na obu scenach, tj. Wielkiej i w Rozmaitościach. W tej książce, obejmującej całe ćwierć tysiąclecia (1765–2015) i dotyczącej wszystkich trzech kolejnych siedzib Teatru Narodowego, ale szczególnie koncentrującej się na siedzibie aktualnej przy placu Teatralnym (dawnym Marywilskim), wypadnie korzystać ze wszystkich wyżej wspomnianych nazw odnoszących się w różnych okresach do tej samej instytucji, mocno wpisanej w dramatyczne dzieje Warszawy i całej Rzeczypospolitej.

Oddana w ręce Czytelnika książka nie pretenduje do wyczerpania ogromnego tematu; nie jest to ani monografia Teatru Narodowego istniejącego od 1765 roku, ani monografia gmachu Teatru Wielkiego. Celami głównymi, choć zapewne tylko częściowo osiągalnymi, są: ukazanie czegoś, co można by określić „fenomenem Teatru Narodowego i Teatru Wielkiego w Warszawie”, i próba naszkicowania dziejów tej niezwykle zasłużonej dla kultury polskiej instytucji, która organizuje też liczne wystawy malarstwa, rzeźby, rysunku, fotografii i sztuki audiowizualnej. „Ekspozycje te – jak to ujął dyrektor Dąbrowski – są czystą konsekwencją idei *correspondance des arts* – wspólnoty artystów i sztuk pod jednym dachem. Galeria w operze to chęć nasycenia tej przestrzeni jeszcze jedną wartością”<sup>10</sup>. Tą wartością są również rzeźby pełnoplastyczne, obrazy i reliefy, m.in. z dionizyjskimi bachantkami, ze scenami z życia Edypa i wizerunkami Sofoklesa/Anakreonta, które zdobią fasadę Teatru Wielkiego i jego wnętrza. Daje to asumpt do omówienia wspomnianej już kwadrygi Apollina, wykonanej przez Adama Myjaka i Janusza Pastwę, jak i zrekonstruowanego w 1965 roku pomnika Wojciecha Bogusław-

8 Kozubowski 1830.

9 Bogusławski 1820, s. 221–232.

10 Dąbrowski 2013.

as *Halka* and *Straszny dwór* [The haunted manor] (and to a certain extent also *Hrabina* [The countess]), staged with great success, played a huge role during the nineteenth century – and continue to do so today – in forging the identity of the Poles. But in the building of the theatre that is generally known as the Wielki, the name ‘teatr narodowy’ carries dual significance. As we have seen, in 1825, when construction work began on a new building intended mainly for opera and ballet shows, it was given the name Teatr Narodowy (National Theatre).<sup>8</sup> When it was opened, however, in 1833, shortly after the November Uprising, when the Kingdom of Poland had lost its sovereignty, for political reasons it was given a ‘neutral’ name: Teatr Wielki (Grand Theatre). The name ‘Teatr Narodowy’ was taken in 1924 by the former Teatr Rozmaitości (Variety Theatre) – mentioned by Modjeska – also housed in the building of the Teatr Wielki. The director of the present-day Teatr Narodowy, housed at the Teatr Wielki alongside the Polish National Opera, is the above-mentioned Jan Englert, appointed to the post in 2003 by Waldemar Dąbrowski, then minister of culture and national heritage. Let us add that several different names have functioned at the same time in reference to the opera-ballet stage: Opera, Opera Warszawska (Warsaw Opera), Teatr Operowy (Operatic Theatre) and Teatr Wielki Opery i Baletu (Grand Theatre of Opera and Ballet); its present name is the Teatr Wielki – Polish National Opera.

Should we not – on the occasion of the 250th anniversary – return to the traditional name, Teatr Narodowy, with a suitable division into the opera-ballet stage and the drama stage? That would be a clear allusion to the ideas pronounced in 1811 by the ‘father of Polish theatre’, Wojciech Bogusławski.<sup>9</sup> It is worth mentioning that in the new seat of the Teatr Narodowy (Wielki), a division into three ensembles, opera, ballet and drama, was indicated from the beginning, with each having its own managing director, although the dramatic repertoire was performed on both stages, namely the Wielki and Rozmaitości. In this book, covering the whole quarter-millennium (1765–2015) and all three successive seats of the Teatr Narodowy, but concentrating particularly on the current building on Theatre Square (Plac Teatralny; formerly Marywil Square [Plac Marywilski]), it would be fitting to make use of all the above-mentioned names referring at different times to the same institution, strongly inscribed in the dramatic history of Warsaw and the whole Republic of Poland.

The present book does not pretend to exhaust the vast subject; it is neither a monograph of the Teatr Narodowy that has existed since 1765 nor a monograph of the building of the Teatr Wielki. The principal aims, although they are doubtless attainable only in part, are to show something that could be described as ‘the phenomenon of the Teatr Narodowy and the Teatr Wielki in Warsaw’ and to attempt to sketch the history of this institution, which has contributed so much to Polish culture, also organising numerous exhibitions of painting, sculpture, drawing, photography and audiovisual art. ‘Those exhibitions – as Dąbrowski has put it – are a direct consequence of the idea of the *correspondance des arts* – a community of artists and arts under one roof. A gallery in an opera house represents the wish to imbue that space with one more value’.<sup>10</sup> That value also includes

8 Kozubowski 1830.

9 Bogusławski 1820, pp. 221–232.

10 Dąbrowski 2013.

skiego oraz ustawionego w tym samym roku pomnika Stanisława Moniuszki; obydwa autorstwa Jana Szczepkowskiego. Przypomnienia domagają się niemal zapomniane projekty Sal Redutowych Antoniego Brodowskiego i innych współczesnych mu artystów. Choćby krótkie omówienie należne jest również rzeźbom Alojzego Żółkowskiego, Salomei Kruszelnickiej, Bronisławy i Wacława Niżyńskich, Andrzeja Hiolskiego, Bernarda Ładysza i Bogdana Paprockiego. Wreszcie upomnieć się trzeba o umieszczenie we foyer malowanych portretów największych sław, m.in. Fryderyka Chopina, Heleny Modrzejewskiej, Poli Negri, Ignacego Jana Paderewskiego i Jana Kiepury.

Główną wartością są jednak w naszych rozważaniach wystawiane w Teatrze Wielkim opery, balety i grane w nim koncerty, m.in. te zorganizowane z okazji 200-lecia urodzin Fryderyka Chopina (2010) i z okazji 25-lecia Wolności (2014). Wrócimy też do nieco zapomnianego ostatnio baletu z muzyką Grażyny Bacewicz pt. *Pożądanie*, do którego impulsu dostarczyła sztuka teatralna Pabla Picassa. Będzie to dobry pretekst do ukazania związków tego artysty z teatrem i spektaklami, w których występowali pod okiem Siergieja Diaghilewa, m.in. w legendarnych *Paradach*, słynni niegdyś polscy artyści Teatru Wielkiego, tacy jak Leon Wójcikowski, który tuż przed II wojną światową kierował Polskim Baletem Reprezentacyjnym, gdy z tej funkcji zrezygnowała Bronisława Niżyńska (znana powszechnie jako Nijńska).

Teatr Wielki to miejsce szczególne w dziejach kultury narodowej, stąd niekiedy pisane i wymawiane, jak u Lecha Sokół – przez duże „M”. To nie tylko „Miejsce” tysięcy spektakli, setek wystaw i konferencji, ale też rozmaitych innych ważnych wydarzeń, takich jak wspomniane uroczystości 200-lecia urodzin Chopina, pamiętne spotkania artystów z Janem Pawłem II w latach 1991 i 1999, kiedy pięknie przypomniano kontakty przyszłego świętego z Juliuszem Osterwą, i – tuż po pamiętnym 1989 roku – inauguracje nowych lat akademickich Uniwersytetu Warszawskiego, kiedy rektorem tej uczelni był prof. Andrzej Kajetan Wróblewski.

Napisanie tej książki nie byłoby możliwe bez wielokrotnych lektur dzieł Wojciecha Bogusławskiego, zwłaszcza jego *Dziejów Teatru Narodowego*, materiałów dotyczących Antonia Corazziego w Biblioteka Casanatense w Rzymie zebranych przez Artura Wołyńskiego, i licznych pamiętników, m.in. bezcennych i pięknie napisanych wspomnień Heleny Modrzejewskiej, Pawła Owerłty, Janiny Korolewicz-Waydowej, Ludwika Solskiego i Marii Gordon-Smith, żony Arnolda Szyfmana. Niezwykle pomocne okazały się teksty źródłowe zgromadzone przez Romana Jasińskiego (*Na przełomie epok* i *Koniec epoki*) i Józefa Szczublewskiego w kilku jego książkach, zwłaszcza *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*. Podstawowe znaczenie w konstruowaniu narracji o architekturze, dekoracji rzeźbiarskiej i dekoracji wnętrz oraz funkcjonowaniu Teatru Wielkiego miały znakomite studia nad Corazzim Piotra Biegańskiego i badania wybitnych teatrologów i muzykologów – przede wszystkim Zbigniewa Raszewskiego, Karyny Wierzbickiej-Michalskiej, Barbary Król-Kaczorowskiej, Małgorzaty Komorowskiej, Aliny Żórawskiej-Witkowskiej i Anny Wypych-Gawrońskiej. Bezcenne okazały się również teksty Arnolda Szyfmana, który wielokrotnie opisywał dzieło rozbudowy Teatru Wielkiego w latach 1950–1965; kierował nią od początku do końca. Za niezwykle inspirujące informacje winien jestem wdzięczność pracownikom Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego i jego biblioteki.

free-standing sculptures, paintings and reliefs, including the Dionysian Bacchantes, scenes from the life of Oedipus and likenesses of Sophocles/Anacreon that adorn the façade and interiors of the Teatr Wielki. This might prompt us to discuss that Apollonian quadriga, produced by Adam Myjak and Janusz Pastwa, as well as the statue of Wojciech Bogusławski, reconstructed in 1965, and the statue of Stanisław Moniuszko erected in the same year, both by Jan Szczepkowski. We must mention the almost forgotten designs for the Ballrooms (Sale Redutowe) by Antoni Brodowski and his contemporaries. At least a brief discussion is also due to the sculptures of Alojzy Żółkowski, Solomiya Krushelnytska, Bronislava Nijnska and Vaslav Nijinsky, Andrzej Hiolski, Bernard Ładysz and Bogdan Paprocki. Finally, we must remember about the portraits in the foyer of the greatest celebrities, including Fryderyk Chopin, Helena Modjeska, Pola Negri, Ignacy Jan Paderewski and Jan Kiepura.

Yet our main focus are the operas, ballets and concerts given at the Teatr Wielki, including those organised for the bicentenary of the birth of Fryderyk Chopin (2010) and the twenty-fifth anniversary of Freedom (2014). We will also return to the recently rather neglected ballet with music by Grażyna Bacewicz entitled *Pożądanie* [Desire], inspired by a play by Pablo Picasso. That will be a good pretext for referring to that artist's links with the theatre and with the shows, such as the legendary *Parade*, in which once famous Polish artists of the Teatr Wielki performed under Serge Diaghilev, including Leon Wójcikowski, who just before the Second World War became head of the Polish State Ballet when the post was relinquished by Bronislava Nijnska.

In the history of Polish national culture, the Teatr Wielki is a special venue, sometimes given a capital 'V' (by Lech Sokół, for one). And it is a 'Venue' not just for thousands of shows and for hundreds of exhibitions and conferences, but also for a range of other major events, such as the solemnities marking the bicentenary of Chopin's birth, the memorable meeting between artists and John Paul II in 1991 and 1999, when his contacts with Juliusz Osterwa were so beautifully recalled, and – soon after the memorable year 1989 – the inaugurations of successive academic years at the University of Warsaw, when its vice-chancellor was Professor Andrzej Kajetan Wróblewski.

I could not have written this book without repeatedly reading the works of Wojciech Bogusławski, particularly his *Dzieje Teatru Narodowego* [History of the National Theatre], materials concerning Antonio Corazzi at the Biblioteka Casanatense in Rome collected by Artur Wołyński, and numerous memoirs, including the invaluable and beautifully written recollections of Helena Modjeska, Paweł Owerłto, Janina Korolewicz-Waydowa, Ludwik Solski and Maria Gordon-Smith, Arnold Szyfman's wife. Extremely helpful proved to be the source texts gathered by Roman Jasiński (*Na przełomie epok* [At the turn of the ages] and *Koniec epoki* [The end of an era]) and Józef Szczublewski in his several books, particularly *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993* [The Grand Theatre in Warsaw 1833–1933]. Of key significance for constructing a narrative of the architecture, sculpted and interior decoration and functioning of the Teatr Wielki were Piotr Biegański's excellent studies of Corazzi and research by eminent teatrologists and musicologists, above all Zbigniew Raszewski, Karyna Wierzbicka-Michalska, Barbara Król-Kaczorowska, Małgorzata Komorowska, Alina Witkowska-Żórawska and Anna Wypych-Gawrońska. Also invaluable were the texts by Arnold Szyfman, who described the rebuilding work on the Teatr Wielki many times during the period 1950–1965; he led that work from beginning to end. For some extremely inspiring information,

Szczególne podziękowania kieruję do prof. Zofii Helman za liczne rozmowy i obdarowanie egzemplarzem jej cennej książki *Między romantyzmem a nową muzyką* (2014), wydanej jako VI tom z serii „Historia muzyki polskiej”. Kolejne obdarowanie przyszło ze strony Aleksandry Noszczyk, która zechciała przywieźć z wyprawy do Nowego Jorku najnowszą książkę poświęconą Helenie Modrzejewskiej (Modjeskiej) autorstwa Beth Holmgren.

Zrozumienie zawitych i dramatycznych, ale fascynujących losów Teatru Narodowego po 1949 roku było możliwe dzięki lekturom publikacji Magdaleny Raszewskiej i Agaty Tuszyńskiej. Dotarcie do tych książek oraz innych publikacji Teatru Narodowego, m.in. starannie wydawanych wykładów publicznych organizowanych przez tę instytucję, ułatwiła mi Hanna Zoll.

Dziękuję dyrektorowi Waldemarowi Dąbrowskiemu, Katarzynie Nowickiej i Ewie Filipp za sugestię napisania tej książki i za stymulujące rozmowy na temat jej wizji. W jej tworzeniu, zwłaszcza w ostatniej fazie, wspierali mnie również Marcin Fedisz i Agnieszka Topolska. Słowa wdzięczności kieruję do pracowników Muzeum Teatralnego, a zwłaszcza jego dyrektora Andrzeja Kruczyńskiego, autora niezwykle wnikliwej recenzji tej książki. Dzięki niej udało się uniknąć licznych niedociągnięć i uzupełnić narrację m.in. o pierwszej Reducie. Dziękuję również pracownikom Biblioteki Instytutu Sztuki PAN i moim najbliższym współpracownikom w Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego – Hubertowi Kowalskiemu i Adamowi Tyszkiewiczowi, którzy ofiarnie pomagali w poszukiwaniu ilustracji, archiwaliów i opracowań naukowych. Darii Rzepieli jestem wdzięczny za rozmowy o stanie zachowania dekoracji rzeźbiarskiej Teatru Wielkiego, Piotrowi Jamskiemu za informacje o archiwaliach w Petersburgu dotyczących przebudowy w 1890 roku, a Paulinie Szulc za wytrwałe badania treści ideowych fryzu z historią Edypa zdobiącego portyk fasady głównej. Słowa największej wdzięczności należą się mojej żonie Annie, bez jej ogromnej pomocy w poszukiwaniu i selekcji źródeł pisanych ta książka nie mogłaby powstać. Gorące podziękowania kieruję ponadto do Giovanny Capitelli, która kilkakrotnie udostępniła mi i mojej żonie będącej w jej dyspozycji mieszkanie w Rzymie na pięknym Monte Verde; tak więc w znacznym stopniu niniejsza publikacja powstała w aurze Wiecznego Miasta. *Last but not least* chciałbym gorąco podziękować Ewie Sławińskiej-Dahlig za podjęcie się trudu redagowania tej książki i cierpliwe wprowadzanie licznych uzupełnień, zwłaszcza w przypisach i bibliografii.

I owe a debt of gratitude to the staff at Warsaw University’s Institute of Musicology and its Library. My special thanks go to Professor Zofia Helman for numerous conversations and for presenting me with a copy of her valuable book *Między romantyzmem a nową muzyką* [Between romanticism and the new music] (2014), published as volume VI in the series Historia muzyki polskiej [History of Polish music]. Further gifts came from Aleksandra Noszczyk, who kindly brought with her from a trip to New York the latest book on Helena Modjeska by Beth Holmgren.

Understanding the complex, dramatic and fascinating fortunes of the Teatr Narodowy since 1949 was possible thanks to the publications by Magdalena Raszewska and Agata Tuszyńska. Gaining access to these and other publications issued by the Teatr Narodowy, including painstakingly published transcripts of public lectures organised by that institution, was made easier for me by Hanna Zoll.

I am grateful to director Waldemar Dąbrowski, Katarzyna Nowicka and Ewa Filipp for the suggestion that I write this book and for stimulating conversations regarding its conception. Also helpful, especially in the stage of writing, were Marcin Fedisz and Agnieszka Topolska. A word of gratitude is also due to the staff of the Theatre Museum, and especially its director, Andrzej Kruczyński, the Library of the PAN Institute of Art and my closest associates at the Warsaw University Museum, Hubert Kowalski and Adam Tyszkiewicz, who sacrificed their time and effort to search for illustrations, archive materials and academic studies. I also thank Daria Rzepiela for conversations regarding the state of preservation of the Teatr Wielki’s sculpted decoration, Piotr Jamski for information on archive resources in St Petersburg relating to the rebuilding in 1890, and Paulina Szulc for determinedly teasing out the notional content of the frieze with the story of Oedipus that adorns the portico of the main façade. My greatest thanks are reserved for my wife Anna, without whose great assistance and unwaning support this book could not have been written. My warm gratitude also goes to Giovanna Capitelli, who several times allowed my wife and me to stay at her apartment on the beautiful Monte Verde in Rome; consequently, this publication was produced to a considerable extent within the aura of the Eternal City. Last but not least, I would like to thank Ewa Sławińska-Dahling for undertaking the task of editing the book and patiently introducing numerous new additions, especially in the footnotes and bibliography.

## Rozdział 1

### Fenomen opery i rzut oka na sezony 2012/2013 – 2013/2014 w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej

---

# 1

28

*Ufałem zawsze, że z opery, jak z dawnych chórów bachusowych, rozwinię się tragedia w szlachetniejszej postaci – z listu Friedricha Schillera do Johanna Wolfganga Goethego*

*Dramat operowy... może najbardziej oryginalny twór cywilizacji współczesnej – Romain Rolland*

*Opera jest jedynym schronieniem dla poezji i fantazji [...]. Nie dopuszcza się tu wulgarnej rzeczywistości [...]. Nic aktualnego, nic prawdziwego; jesteśmy w świecie zaczarowanym – Théophile Gautier*

*Pojemność filozoficzna i literacka formy operowej jest ograniczona; najlepiej nadaje się ona, w zręcznie ciosanych ramach dramaturgicznych, do wyrażania uczuć i psychologicznych subtelności – Piotr Kamiński*

*Balet stanowi w operze równie nieodłączny czynnik powodzenia, co orszaki i defilady – Bronisław Horowicz*

## Chapter I

### The opera phenomenon and a glance at the 2012/2013 and 2013/2014 seasons at the Teatr Wielki – Polish National Opera

---

# I

29

*I have always believed that from opera, as from ancient Bacchic choruses, tragedy in its noblest form would develop – from a letter written by Friedrich Schiller to J. W. Goethe*

*Operatic drama... perhaps the most original product of contemporary civilisation – Romain Rolland*

*Opera is the sole refuge of poetry and fantasy [...]. Here, vulgar reality is barred [...]. Nothing current, nothing true; we are in an enchanted world – Théophile Gautier*

*The philosophical and literary capacities of the operatic form are limited; it is best suited, within a skilfully hewn dramatic framework, to the expression of feelings and psychological subtleties – Piotr Kamiński*

*A ballet in an opera is just as inseparable a part of its success as pageants and processions – Bronisław Horowicz*

Gdy myślimy o teatrze we wszystkich jego formach i odmianach, nasza myśl biegnie najpierw naturalną kolejną rzeczą do Grecji, do teatru Dionizosa w sercu Aten, do Epidauros z ogromnym teatrem o cudownej akustyce z trzydziestoma tysiącami miejsc, a następnie do setek zachowanych teatrów antycznych rozsianych po całym basenie Morza Śródziemnego<sup>1</sup>. Jest coś magicznego w tym zasiadaniu na stopniach lepiej czy gorzej zachowanych antycznych teatrów w Grecji, Italii czy Hiszpanii, zwłaszcza tych, w których, jak m.in. w Epidauros, Syrakuzach i Taorminie, są ponownie grane sztuki antyczne, a niekiedy wystawiane również nowożytnie i współczesne opery<sup>2</sup>. Nie przestaje zachwycać nas kształt teatru antycznego odtworzonego w Vicenzy około 1580 roku przez Andreeę Palladia i Vincenza Scamozziego<sup>3</sup>. Ten zachwyt i podziw dochodzą do zenitu, gdy na deskach tego teatru, na tle *scenae frons* z jej siedmioma ulicami Teb (w dniu inauguracji, w 1585 roku, wystawiono tu *Króla Edypa* Sofoklesa), występuje artystka tej klasy, co Cecilia Bartoli. Niedługo po inscenizacji w Vicenzy sztuki Sofoklesa, w 1600 roku, we Florencji i siedem lat później w Mantui wystawiono pierwsze dzieła operowe – obydwie osnute wokół mitu o Orfeuszu i Eurydyce<sup>4</sup>. Autorami pierwszego (*Euridice*), zaprezentowanego w Palazzo Pitti z okazji zaślubin króla Francji, Henryka IV, z Marią Medycejską, byli Jacopo Peri i Ottavio Rinuccini, twórcami drugiego – Alessandro Striggio i słynny Claudio Monteverdi<sup>5</sup>. *L'Orfeo* Monteverdiego, zagrany po raz pierwszy w 1607 roku, nie schodzi do dziś z afisza. Motyw Orfeusza był później także inspiracją dla słynnej opery Christopha Willibalda Glucka, granej ostatnio ponownie na deskach Teatru Wielkiego *Orfeusz i Eurydyka*, jak i pięknego baletu z muzyką Igora Strawińskiego<sup>6</sup>.

W Rzymie, we Florencji i w Vicenzy z operą i innymi formami scenicznymi zetknął się i zachwycał nimi na przełomie 1624 i 1625 roku Władysław – syn króla Zygmunta III Wazy i jego następcą na tronie Rzeczypospolitej (1632–1648). „[3 lutego 1625] po obiedzie – zanotował jeden z towarzyszy królewicza – w cesarskiej willi Najjaśniejszej Arcyksiężnej [była nią ciotka przyszłego króla, Maria Magdalena z Habsburgów], blisko miasta, jej kosztem wystawiono komedię o Rugerze, Alcynie i Melissie z przepiękną wystawą i grą. [...] W pierwszej scenie zjawił się Neptun, wieziony przez morze na skale przez dwa konie morskie, towarzyszyła mu Wisła wraz z innymi wyobrażeniami rzek. W drugiej scenie nastąpiła zmiana; pod wpływem czarów Alcyny morze było całe w bałwanach, falach i pełne ognistych skał wśród wszędzie pływających piekielnych morskich potworów. Następnie wprowadzono tańczące i rozmawiające drzewa. W końcu morze przemienia się w rafy i skały rozciągające się przed zaporami wyspy Melissy. Z nich wyszło osiem dziewcząt, tańcem wyrażając radość ze swego wyzwolenia. Za nimi nieco potem zjawiło się tyluż młodzieńców i przyłączyło się ochoczo do tańców”<sup>7</sup>. A więc Francesci Caccini *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* zawierała w sobie istotne wstawki baletowe.

1 Axer 1991, s. 32–38; Pappalardo 2007.

2 *A Stage for Dionysos* 2009.

3 Schiavo 2008.

4 De Van 2002, s. 15–17. Zob. też Baker 2013, s. 1-10; Peryt 2014, s. 36-40.

5 Horowicz 1963, s. 26–27. O Perim i jego kolejnej operze *Orfeo*, zob. też: Carter, Goldthwaite 2013. Ta najnowsza książka o florenckim artyście w interesujący sposób ukazuje narodziny opery w kontekście ekonomicznym.

6 Turska 1989, s. 227–229. Zob. też Baker 2013, s. 15-16.

7 *Podróż Władysława Wazy* 1977, s. 346.

When we think about theatre in all its forms and varieties, our mind naturally flies first of all to Greece, to the theatre of Dionysus in the heart of Athens, to Epidauros and its huge, 30,000-capacity theatre with its wonderful acoustic, and then to the hundreds of extant ancient theatres scattered around the whole Mediterranean Basin.<sup>1</sup> There is something magical about sitting on the steps of ancient theatres, in various states of preservation, in Greece, Italy or Spain, especially those in which, as in Epidauros, Syracuse and Taormina, for example, ancient plays are again being performed, and occasionally also modern-era and contemporary operas.<sup>2</sup> The shape of the ancient theatre recreated in Vicenza c.1580 by Andrea Palladia and Vincenzo Scamozzi never ceases to amaze us.<sup>3</sup> That amazement and admiration reach their zenith when an artist of the calibre of Cecilia Bartoli takes to the boards of that theatre, against the backdrop of the *scenae frons*, with its seven streets of Thebes (on the day of this theatre's inauguration, in 1585, Sophocles' *Oedipus Rex* was staged here). Not long after the Vicenza production of Sophocles' play, in 1600, in Florence, and seven years later, in Mantua, the first operatic works were staged – both based on the myth of Orpheus and Eurydice.<sup>4</sup> The former, *Euridice*, performed at the Palazzo Pitti for the wedding of King Henry IV of France and Maria de Medici, was written by Jacopo Peri and Ottavio Rinuccini; the latter was the work of Alessandro Striggio and the famous Claudio Monteverdi.<sup>5</sup> Monteverdi's *L'Orfeo*, first performed in 1607, remains a fixture in world opera to this day. The motif of Orpheus later also inspired both Christoph Willibald Gluck's famous opera, *Orfeo ed Euridice*, recently performed once again at the Teatr Wielki (Grand Theatre), and also the beautiful ballet with music by Igor Stravinsky.<sup>6</sup>

In Rome, Florence and Vicenza, Władysław, Sigismund III Vasa's son and his successor on the throne of the Commonwealth of Poland and Lithuania (as Ladislaus IV, 1632–1648), encountered and admired opera and other dramatic forms around the turn of 1625. '[On 3 February 1625] after dinner – noted one of the prince's companions – in the imperial villa of Her Highness the Archduchess [the future king's aunt, Maria Magdalena Habsburg], close to the city, at her expense, a comedy about Ruggiero, Alcina and Melissa was staged, with marvellous decorations and acting. [...] In the first scene, Neptune appears, carried across the sea [...] by two seahorses, accompanied by Vistula and other representations of rivers. In the second scene, a change occurred; under Alcina's magic, the sea was raging with billows and waves, and full of fiery rocks, amidst devilish sea monsters swimming everywhere. Next, dancing and talking trees were introduced. At the end, the sea turned into reefs and rocks stretching out before the barriers of Melissa's island. Out of them emerged eight girls, dancing to express their joy at being released. Behind them, a little later, appeared the same number of young men, who

1 Axer 1991, pp. 32–38; Pappalardo 2007.

2 *A Stage for Dionysos* 2009.

3 Schiavo 2008.

4 De Van 2002, pp. 15–17. See also Baker 2013, pp. 1-10; Peryt 2014, pp. 36-40.

5 Horowicz 1963, pp. 26–27. For more on Peri and his subsequent opera *Orfeo* see also Carter, Goldthwaite 2013. The latest book on the Florentine is an interesting take on the birth of opera from an economic perspective.

6 Turska 1989, pp. 227–229. See also Baker 2013, pp. 15-16.



Godne zapamiętania są dwa fakty: w 1625 roku we Florencji ukazał się album ze sztychami do opery wystawionej dla uczczenia polskiego księcia (*La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*); libretto Ferdinanda Saracinellego do niej zostało w 1628 roku przetłóżone na język polski przez Stanisława Serafina Jagodyńskiego<sup>8</sup>. Przed wizytą we Florencji królewicz zwiedził Rzym, w którym ufetowano go pełną dramaturgii kantatą pt. *La vittoria del principe Vladislao in Vallacchia* (z tekstem G. Ciampoli i muzyką G. G. Kapsbergera). W swej peregrynacji po Włoszech książę Władysław złożył również wizytę w Vicenzy; głównie po to, by zobaczyć słynny Teatro Olimpico. W niezbyt barwnym opisie tego wydarzenia cytowany już kronikarz pomylił Palladia z Archimedesem (sic!): „W Vicenzy w starodawnym teatrze (Archimedes miał być jego twórcą) przedstawiono Królewiczowi Herkulesa głoszącego we wspaniałych słowach jego sławę”<sup>9</sup>. Zwieńczeniem „operowego” wątku tego dobrze udokumentowanego *grand tour* było zamówienie u Claudio Monteverdiego niezachowanych niestety oper i zaproszenie do Warszawy słynnej śpiewaczki Adriany Basile-Baroni.

W ślady swego brata poszedł jeszcze jeden syn Zygmunta III – Aleksander Karol, który został uhonorowany w Rzymie wystawieniem istic barokowego oratorium. „Główną rolę – czytamy u Horowicza<sup>10</sup> – w teatrze Barberinich grają maszyny. [François] Collignon utrwalił w pięknych sztychach dekoracje Lorenza Berniniego do opery Stefana Landiego *Il Sant'Alessio*, w roku 1634 dla uczczenia księcia polskiego Aleksandra Karola. Na jednym z tych sztychów widnieje maszyna do lotów, na której usadowiła się otoczona chmurami kilkunastoosobowa orkiestra anielska z wiolami różnych wielkości, z lutniami, teorbanami i portatywem. Inne maszyny służyły do ukazania alegorycznych postaci Rzymu i Religii”. To kolejny, prawdziwie fascynujący materiał ikonograficzny z historii muzyki związany z Polską, o którym warto wspomnieć przy okazji 250-lecia teatru publicznego.

Książę Aleksander Karol zmarł na ospę w dwa lata po powrocie z Wiecznego Miasta i nie odegrał zapewne żadnej roli w krzewieniu muzyki w Polsce; inaczej się stało w przypadku jego starszego brata. „Opera – pisze Niewiadomski – była instytucją jeszcze bardzo młodą, zaledwie dwudziestoletnią, gdy ją Władysław IV, wówczas królewicz, poznał we Florencji, gdzie na cześć jego wystawiono skomponowany przez Francescę Caccini utwór *Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny*. Młody książę, zachwycony nieznanym mu rodzajem widowiska, powróciwszy do kraju, urządził na zamku w Warszawie teatr, kapelę dworską powiększył do liczby 50 instrumentalistów, śpiewaków do 20. Należał nadto do całości jeszcze i chór. Wspaniały ten, jak na owe czasy zespół, uważa pani de Guebriant, towarzyszka królowej Marii Ludwiki, za jeden z najlepszych w Europie. Kapelmistrzem tego zespołu był Marco Scacchi, drugim obok niego – Bartłomiej Pękiel. Opera za czasów Władysława IV nie była widowiskiem stałym i ukazywała się tylko przy wielkich uroczystościach”<sup>11</sup>.

Pierwsze warszawskie przedstawienia operowe odbywały się w 1627 i 1628 roku, kiedy to wystawiono m.in. *Galateę* Sante Orlandiego, ale prawdziwie godna zapamiętana inscenizacja

8 Gömöri 1999a, s. 478.

9 *Podróż Władysława Wazy* 1977, s. 373.

10 Horowicz 1963, s. 85–86.

11 Niewiadomski 1933, s. 33.

willingly joined them in dance’.<sup>7</sup> So *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* by Francesca Caccini featured integral balletic interludes.

Two facts are worth remembering: in 1625, in Florence, an album of prints for this opera staged in honour of the Polish prince was published; in 1628, Saracinielli’s libretto was translated into Polish, by Stanisław Serafin Jagodyński.<sup>8</sup> Before arriving in Florence, the prince had visited Rome, where he was feted with a highly dramatic cantata entitled *La vittoria del principe Vladislao in Vallacchia* (with a text by Giovanni Ciampoli and music by Giovanni Girolamo Kapsberger). In his peregrinations around Italy, Prince Władysław also called at Vicenza, mainly in order to see the famous Teatro Olimpico. In a rather plain description of that event, the above-quoted chronicler confuses Palladio with Archimedes: ‘In Vicenza, in the ancient theatre (supposedly designed by Archimedes), the Prince was greeted by Hercules, proclaiming his glory in magnificent words’.<sup>9</sup> The crowning of the ‘operatic’ strand to that well-documented grand tour was the commissioning from Claudio Monteverdi of unfortunately non-extant operas and the invitation to Warsaw extended to the famous female singer Adriana Basile-Baroni.

Following in his brother’s footsteps was another of Sigismund III’s sons, Aleksander Karol (Alexander Charles), who was honoured in Rome with the staging of a truly Baroque oratorio. ‘The leading role – as we read in Horowicz<sup>10</sup> – in the Barberinis’ theatre is played by the machines. [François] Collignon has captured Lorenzo Bernini’s decorations for Stefano Landi’s opera *Il Sant'Alessio*, [staged] in 1634 in honour of the Polish prince Aleksander Karol, in beautiful engravings. On one of those engravings, we see a flying machine, on which an angelic orchestra of a dozen or so members is installed, surrounded by clouds, with viols of various sizes, lutes, theorboes and portable organs. Other machines served to depict the allegorical figures of Rome and Religion’ This is another piece of truly fascinating iconographic material from the history of music related to Poland that is worth mentioning on the occasion of the 250th anniversary of Polish public theatre.

Prince Aleksander Karol died of smallpox two years after returning from the Eternal City and doubtless played no role in propagating music in Poland; that was not the case, however, with his elder brother. ‘Opera – writes Niewiadomski – was still a very young institution, barely twenty years old, when Ladislaus IV, then still Prince Władysław, encountered it in Florence, where the work *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, composed by Francesca Caccini, was staged in his honour. On returning home, the young prince, captivated by this previously unknown variety of spectacle, created a theatre at the castle in Warsaw and increased the court chapel to fifty players and twenty singers. The ensemble also included a choir. Mme de Guébriant, a lady in waiting to Queen Marie Louise, regarded that ensemble – quite magnificent for those times – as one of the finest in Europe. Its leader was Marco Scacchi, who was succeeded in the post by Bartłomiej Pękiel. During the times of Ladislaus IV, opera was not a permanent form of entertainment; it was only produced for major solemnities’.<sup>11</sup>

7 *Podróż Władysława Wazy* 1977, p. 346.

8 Gömöri 1999a, p. 478.

9 *Podróż Władysława Wazy* 1977, p. 373.

10 Horowicz 1963, pp. 85–86.

11 Niewiadomski 1933, p. 33.

– *La fama reale ovvero il Principe trionfante* Piotra Elerta – miała miejsce nieco później, w 1633 roku. Do 1648, kiedy to król Władysław IV zmarł niespodziewanie, wystawiono co najmniej dziewięć oper – od *Giuditty* (1635) do *Circe delusa* (1648) w tym *Il ratto di Helena* i liczne balety<sup>12</sup>. Libretta do muzyki Scacchiego pisał Virgilio Puccitelli, sekretarz królewski.

Wielką miłośniczką *dramma per musica*, zwłaszcza w czasie swego długiego pobytu w Rzymie (1699–1714), była królowa Maria Kazimiera Sobieska, wdowa po wielkim zwycięzcy spod Wiednia (1683), Janie III<sup>13</sup>. Na jej zamówienie powstało co najmniej osiem *drammi per musica*, które wystawiano głównie w jej rezydencji, Palazzo Zuccari, nieopodal Schodów Hiszpańskich, w którym dziś mieści się słynna Biblioteka Hertziana, ale gdzie do dziś widnieją na fasadzie herby Polski i Litwy. Wśród nich znalazły się m.in. *Il figlio delle selve* (1709), *Tolomeo et Alessandro* (1711) i dwie *drammi* osnute wokół historii córki Agamemnona, Ifigenii – *Ifigenia in Aulide* oraz *Ifigenia in Tauri* (obydwie z 1713 roku). Zachowały się libretta do ośmiu *drammi*, a partytury – do zaledwie dwóch z nich. Librecistą królowej był jej sekretarz, Carlo Sigismondo Capece, zaś muzykę komponował sam, młody jeszcze wówczas, Domenico Scarlatti. Pierwszą operę wystawioną na dworze królowej napisał zapewne jego ojciec – Alessandro Scarlatti. Za oprawę sceniczną większości wspomnianych *drammi per musica* wystawianych w rezydencji królowej odpowiadał Filippo Juvarra, znakomity architekt i scenograf operowy. Niedługo później z dworem polskich królów z dynastii Wettynów związał się na pewien czas inny znakomity scenograf – Giuseppe Galli-Bibienna. Jego scenografie wykorzystywano w Dreźnie – jak i w nieistniejącej już dziś Operalni wzniesionej w 1748 roku nieopodal miejsca, gdzie w latach 1825–1833 zbudowano Teatr Wielki.

Właśnie w Operalni, dokładnie sto lat po wspomnianej inscenizacji *La fama reale*, w roku 1733, na imieniny Augusta III, kolejnego polskiego króla – miłośnika opery – wystawiono operę Johanna A. Hassego *Euristeo*<sup>14</sup>. Operalnia była prywatnym teatrem królewskim; pierwszy teatr publiczny, na wzór teatru założonego w Wenecji w 1637 roku (wystawiono wówczas *Andromedę* Benedetto Ferrariego i Francesco Manellego<sup>15</sup>), pojawił się dopiero w czasach Stanisława Augusta, w 1765 roku. Warto tu nadmienić, że *Andromedę* zagrano również w Warszawie i to dla samego Napoleona – stało się to w styczniu 1807 roku – ale nie była to opera włoska, a polska, autorstwa Józefa Elsnera do libretta Ludwika Osińskiego<sup>16</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że gdy przed czterema wiekami rodziła się opera, wyrastała ona z marzenia o wskrzeszeniu antycznych widowisk, w których poezja, śpiew i taniec tworzyły harmonijną całość, dopełniając się nawzajem<sup>17</sup>. Dionizos/Bachus, nieśmiertelne sztuki Sofoklesa, którego wizerunek zdobi przyczołek warszawskiego Teatru Wielkiego, mity i historie – Edypa, Orfeusza i Eurydyki, Andromedy i Tytusa, nie przestają nam towarzyszyć, przechodząc kolejne metamorfozy i adaptacje czy aktualizacje, albo uwspółcześnianie. Tak się stało m.in. z *La cle-*

12 Targosz-Kretowa 1965; Gömöri 1999a, s. 478.

13 Markuszewska 2012.

14 Karasowski 1859, s. 167.

15 Zob. De Van 2002, s. 16–17. Zob też Baker 2013, s. 15–17.

16 Bogusławski 1820, s. 190–191.

17 Horowicz 1963.

The first operatic productions in Warsaw came in 1627 and 1628, with Sante Orlandi's *Galatea* among them, but the first truly memorable production – Piotr Elert's *La fama reale ovvero il Principe trionfante* – was given a few years later, in 1633. By 1648, when King Ladislaus IV died unexpectedly, at least nine operas had been staged, from *Ginditta* (1635) to *Circe dellusa* (1648), six of which were shown in Warsaw including *Il ratto di Elena*, and numerous ballets.<sup>12</sup> The librettos to Scacchi's music were written by Virgilio Puccitelli, the king's secretary.

A great lover of *dramma per musica*, especially during her long stay in Rome (1699–1714), was Queen Marie Casimire Sobieska, widow of the great victor at Vienna (1683), John III Sobieski.<sup>13</sup> Written to her commission were at least eight *drammi per musica*, which were staged mainly at her residence, the Palazzo Zuccari, near the Spanish Steps, which today houses the famous Biblioteka Hertziana, the façade of which is still adorned by the coats of arms of Poland and Lithuania. Those works included *Il figlio delle selve* (1709), *Tolomeo et Alessandro* (1711) and two *drammi* based on the story of Agamemnon's daughter Iphigenia: *Ifigenia in Aulide* and *Ifigenia in Tauri* (both from 1713). Preserved to our times are the librettos of eight *drammi* and the scores to just two of them. The queen's librettist was her secretary, Carlo Sigismondo Capece, while the music was composed by none other than a young Domenico Scarlatti. The first opera to be staged at the queen's court was probably written by Domenico's father, Alessandro Scarlatti. The scenery for most of the *drammi per musica* staged at the queen's residence was the work of the excellent architect and operatic stage designer Filippo Juvarra. Shortly afterwards, another outstanding scenographer, Giuseppe Galli-Bibienna, was associated with the court of the Polish kings of the Wettin dynasty for some time. His designs were also used in Dresden and the defunct Operalnia, erected in 1748 near the site where the Teatr Wielki was built in 1825–1833.

It was at the Operalnia, exactly one hundred years after the production of *La fama reale*, in 1733, for the name-day of another opera loving Polish king, Augustus III, that Johann A. Hasse's opera *Euristeo* was staged.<sup>14</sup> The Operalnia was a private royal theatre; the first public theatre, modelled on the theatre founded in Venice in 1637 (inaugurated by Benedetto Ferrari and Francesco Manelli's *Andromeda*<sup>15</sup>), did not appear until the reign of Stanislaus Augustus, in 1765. It is worth mentioning here that *Andromeda* was also played in Warsaw, for Napoleon himself. That came in 1808, but it was not the Italian opera, but a Polish opera by Józef Elsner, with libretto by Ludwik Osiński.<sup>16</sup>

There is no doubt that when opera was emerging, four centuries ago, it grew out of a dream of reviving ancient spectacles in which poetry, song and dance formed a harmonious, complementary whole.<sup>17</sup> Dionysus/Bacchus, the timeless plays of Sophocles, whose likeness adorns the pediment of the Teatr Wielki in Warsaw, and myths and histories such as those of Oedipus, Orpheus and Eurydice, Andromeda and Titus have accompanied us all of the way, undergoing successive metamorphoses, adaptations, updating and modernisations. Such was

12 Targosz-Kretowa 1965; Gömöri 1999a, p. 478.

13 Markuszewska 2012.

14 Karasowski 1859, p. 167.

15 See De Van 2002, pp. 16–17. See also Baker 2013, pp. 15–17.

16 Bogusławski 1820, pp. 190–191.

17 Horowicz 1963.

*menza di Tito* Mozarta w interpretacji Petera Konwitschnego w Hamburgu i z wystawianą ostatnio w Teatrze Wielkim operą *Orfeusz i Eurydyka* Christoph'a Willibalda Glucka w reżyserii Mariusza Trelińskiego<sup>18</sup>. Godne pamiętania jest to, że polska premiera tej opery, napisanej w 1762 roku (premiera wersji francuskiej: 1774), miała miejsce 25 listopada 1776 roku, w rocznicę koronacji króla Stanisława Augusta<sup>19</sup>.

Tworząc opery przemawiające *unisono* poezją, śpiewem i baletem czy tańcem, wychodzono (i wychodzi się we współczesnych operach, jak choćby w *Ulisse [Odyszeuszu]* Dallapiccoli, w *Diablach z Loudun* Pendereckiego czy rockowym *Tommy* brytyjskiej grupy The Who) z rozmaitych założeń. Naczelnym dążeniem twórców florenckich, jak wspomnianego Periego, była ekspresja psychologiczna (*stile rappresentativo*) w duchu *all'antica*. Dla Monteverdiego najważniejsza była melodia i głębia przeżycia; szukał on, wspierając się na filozofach i naturalistach greckich, prawdy o człowieku, by tym bardziej uchwycić zależność między przeżyciami a ich wyrazem muzycznym<sup>20</sup>. Twórca *Orfeusza i Koronacji Poppei* odrzucił też przeładowane alegorie i personifikacje. Ujął to w krótkiej wypowiedzi: „Jakże mam naśladować mowę wiatru, skoro wiatry nie mówią? I jak za pośrednictwem ich poruszać uczucia? Wzrusza Ariadna, ponieważ jest kobietą, wzrusza również Orfeusz, będąc mężczyzną, a nie wiatrem”<sup>21</sup>.

Jednak „geniuszem, który wprowadzi prawdziwą tragedię [...] do teatru muzycznego”, jak to ujął Denis Diderot, okazał się wykształcony w Italii Gluck<sup>22</sup>. Gdy rozpoczynał on swą karierę, w operach stosowano zwykle wielowątkową intrygę. Do akcji, o której spójność nie dbano, wprowadzano liczne drugorzędne postacie, a emocje głównych bohaterów nie odgrywały większej roli. W swoich działaniach reformatorskich Gluck skracał recytatywy, wprowadzał partie chóralne, pozbywał się zbędnych arii i budował dramaturgię poprzez perfekcyjne zgranie słowa i muzyki<sup>23</sup>. Za jego manifest estetyczny uważa się przedmowę do *Alcesty* (1767, wersja paryska: 1776), w której odnajdujemy takie oto myśli: „Starałem się ograniczyć muzykę do jej istotnej funkcji, którą jest służenie poezji, przez wzmocnienie ekspresji uczuć i napięcia sytuacji, bez przerywania akcji i oziębienia jej zbędnymi ornamentami. Sądziłem, iż powinna ona [muzyka] być dla poematu tym, czym – dla prawdziwego i dobrze skomponowanego rysunku są żywe barwy i dobrze obrane stosunki światła i cieni, które służą ożywieniu postaci, a nie naruszają ich konturów”<sup>24</sup>. Gluck pozostał w kręgu oddziaływania greckiego pierwowzoru, co znakomicie ujął Hippolyte Taine, pisząc: „Przeczytajmy pierwszy chór *Orfeusza*. Czyż nie ogarnia nas to samo poczucie wielkości i monumentalności, jakie budzi w nas sofoklesowski chór starców tebańskich lub kolumny Partenonu? [...] Czyż nie grecka jest patetyka chórów *Alcesty*?”<sup>25</sup>.

18 *Orfeusz i Eurydyka*, premiera 2009.

19 Kański 1964, s. 24.

20 Horowicz 1963, s. 26–27.

21 Cyt. za: Horowicz 1963, s. 27.

22 De Van 2002, s. 91–95.

23 *Alceste* 2009, s. 14–15.

24 Cyt. za: Horowicz 1963, s. 43–44.

25 Taine 2010, s. 242.

the case, for instance, with Mozart's *La clemenza di Tito*, as interpreted by Peter Konwitschny in Hamburg, and with Gluck's opera *Orfeo ed Euridice*, recently staged at the Teatr Wielki in a production directed by Mariusz Treliński.<sup>18</sup> It is worth remembering that the Polish premiere of this opera, written in 1762 (French premiere in 1774), was given on 25 November 1776, on the anniversary of the coronation of King Stanislaus Augustus.<sup>19</sup>

In creating opera that speaks to its audience in a unity of poetry, song and dance, a variety of premises have been adopted (and continue to be adopted in contemporary operas, as in Dallapiccola's *Ulisse [Odysseus]*, Penderecki's *The Devils of Loudun* and the rock opera *Tommy* by the British group The Who). The main aspiration of Florentine opera composers, such as Peri, was psychological expression (*stile rappresentativo*) in an *all'antica* spirit. For Monteverdi, it was melody and depth of experience that were of paramount importance; he invoked the Greek philosophers and naturalists in seeking the truth about man, so as to grasp all the better the relationship between experiences and their musical expression.<sup>20</sup> The composer of *Orfeo* and *L'incoronazione di Poppea* also rejected overcharged allegories and personifications. He expressed this in a brief utterance: 'How am I to imitate the speech of the wind if the winds do not speak? And how to stir emotions by their intermediary? Ariadne moves us because she is a woman; Orpheus also moves us being a man, and not a wind'.<sup>21</sup>

Yet the 'genius who will bring genuine tragedy [...] to musical theatre', as Denis Diderot put it, proved to be the Italian-trained Gluck.<sup>22</sup> At the time he was embarking on his career, operas usually had a multi-stranded plot: action was not necessarily coherent and featured numerous secondary characters, while the emotions of the main protagonists played no great role. In his reforming endeavours, Gluck shortened the recitatives, introduced choral parts, ditched needless arias and built up the drama through a perfect blend of words and music.<sup>23</sup> His aesthetic manifesto is taken to be the foreword to *Alceste* (1767, Paris version 1776), in which we find the following idea: 'I have striven to restrict music to its true office of serving poetry by means of expression and by following the situations of the story, without interrupting the action or stifling it with a useless superfluity of ornaments; and I believed that it should do this in the same way as telling colours affect a correct and well-ordered drawing, by a well-assorted contrast of light and shade, which serves to animate the figures without altering their contours'.<sup>24</sup> Gluck remained within the sphere of influence of the Greek original, as Hippolyte Taine splendidly encapsulated: 'Let us read the first chorus of *Orphée*. Are we not engulfed by the same sense of grandeur and monumentality that is aroused within us by the Sophoclesian chorus of Theban elders or the columns of the Parthenon? [...] Is the pathetic of *Alceste's* choruses not Greek?'<sup>25</sup>

18 *Orfeo ed Euridice* premiered in 2009.

19 Kański 1964, p. 24.

20 Horowicz 1963, pp. 26–27.

21 Quoted in Horowicz 1963, p. 27.

22 De Van 2002, pp. 91–95.

23 *Alceste* 2009, pp. 14–15.

24 Quoted in *New Grove* 1980, p. 467.

25 Taine 2010, p. 242.

Zupełnie inne od Glucka podejście do słowa i muzyki miał Mozart; można by niemal powiedzieć, że nie przywiązywał on większej wagi do librett swych oper. Tak o tym pisał w jednym z listów do ojca: „Uważam, że w operze poezja powinna być posłuszną córką muzyki. Dlaczego włoskie *opery buffa* wszędzie się podobają? I to pomimo żalonych librett? [...] Ponieważ muzyka w nich dominuje, a o całej reszcie się zapomina. Opera jest tym lepsza i bardziej się podoba, im lepiej opracowany jest jej plan, a słowa są napisane dla muzyki, a nie dla przyjemności jakiegoś tam nędznego rymu [...]. Poezja jest dla muzyki absolutnie niezbędna, ale rymy dla rymów mogą jej tylko zaszkodzić”<sup>26</sup>. To pomniejszanie znaczenia tekstu doszło do zenitu w wypowiedzi przypisywanej Vincenzowi Belliniemu: „Im gorszy tekst, tym lepsza muzyka”. I rzeczywiście tworzył anielską muzykę, ale czy jego słynna aria *Casta diva* w *Normie*, która do łez wzruszała Chopina, mogłaby być tak poruszająca bez pięknych słów libretta Felice Romaniego? To samo można powiedzieć (przechodząc od *opera seria* do *opera buffa*) o absolutnym arcydziele – Cavatinie *Figara* w *Cyruliku sewilskim*. Do tego „dialogu” genialnych muzyków dodajmy jeszcze wypowiedź poety. „Tekst operowy – pisał Goethe – winien być szkicem, nie zaś gotowym obrazem”<sup>27</sup>. Czy nie takim przesłaniem kierował się Paweł Szymański, pisząc dla Teatru Wielkiego w Warszawie swoją *Qudsję Zaher*? „Torniamo all’antico e sarà un progresso” (powróćmy do antyku [dawnych mistrzów], a będzie postęp) – tak radził Verdi młodym kompozytorom.

## Opera na progu III tysiąclecia

**Tworząc** według wielu rozmaitych reguł, w ciągu minionych czterech stuleci napisano setki oper (Kamiński w swym wiekopomnym dziele – z 2008 roku – omówił *Tysiąc i jedną*), z których kilkadziesiąt pozostaje w stałym repertuarze, pomimo że opera w dawnym stylu utraciła, jak się mogło wydawać, wraz z upadkiem tronów cesarskich w wyniku pierwszej wojny światowej, swe „społeczne umocowanie”<sup>28</sup>. Już kilka razy ogłaszano śmierć tego gatunku artystycznego<sup>29</sup>. Po raz pierwszy bodaj tuż po wystawieniu ostatnich arcydzieł Giacomo Pucciniego, a potem w kolejnych dekadach; pisano też o „drugiej śmierci opery”. Jeden z polskich krytyków przeszedł czterdzieści lat temu posunął się niemal do aktu negacji: „Opera z pokracznymi na ogół wizualnie i nieporadnymi aktorsko wokalistami grającymi role, odśpiewującymi kwestie, już to na scenie pudełkowej, już na każdej innej; opera z fabułą i intrygą, z aktami i antraktami, z publiką w rzędach i orkiestrą w kanale, taka opera jest gatunkiem martwym i jeśli nawet była kiedyś możliwa jako środek artystycznego przekazu, to dziś już możliwa nie jest”<sup>30</sup>. W zaledwie dekadę później, gdy w Polsce rodziła się „Solidarność”, a potem zapadał mrok stanu wojennego, Götz Friedrich ogłaszał w Niemczech „czas na operę”, a w Ameryce

26 Cytat za: Bogucki 2012, s. 63.

27 Horowicz 1963, s. 72.

28 Martin 1961; Czaplński 2003.

29 Žižek, Dollar 2008.

30 Kondracki 1971, s. 10.

An entirely different approach to words and music was evinced by Mozart; one might almost say that he attached no significant weight to the librettos of his operas. This is what he wrote about it in a letter to his father: ‘I should say that in opera the poetry must be altogether the obedient daughter of the music. Why do Italian comic operas please everywhere – in spite of their miserable libretti [...]? Just because there the music reigns supreme and when one listens to it all else is forgotten. Why, an opera is sure of success when the plot is well worked out, the words written solely for the music and not shoved in here and there to suit some miserable rhyme [...] Verses are indeed the most indispensable element for music – but rhymes – solely for the sake of rhyming – the most detrimental’.<sup>26</sup> That belittling of the importance of the text culminated in a quip ascribed to Vincenzo Bellini: ‘The worse the text, the better the music’. And indeed, he wrote heavenly music. Yet would his famous aria ‘Casta diva’, from *Norma*, which moved Chopin to tears, have been so touching without the beautiful words of Felice Romani’s libretto? The same might be said (passing from *opera seria* to *opera buffa*) about the absolute masterpiece that is Figaro’s cavatina in *Il barbiere di Siviglia*. To that ‘dialogue’ of musical geniuses, let us add the words of a poet. ‘An opera text – wrote Goethe – should be a sketch, not a finished picture’.<sup>27</sup> Was that not the premise that informed Paweł Szymański when he was writing his *Qudsja Zaher* for the Teatr Wielki in Warsaw? ‘Torniamo all’antico e sarà un progresso’ (let’s return to antiquity [to the old masters] and we’ll make progress’ – that was Verdi’s advice for young composers.

## Opera on the threshold of the third millennium

**Over** the past four centuries, following a great variety of rules, hundreds of operas have been written (Kamiński, in his monumental work from 2008, discussed ‘a thousand and one’), of which a few dozen remain fixtures in the repertoire, even though, with the demise of imperial thrones that resulted from the First World War, old-style opera might have appeared to lose its ‘social anchorage’.<sup>28</sup> The death of this artistic genre has been proclaimed several times:<sup>29</sup> for the first time perhaps just after the staging of Giacomo Puccini’s last masterwork, and then over subsequent decades. There has even been mention of the ‘second death of opera’. One Polish critic, more than forty years ago, allowed himself what was virtually an act of negation: ‘Opera, with its generally grotesque-looking and ineptly acting vocalists playing roles and singing lines on a proscenium stage or on any other kind of stage; opera, with its story and its plot lines, its acts and its entr’actes, its audience in rows and its orchestra in a pit, such opera is a dead genre, and even if it was once plausible as a means of artistic communication, today it is plausible no more’.<sup>30</sup> Barely a decade later, when Solidarity was emerging in Poland and then the shadow of martial law fell over the land, Götz Friedrich declared ‘time for opera’ in

26 Letter of 13 October 1781. *Letters of Mozart* 1985, p. 772.

27 Horowicz 1963, p. 72.

28 Martin 1961; Czaplński 2003.

29 Žižek and Dollar 2002.

30 Kondracki 1971, p. 10.

Peter Sellars tworzył swą nowatorską wizję oper Mozarta; ich działania przyniosły ogromne odrodzenie gatunku i jednocześnie liczne kontrowersje<sup>31</sup>.

Po wystawieniu *Don Giovanni* w reżyserii Sellarsa w podparyskim Bobigny w marcu 1989 roku, jeden z krytyków na łamach „Le Figaro” pisał: „Jaka to szkoda, że z dnia na dzień wielkie dzieła muzyczne przestały podlegać ochronie [...] i mogą być publicznie znieważane [...]. Nie mam absolutnie nic przeciwko uwspółcześnianiu oper z kanonu repertuarowego, musi jednak towarzyszyć temu zachowanie bliskiej relacji z zamiarami, które prowadziły do powstania dzieła [...]. Wystarczy, że zobaczymy scenografię [w inscenizacji Sellarsa], a już mamy wrażenie, że jakiś epidemiczny smród zapiera nam dech. Don Giovanni jest rzezimieszkiem, narkomanem i brutalnym macho. [...] Donna Anna i Donna Elwira są ladacnicami; w trakcie arii z katalogiem [kobiet uwiedzionych] widzimy pornograficzne projekcje [...], w dniu święta mężczyźni, rozbiegając się, popijają coca-colę”<sup>32</sup>. Tak oto, w niezgodzie z Théophilem Gautierem, amerykański reżyser dopuścił do opery „wulgarną rzeczywistość” i tym samym przestała być „światem zaczerpniętym”. Krytykom domagającym się „prawdy historycznej” Sellars odpowiedział: „Według mnie to właśnie pokazywanie Mozarta, Händla czy Szekspira w sytuacji ich epok byłoby transpozycją. Nie mogę reżyserować tego, czego nie znam”<sup>33</sup>.

Ale jakby dla zachowania równowagi i jakby pamiętając o cytowanych wcześniej słowach Gautiera, Sellars sięga też po dzieła mistyczne, jak *Święty Franciszek z Asyżu* z muzyką Oliviera Messiaena<sup>34</sup>; ponadto lubi często przywoływać ideę Sorena Kierkegaarda „o nieustannie drżącym doświadczeniu mistycznym”<sup>35</sup>. Pomaga mu w tym jego fascynacja współczesną techniką. W scenie kazania świętego do ptaków ich głosy zostały wpisane w partyturę i były odtwarzane na czterdziestu poruszających się w przestrzeni monitorach. Istotną częścią inscenizacji były ponadto kolorowe żarówki, migające świetlówki i jaskrawe neony. Tak pomyślane dzieło – bardziej oratorium niż opera – zostało najpierw wykonane w Salzburgu, mieście Mozarta, a następnie w operze paryskiej<sup>36</sup>.

Amerykański reżyser nie ustaje w swoich wysiłkach uwspółcześniania dzieł operowych. W 2011 roku wystawił *Herkulesa* Georga F. Händla w Lyric Opera w Chicago, w którym tytułowy bohater ukazany jest na podobieństwo amerykańskiego generała wracającego z wojny w Zatoce Perskiej. Jednakże w rok później, w madryckim Teatro Real, Sellars przedstawił tylko delikatnie uwspółcześnioną *Jolantę* Czajkowskiego, którą połączył z *Persefoną* Strawińskiego. To, co mogło w tej inscenizacji zaskoczyć i powiać delikatnym wiatrem globalizacji, to obecność w niej tancerzy z Kambodży. Kontrowersyjny, ale niezwykle słynny reżyser sięga też po tematy współczesne; w 2011 roku wystawił w Metropolitan Opera w Nowym Jorku *Nixona w Chinach* Johna

Germany, whilst in America Peter Sellars forged his innovative vision of Mozart’s operas; their work dramatically revitalised the genre, and at the same time caused numerous controversies.<sup>31</sup>

After Sellars’s production of *Don Giovanni* at Bobigny, near Paris, in March 1989, one critic wrote on the pages of *Le Figaro*: ‘What a pity that great musical works have ceased overnight to be subject to protection [...] and can be publicly defiled [...] I have absolutely nothing against modernising operas from the repertorial canon, but at the same time a close relationship must be maintained with the intentions that led to the work being written [...] as soon as we see the set [in Sellars’s production], we feel choked by some epidemic stench. Don Giovanni is a cutpurse, a drug addict and a brutal macho. [...] Donna Anna and Donna Elvira are harlots; during the aria with the catalogue [of seduced women], we see pornographic projections [...], on a feast day, men drink Coca-Cola as they undress’.<sup>32</sup> Thus, crossing swords with Gautier, the American director allowed ‘vulgar reality’ into opera, which thereby ceased to be a ‘magical world’. And this was Sellars’s response to critics demanding ‘historical truth’: ‘For me, it is showing Mozart, Handel or Shakespeare in the situation of their epochs that would be a transposition. I can’t direct what I don’t know’.<sup>33</sup>

However, as if wishing to maintain some kind of balance, and mindful of Gautier’s words, Sellars also turns to mystical works, such as *St François d’Assise*, with music by Olivier Messiaen;<sup>34</sup> moreover, he often invokes Søren Kierkegaard’s idea of a continuously trembling mystic experience.<sup>35</sup> In this, he is aided by his fascination with contemporary technique. In the scene of the saint’s sermon to the birds, their voices were written into the score and played back on forty ‘fluttering’ monitors. Another crucial element of his staging was the use of coloured light bulbs, flashing fluorescent lamps and garish neon lights. The work as thus conceived – more oratorio than opera – was performed first in Salzburg, Mozart’s home town, and then at the Paris Opera.<sup>36</sup>

The American director shows no sign of abating in his efforts to modernise operatic works. In 2011, he staged George Frideric Handel’s *Hercules* at the Lyric Opera in Chicago with the titular hero depicted as an American general returning from the war in the Persian Gulf. A year later, however, at the Teatro Real in Madrid, Sellars staged Tchaikovsky’s *Iolanta* in a version only lightly modernised, which he combined with Stravinsky’s *Persephone*. What might have surprised opera-goers in that production and exuded a hint of globalisation was the presence of dancers from Cambodia. The controversial, but very famous, director also tackles contemporary themes; in 2011, he staged John Adams’s *Nixon in China* at the Metropolitan Opera in New York.<sup>37</sup> The experiment of turning to themes from contemporary life and ‘combining’ two different operas is also carried out at the Teatr Wielki, as exemplified by Szymański’s *Qudsja Zaher* and Tchaikovsky’s *Iolanta* combined with Béla Bartók’s *Bluebeard’s Castle*, which we will discuss shortly.

31 Mianowski 2001, s. 112–117; Olkusz 2009, s. 7–12.

32 Pierre-Petit 1989.

33 Sellars 1990; Olkusz 2009, s. 9.

34 Messiaen 1992.

35 Kierkegaard 1972.

36 Olkusz 2009, s. 11–12.

31 Mianowski 2001, pp. 112–117; Olkusz 2009, pp. 7–12.

32 Pierre-Petit 1989.

33 Sellars 1990; Olkusz 2009, p. 9.

34 Messiaen 1992.

35 Kierkegaard 1985.

36 Olkusz 2009, pp. 11–12.

37 Bogucki 2012, p. 39.

Adamsa<sup>37</sup>. Eksperyment z sięganiem po tematy ze współczesności i „łączeniem” dwóch różnych oper dokonuje się również na scenie Teatru Wielkiego, czego przykładami są *Qudsja Zaher* Szymańskiego i *Jolanta* Czajkowskiego połączona z *Zamkiem Sinobrodego* Béli Bartóka, o czym opowiemy niebawem.

Wróćmy do *Alcesty* Glucka. Nie chodzi tu jednak o wersję klasyczną, ale o przedstawienie uwspółcześnione przez Jossiego Wielera i Sergia Morabita, niemiecko-włoski duet reżyserów, wystawione w Staatsoper w Stuttgarcie w 2006 roku. Fabuła opery jest niezwykle prosta, ale zawiera wielki potencjał dramatyczny. Z woli bogów król Admeto musi umrzeć, ale oto pojawia się możliwość, że jeśli ktoś za niego odejdzie z tego świata, monarcha zachowa swoje życie. Nikt jednak, z wyjątkiem jego żony Alcesty, nie chce się poświęcić. Nie chce też pozostać wśród żywych Admeto, gdy dowiaduje się o jej ofierze (królowa zażywa wielką ilość środków nasennych) i podąża za nią do krainy umarłych. Poruszony miłością małżonków Apollo przywraca królowej życie. W wyrwaniu ich z zaświatów bierze również udział Herakles. W stuttgardzkiej inscenizacji akcja rozgrywa się w latach 80. XX wieku. Rozpoczyna ją scena w szpitalu: przy wtórze fanfar otwiera się okno i ktoś w rodzaju rzecznika prasowego, w dobrze skrojonym garniturze, oświadcza, że nie ma ratunku dla króla. W kolejnej sekwencji pojawia się skromna protestancka kaplica z chórem zasiadającym na współczesnych, plastikowych krzesłach, prostą kazalnicą i malutką gipsową figurką Chrystusa. Temu modlitewnemu spotkaniu przewodniczy pastor, a dwoje rudowłosych bliźniąt bawi się maskotkami wykonanymi na wzór lwa nemejskiego i dzika erymanckiego. Do słów pastora zdają się odnosić obrazy migające na ekranie monitora zawieszzonego na ścianie kaplicy. W końcowej fazie opery pojawia się Herakles z maską na twarzy i szybko pokonuje Tanatosa i jego towarzyszy. Walka z zarządcami piekła odbywa się w pomieszczeniu przypominającym reżyserkę w studiu telewizyjnym, a Herakles zamiast maczugą posługuje się wyrwanym ze ściany kablem, którym dusi przeciwników. W finale pojawia się rudowłosa Apollo i opowieść kończy się *happy endem*, jak w librecie opery Glucka.

„Odwołanie się – pisze Daniel Cichy – do ikon współczesnej kultury, archetypów dla widzów czytelnych jest znakiem rozpoznawczym niemiecko-włoskiego duetu. I choć zgodnie deklarują, że nie idzie im o banalne uwspółcześnianie dawnych dzieł, li tylko wbijanie śpiwaków w garsonki i szare garnitury, pokazywanie aktorów z papierosem w dłoni i rzucanie na ścianę projekcji wideo, zawsze zadają pytanie o ich aktualność i prawdziwość. «Teatr muzyczny jest sztuczny *per se*, wydarzenia są w nim przefiltrowane – mówi w rozmowie z Barbarą Beyer Jossi Wieler. Dlatego ważne jest, aby odnaleźć w nim emocje, budować bliskie rzeczywistości mosty, które wyzwolą w widzach możliwie wiele asocjacji»”<sup>38</sup>.

A więc opera – jakże często łączona z baletem i partiami chóralnymi (jak w *Alceście*) – nie tylko nie schodzi ze sceny, a nawet zdaje się uzyskiwać coraz większą popularność, często za cenę uwspółcześnienia i rozmaitych adaptacji, jak w przypadku Sellarsa, duetu Wieler-Morabito i Petera Konwitschnego. Przykładem może być inscenizacja Konwitschnego *Don Giovanniego*

37 Bogucki 2012, s. 39.

38 *Alcesta* 2009, s. 39.

Let us return to Gluck’s *Alceste*, not in a classic version, but in a modernised production by the German-Italian directorial duo of Jossi Wieler and Sergio Morabito, staged at the Stuttgart Staatsoper in 2006. The opera’s story-line is very simple, but it contains great dramatic potential. By the will of the gods, King Admeto must die, but the possibility arises that if someone departs this world in his place, then the monarch will keep his life. However, no one wishes to sacrifice themselves, with the exception of his wife, Alceste. And Admeto does not wish to remain among the living when he learns of her sacrifice (the queen takes an overdose of soporifics) and follows her to the land of the dead. Moved by the love of husband and wife, Apollo brings the queen back to life. Hercules also helps to rescue them from the other world. In the Stuttgart production, the action is set in the 1980s. It begins with a hospital scene: to the sound of fanfares, a window opens, and someone like a press officer, in a well-cut suit, declares that there is no way of saving the king. In the next sequence, we see a humble Protestant chapel with a choir seated on modern plastic chairs, a simple pulpit and a little plaster figure of Christ. This prayer meeting is led by a pastor, and two red-headed twins are playing with toys modelled on the Nemean lion and the Erymanthean boar. Images flickering on the screen of a monitor suspended from the chapel wall appear to refer to the pastor’s words. In the closing phase of the opera, Hercules appears with a mask on his face, and he quickly defeats Thanatos and his companions. The fight with the rulers of hell takes place in a room resembling the control room of a television studio, and Hercules, instead of a mace, uses a cable torn from the wall, with which he strangles his opponents. In the finale, the red-headed Apollo appears, and the tale concludes with a happy end, as in the libretto of Gluck’s opera.

‘The reference – as Daniel Cichy writes – to icons of contemporary culture, archetypes that are clear to the viewers, is a hallmark of the German-Italian duo. And although they declare as one that they are not concerned with the banal modernisation of old works, with merely squeezing singers into suits, showing the actors with cigarettes in their hands and projecting videos onto the wall, they always pose the question of currency and authenticity.’ As Jossi Wieler has stated in conversation with Barbara Beyer, ‘Musical theatre is artificial *per se*; the events it portrays are filtered. Hence the importance of finding the emotions within it, of building bridges close to reality, which will trigger in the viewers the greatest possible number of associations’.<sup>38</sup>

And so opera – frequently combined with ballet and choral parts (as in *Alceste*) – is not only refusing to die, it even appears to be gaining in popularity, albeit often at the cost of modernisation and adaptations of various kinds, as in the case of Sellars, Wieler/Morabito and Peter Konwitschny. One example of this may be Konwitschny’s production of Mozart’s *Don Giovanni* at the Komische Oper in Berlin.<sup>39</sup> Opera is also pursuing a unique form of expansion, occupying new areas and spaces, in order to demonstrate its strength and its magic, including against the backdrop of the Masada ruins in Israel, the Termini di Caracalla in Rome and the amphitheatre in Verona, where in 2013 our great artist Igor Mitoraj contributed to a performance of Giuseppe Verdi’s *Requiem*, in the role of stage designer. In 1999, this world-famous sculptor designed the scenery and costumes for Verdi’s *Aida*, seen by an audience of more than three thousand

38 *Alcesta* 2009, p. 39.

39 See Mianowski 2011, pp. 167–168.

Mozarta w Komische Oper w Berlinie<sup>39</sup>. Opera dokonuje też jedynej w swoim rodzaju ekspansji, zajmując kolejne obszary i przestrzenie, by ukazać swoją moc i czar, m.in. na tle antycznych ruin Masady w Izraelu, w Termach Karakalli w Rzymie i w amfiteatrze w Weronie, gdzie w 2013 roku w realizacji *Requiem* Giuseppe Verdiego wziął udział w roli scenografa nasz wielki artysta, Igor Mitoraj. Ten znany na całym świecie rzeźbiarz już w 1999 roku zaprojektował scenografię i kostiumy do obejrzanej przez przeszło trzy tysiące widzów *Aidy* Verdiego, wystawionej we florenckich ogrodach Boboli<sup>40</sup>. W amfiteatrze w Weronie mieści się piętnaście tysięcy widzów, zaś festiwal operowy na tle ruin Masady i nieopodal Morza Martwego, gdzie wystawiono m.in. *Traviatę*, *Aidę* i niezwykle pasującą do tego miejsca operę *Nabucco*, oferuje przeszło czterdzieści dwa tysiące miejsc. Po licznych sukcesach kina operowego, słynnych transmisjach telewizyjnych (m.in. *Toski* z Rzymu w lipcu 1992 roku) opera święci kolejne triumfy w rozmaitych plenerach i strukturach architektonicznych, a jednocześnie powstają kolejne próby metamorfoz *opera seria* w *opera buffa* albo *semi-buffa*. Przykładami mogą być reżyserowane przez Konwitschnego, wspomniana już Mozartowska *Łaskawość Tytusa*, wystawiona w Hamburgische Staatsoper z udziałem naszej znakomitej Aleksandry Kurzak w roli Servilii, i *Don Carlos* Verdiego w Staatsoper w Wiedniu.

W inscenizacji pierwszej z tych oper Vitellia zamiast kwiatów trzyma wiązkę dorodnych warzyw; Annio nie jest w stanie dośpiewać swej arii do końca, tak bardzo jest poruszony jej słowami, czy może własnym głosem, i wówczas dyrygent z głębi fosy zwraca się do Servilii, jego narzeczonej, mówiąc: „Frau Kurzak, Sie kennen doch diese Arie” (Pani Kurzak, przecież zna pani tę arię), i śpiewaczka podejmuje przerwany wątek. Z kolei Tito, bohater tytułowy, w pięknej arii, żądając, by odebrano mu królestwo lub obdarowano nowym sercem, rozpruwa sobie klatkę piersiową, wyrywa z niej serce i pada martwy na scenę. Niebawem na widowni zostaje znalezione sztuczne serce, po czym następuje szybka transplantacja i Tito może dokończyć swoją arię. Czyni to po perypetiach z pilotem do video, gdyż nie może po tak ciężkiej operacji wrócić od razu do wersji włoskiej, co się wreszcie udaje. Czy to surrealizm, kpina z *opera seria*, czy próba wpisania dzieła Mozarta we współczesne zapotrzebowanie na dużą porcję relaksującego śmiechu?

Wróćmy do *Don Carlosa* w wiedeńskiej Staatsoper (warto pamiętać, że na jej pięknych schodach i w foyer, o których będzie tu mowa, przeszło siedemdziesiąt lat temu Arnold Szyfman poszukiwał inspiracji do odbudowywanych wewnątrz Teatru Wielkiego<sup>41</sup>). Pierwsze trzy akty dzieła Verdiego zostały pokazane tradycyjnie, ale w przerwie przed finałem opowieść wznowiono na schodach wśród spacerujących, ogromnie zaskoczonych widzów; gdy orkiestra w fosie rozpoczęła muzykowanie, jednocześnie odezwali się śpiewacy, widoczni również na telebimach rozmieszczonych tu i ówdzie. Publiczność razem z artystami wraca na widownię; akcja opery splotła się na kilkanaście minut z życiem widzów. „Konwitschny – pisze Mianowski – stwarza poczucie zagrożenia dla konserwatywnej publiczności, która, wiedząc, co się zdarzy na scenie, nie przewidziała, że sztuka może zacząć się bez jej udziału. Zanegowana zostaje społeczna stratyfikacja

39 Zob. Mianowski 2011, s. 167–168.

40 Mitoraj-Verdi 2009.

41 zob. Gordon-Smith 1991, s. 92.

at the Bobola gardens in Florence.<sup>40</sup> The amphitheatre in Verona seats fifteen thousand, whilst the opera festival set against the Masada ruins and the nearby Dead Sea, where the productions have included *La traviata*, *Aida* and also *Nabucco*, particularly well suited to the site, offers more than forty-two thousand places. Following the numerous successes of operatic cinema and acclaimed television broadcasts (including *Tosca* from Rome in July 1992), opera is enjoying further triumphs in a variety of open-air venues and architectural structures, and there are also various attempts at metamorphosing *opera seria* into *opera buffa* or *semi-buffa*. Examples of this include Konwitschny's productions of Mozart's *La clemenza di Tito* at the Hamburgische Staatsoper, already mentioned above, featuring our excellent Aleksandra Kurzak as Servilia, and Verdi's *Don Carlos* at the Staatsoper in Vienna.

In the production of *Tito*, Vitellia receives a bouquet of fine vegetables instead of flowers; Annio is incapable of singing his aria to the end, so moved is he by its words, or perhaps by his own voice, and then the conductor, from the depths of the pit, addresses Servilia, his betrothed, 'Frau Kurzak, Sie kennen doch diese Arie' (Miss Kurzak, you know this aria, don't you?), and she takes up where he left off. Meanwhile Tito, the titular hero, in a beautiful aria, demanding that his kingdom be taken from him or that he be given a new heart, tears open his chest, pulls out his heart and falls down dead. Soon, an artificial heart is found in the auditorium, after which a quick transplant operation is carried out and Tito can finish his aria. This he does after struggling with a video remote control, since after such a serious operation he is unable to return at once to the Italian version, which he finally succeeds in doing. Is this surrealism, the mocking of *opera seria* or an attempt at tailoring Mozart's work to contemporary demand for a hefty dose of relaxing laughter?

Let us return to *Don Carlos* at the Vienna Staatsoper (it is worth remembering that on its beautiful steps and in its foyer, as we will see below, more than seventy years ago, Arnold Szyfman sought inspiration for his refurbishment of the interior of the Teatr Wielki<sup>41</sup>). The first three acts of Verdi's work were shown traditionally, but during the intermission before the finale, the tale was resumed on the stairs among the nonplussed members of the audience as they walked up and down; when the orchestra in the pit began playing, at the same time the singers piped up, visible also on large screens scattered around. The patrons returned to the auditorium together with the artists; the opera's action intertwined for ten minutes or so with the life of the viewers. As Mianowski writes, 'Konwitschny creates a sense of danger for the conservative audience, which, aware what is to happen on the stage, has not expected the play to start without it. The social stratification is negated: expensive seats bought on the parterre might unexpectedly turn out to be taken by gawkers from the "gods"'. Life writes another scenario: an alterglobalist demonstration outside the Opera turns against the wealthy audience. The spirit of revolution lurks without and within – in the foyer. The same spirit flows from the pages of Verdi's score and from the stage. In the *auto da fé*, there is reference to freedom and to casting off a yoke. Yet the rebellion is suppressed. The members of the audience return to their seats. The show goes on. The demonstration beyond the Opera walls is pacified. The bourgeoisie breathes peacefully again. For now...'<sup>42</sup>

40 Mitoraj/Verdi 2009.

41 See Gordon-Smith 1991, p. 92.

42 Mianowski 2011, pp. 165–166.

cja: drogie miejsca kupione na parterze mogą okazać się nieoczekiwanie zajęte przez gapiów z „jaskółek”. Życie dopisuje kolejny scenariusz: manifestacja alterglobalistów za drzwiami opery zwraca się przeciw bogatej publiczności. Duch rewolucji czai się na zewnątrz, czai się w *foyer*. Ten sam duch płynie z kart partytury Verdiego i ze sceny. W *auto da fé* mowa o wolności i pozbywaniu się narzuconego jarzma. Powstanie zostaje jednak stłumione. Publika rozsiada się na swoich miejscach. Spektakl jest kontynuowany. Manifestacja za oknami opery zostaje spacyfikowana. Mieszczanin oddycha spokojnie. Do czasu...<sup>42</sup>.

Czyż Wagner nie wygłaszał niegdyś wzniosłego wykładu o *Sztuce i rewolucji*? Pisząc w „rewolucyjnym” roku 1848 o sztuce, myślał głównie o operze, czy raczej dramacie muzycznym<sup>43</sup>. Wystawiona we właściwym miejscu i czasie opera może wywołać bunt, a nawet rewolucję. Tak się stało w 1830 roku w Brukseli z „rewolucyjnie nastrojoną” *Niemą z Portici* Aubera<sup>44</sup>. Znane powszechnie jest znaczenie kilku oper Verdiego, które odegrały ogromną rolę w walkach o wolność i zjednoczenie Włoch<sup>45</sup>. W Warszawie, w tym samym czasie gdy wybuchało powstanie w Brukseli, wielokrotnie odkładano wystawienie *Niemiej z Portici* ze względu na cenzurę; zagrano ją dopiero w czasie trwania powstania listopadowego<sup>46</sup>. Elixir patriotyzmu w *Strasznym dworze*, wystawionym po raz pierwszy w 1865 roku, miał w sobie ten rodzaj przesłania, za które oddawano życie w 1905 roku na placu Teatralnym, przed Teatrem Wielkim<sup>47</sup>. Gdy w Teatrze Narodowym, w murach Teatru Wielkiego, w dniu 30 stycznia 1968 roku zdjęto z afisza *Dziady* Mickiewicza, grupa kilkuset osób przeszła z transparentami pod pomnik wieszcząca na Krakowskim Przedmieściu<sup>48</sup>. W wyniku brutalnej interwencji milicji aresztowano trzydzieści pięć osób. Teatr i pomnik autora granego w nim spektaklu stały się raz jeszcze symbolami walki o wolność słowa i suwerenność. Słuchając w Teatrze Wielkim w styczniu 2014 roku arii Miecznika w *Strasznym dworze* i następnie podziwiając wspaniałego mazura, można było odczuć powiew sublimacji pojęcia „miłości Ojczyzny” i być może pewien rodzaj trudnego do określenia *katharsis*.

A zatem na początku nowego tysiąclecia możemy powtórzyć za Rémond de Saint-Mard te oto słowa z 1741 roku: „Opera jest jak piękna kobieta – choć znamy jej niezliczone wady, nie potrafilibyśmy jej porzucić”<sup>49</sup>. Gdy kilka tygodni temu, w grudniu 2013 roku, stałem kilka godzin w kolejce po bilet na stynne stojące, ale bardzo dobre, bo centralnie usytuowane, miejsca w operze w Wiedniu na *La Bohème* Pucciniego, co i raz wracała myśl, czy ma sens moje poświęcenie, skoro byłem już kiedyś na tej operze i posiadam kilka jej znakomitych nagrań na CD i DVD. A jednak to absolutne arcydzieło z samego końca XIX wieku, wystawione tradycyjnie, po raz kolejny całkowicie wzięło mnie w swoją magiczną niewolę pomimo dość banalnego libretta kończącego

42 Mianowski 2011, s. 165–166.

43 Wagner 1904.

44 Czapliński 2003, s. 10–11.

45 Verdi 2013.

46 Brumer 1986, s. 419–432.

47 Kuligowska 1990, s. 148–197.

48 Holoubek 2008, s. 127–141.

49 Cyt. za Horowicz 1963, s. 213.

Did Wagner not once give a lofty lecture on *Art and Revolution*? Writing about art in the ‘revolutionary’ year of 1848, he was thinking mainly about opera, or rather music drama.<sup>43</sup> An opera staged at the right time and place can cause a revolt, or even a revolution. That is what happened in 1830, in Brussels, with Auber’s ‘revolutionarily orientated’ *La muette de Portici*.<sup>44</sup> We also know the significance of several of Verdi’s operas, which played a huge role in the struggle for liberation and unification in Italy.<sup>45</sup> In Warsaw, at the same time as the rebellion was breaking out in Brussels, a production of *La muette de Portici* was postponed many times, due to censorship; it was not played until the time of the November Uprising.<sup>46</sup> The elixir of patriotism in Moniuszko’s *Straszny dwór* [The haunted manor], first staged in 1865, carried the same kind of message as that for which people gave up their lives in 1905 on Theatre Square in front of the Teatr Wielki.<sup>47</sup> When Mickiewicz’s *Dziady* [Forefathers’ Eve] was taken from the bill of the Teatr Narodowy, within the walls of the Teatr Wielki, on 30 January 1868, a group of several hundred people carried banners beneath the bard’s statue on Krakowskie Przedmieście.<sup>48</sup> A brutal intervention by the militia saw thirty-five people arrested. Once again, the theatre and the statue of the author of the play being performed in it became symbols of the struggle for freedom of speech and sovereignty. Listening to the Sword-bearer’s aria in *The Haunted Manor* in January 2014 and then admiring the wonderful mazur that followed, one could sense the breath of a sublimation of the notion of the ‘love of the homeland’, and perhaps also a kind of catharsis.

So at the start of the new millennium, we can repeat after Rémond de Saint-Mard these words from 1741: ‘Opera is a beautiful woman – although we know her countless faults, we could never leave her’.<sup>49</sup> A few weeks ago, in December 2013, when I spent several hours queuing to buy a ticket for the famous standing places – standing but with an excellent central view – at the Vienna Opera for Puccini’s *La bohème*, every now and then I wondered if there was any sense in such self-sacrifice, given that I had already seen the opera and had several excellent recordings on CD and DVD. And yet that absolute masterwork from the very end of the nineteenth century, traditionally staged, once again utterly bewitched me, despite the rather trite libretto that ends with the premature death of Mimi, the role sung by the Romanian soprano Angela Gheorghiu, blessed not just with a magnificent voice and great beauty, but also with a gift for acting. Invoking another embodiment of Mimi, Anna Netrebko and our own Aleksandra Kurzak come quickly to mind, with all their heavenly gifts, and above all their wonderful voices, the former singing, for example, in Vincenzo Bellini’s *I puritani* (Metropolitan Opera in New York), the latter in Gaetano Donizetti’s *L’elisir d’amore* (Royal Opera House in London). Added to that, the Mezzo and Intermezzo television stations, hundreds of recordings on DVD and CD that allow us to admire the voices of stars from increasingly distant constellations, including Maria Callas, Enrico Caruso,

43 Wagner 1895.

44 Czapliński 2003, pp. 10–11.

45 Verdi 2013.

46 Brumer 1986, pp. 419–432.

47 Kuligowska 1990, pp. 148–197.

48 Holoubek 2008, pp. 127–141.

49 Quoted in Horowicz 1963, p. 213.



się przedwczesną śmiercią Mimi, rolę której śpiewała rumuńska sopranistka Angela Gheorghiu, obdarzona nie tylko wspaniałym głosem i wielką urodą, ale i talentem aktorskim. Po przywołaniu kolejnego wcielenia Mimi na myśl przybiegają szybko, ze wszystkimi wspomnianymi darami niebios, przede wszystkim zaś z cudownymi głosami, Anna Netrebko i nasza Aleksandra Kurzak, pierwsza śpiewająca m.in. w *Purytanach* Vincenza Belliniego (Metropolitan Opera w Nowym Jorku), a druga w *Napoju miłosnym* Gaetana Donizettiego (Royal Opera House w Londynie). Do tego programy telewizyjne Mezzo i Intermezzo, setki nagrań na DVD i CD, które pozwalają podziwiać głosy gwiazd z coraz bardziej odległej konstelacji, m.in. Marii Callas, Enrico Caruso, Nicolao Geddy, Mario del Monaco, Giuseppe di Stefano, Luciano Pavarottiego i Andrzeja Hiolskiego (ciągle słyszę jego niezapomniane arie z *Cyrylika sewilskiego* Rossiniego i ze *Strasznego dworu* Moniuszki wykonywane na scenie Teatru Wielkiego). A skoro mowa o *Strasznym dworze*, to nieodmiennie myśl biegnie ponownie do fascynującego, pełnego werwy mazura; taniec to czy balet?

## *Ballet des Polonais i Sen nocy letniej*

Arnold L. Haskell w swej klasycznej już książce pisze: „Balet jest sztuką nowożytną, taniec jest prehistoryczny. Historia baletu stanowi zaledwie fragment historii tańca. [...] Balet, jakim go znamy, narodził się w chwili, gdy akrobatyka zawodowca zjednoczyła się z gracją dworzanina”<sup>50</sup>. Właśnie z gracją dworzanina i z Polską wiąże się jedna z dat często przywoływanych w rozmaitych zarysach dziejów baletu<sup>51</sup>. Ten polski wątek jest nieco mglisty, podobnie jak próba powiązania z Polską lirycznego tancerza-akrobata – Wacława Niżyńskiego, legendarnego współtwórcy nowoczesnego baletu, którego rodzice byli Polakami, a ojciec zaczynał karierę w Teatrze Wielkim<sup>52</sup>. „Źle mówię po polsku – wyznał w swoim *Dzienniku* Wacław – ponieważ w carskiej szkole nie pozwalano posługiwać się tym językiem”<sup>53</sup>. Na krótko, tuż przed drugą wojną światową, związała się z Teatrem Wielkim (czy raczej znalazła się w jego orbicie) niemal równie słynna, jak Wacław, Bronisława Niżyńska, jego młodsza siostra. W kościele św. Krzyża w Warszawie zachował się do dziś akt chrztu obydwójga<sup>54</sup>, a w Teatrze Wielkim znajduje się ukazująca ich rzeźba polsko-ukraińskiego artysty Gennadija Jerszowa z 2011 roku. W tej rzeźbie pulsuje legendarne, tańczone przez Wacława *Popołudnie fauna* Claudea Debussy’ego, choreografia do *Święta wiosny* Strawińskiego (pamiętajmy o polskich korzeniach rodziny tego wielkiego kompozytora) i wielkie osiągnięcia Bronisławy w czasach, gdy kierowała przez jeden sezon Polskim Baletem Reprezentacyjnym działającym przy Teatrze Wielkim<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> Haskell 1969, s. 18-19.

<sup>51</sup> Au 1997, s. 13.

<sup>52</sup> Krasowska 1978.

<sup>53</sup> Niżyński 2011, s. 29.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Mamontowicz-Łojek 1972.

Nicolai Gedda, Mario del Monaco, Giuseppe di Stefano, Luciano Pavarotti and Andrzej Hiolski (I can still hear his unforgettable arias from Rossini’s *Il barbiere di Siviglia* and from Moniuszko’s *The Haunted Manor* performed at the Teatr Wielki). And since we are speaking of *The Haunted Manor*, my thoughts inevitably skip once again to the fascinating mazur, full of élan: dance or ballet?

## *Ballet des Polonais and A Midsummer Night’s Dream*

Arnold L. Haskell writes in his classic book: ‘Ballet is a modern art, dancing is prehistoric. The history of ballet is but a fragment of the history of dancing. [...] Ballet as we know it was born when the acrobatics of the professional and the aristocratic grace of the courtier were united’.<sup>50</sup> And it is with the courtier’s grace and with Poland that we associate one of the dates that is often invoked in various outline histories of ballet.<sup>51</sup> That Polish strand is rather hazy, as is an attempt at linking with Poland the lyrical dancer-acrobat Vaslav Nijinsky, the legendary pioneer of modern ballet, whose parents were Polish and whose father began his career at the Teatr Wielki.<sup>52</sup> ‘I cannot speak [Polish] well – confessed Vaslav in his *Diary* – because I was not allowed to speak [it]’.<sup>53</sup> Briefly, just before the Second World War, Vaslav’s younger sister Bronislava Nijinska was associated with the Teatr Wielki (or rather, she found herself within its orbit). Preserved to this day in the Church of the Holy Cross in Warsaw are the two siblings’ birth certificates,<sup>54</sup> and a sculpture of the two dancers by the Polish-Ukrainian artist Gennady Yershov, from 2011, can be found at the Teatr Wielki. That sculpture pulsates with Vaslav’s legendary interpretations of Claude Debussy’s *L’après-midi d’un faune*, his choreography to Stravinsky’s *The Rite of Spring* (let us not forget the great composer’s Polish roots) and Bronislava’s great achievements when she spent one season as head of the Polish State Ballet attached to the Teatr Wielki.<sup>55</sup>

But let us return to Haskell’s ‘courtier’ and to the courtly beginnings of ballet.<sup>56</sup> We all know that the polonaise supposedly derived from a foot dance of folk origins that was performed at country fetes, originally called – around the turn of the seventeenth century – the *chmielowy*.<sup>57</sup> With time, this dance, having acquired the name *chodzony*,<sup>58</sup> became established at magnatial courts, and it was even a crucial part of the ceremonial at the king’s court. It is possible, however, that this most Polish of Polish dances has a slight Franco-Italian colouring. Known in the subject literature and in the world of graphic art is a *Ballet des Polonais* from 1573, staged in

<sup>50</sup> Haskell 1955, pp. 17 and 20.

<sup>51</sup> Au 1997, p. 13.

<sup>52</sup> Krasowska 1978.

<sup>53</sup> Nijinsky 2006, p. 236.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Mamontowicz-Łojek 1972.

<sup>56</sup> *Enciclopedia dello spettacolo* 1954–1966.

<sup>57</sup> From *chmiel*, meaning ‘hops’ (tr.).

<sup>58</sup> Literally ‘walked’, or ‘walking’ (tr.).

Ale wróćmy do wspomnianego przez Haskella „dworzanina” i dworskich początków baletu<sup>56</sup>. Wszyscy wiemy, że rzekomo pierwowzorem poloneza był taniec pieszy pochodzenia ludowego, tańczony na wiejskich weselach i festynach, zwany pierwotnie – na przełomie XVI i początku XVII wieku, „chmielowym”. Z biegiem czasu „chodzony” przyjął się na dworach magnackich, a nawet stanowił istotny element ceremoniału na dworze królewskim. Być może jednak ten najbardziej polski z polskich tańców ma nieco francusko-włoskie zabarwienie. W literaturze przedmiotu i w świecie grafiki znany jest tzw. *Ballet des Polonais* z 1573 roku wystawiony na cześć polskich ambasadorów w związku z uzyskaniem przez Henryka Walezego tronu Rzeczypospolitej<sup>57</sup>. Choreografię do muzyki Orlanda di Lasso królowa Katarzyna Medycejska zamówiła u Baldassarino da Belgioioso. Przedstawienie przygotowane w ogrodach Palais des Tuileries w Paryżu, w którym wzięło udział 16 tancerek reprezentujących wszystkie prowincje/krainy Francji, trwało całą godzinę. Pewne wyobrażenie o tym balecie daje okolicznościowa rycina. Układy taneczne, widoczne na tle rozległego parku i pośród ogromnej rzeszy widzów, nie przypominają polskiego poloneza; mają w sobie raczej coś z ducha baletu. W tym fascynującym przedstawieniu muzycy ubrani w szaty *all'antica* – jawią się jako Apollo z dziewięcioma Muzami – wyobrażają Parnas.

Baletem interesował się król Władysław IV, a jeszcze może bardziej Stanisław August Poniatowski. „Dobroczynny Monarcha – pisze Bogusławski<sup>58</sup> – lubo z pomiędzy innych, najwięcej baletowe widowiska lubił”. Niektóre z nich, jak m.in. *Jazon i Medea* (1783), *Kleopatra* (1790 i 1791) czy *Kora i Alonzo* (1791) były wielkimi wydarzeniami artystycznymi<sup>59</sup>. Balet był często obecny także w sztukach dramatycznych, poczynając od pierwszego „spektaklu narodowego” w 1765 roku (*Natręci*). Niemal od dnia inauguracji w 1833 roku przedstawienia baletowe zajmowały niezwykle istotne miejsce w działalności Teatru Wielkiego<sup>60</sup>. Przypominają o tym tysiące faktów, wydarzeń i miejsc, m.in. sala Filippo Taglioniego, liczne wiszące w jej pobliżu „baletowe” plakaty, *Wspomnienia* Tacjanny Wysockiej (1962), zdjęcia z występów Leona Wójcikowskiego (tego samego tancerza, który brał udział w *Paradach* Diaghilewa i Picassa w marcu 1917 roku), baletu *Pożądanie* (1973) z muzyką Grażyny Bacewicz, baletu z choreografią Piny Bausch i inscenizacje obecnie realizowane przez Krzysztofa Pastora. Na początku tego sezonu 2013/2014 opowiedział on o kondycji i zamierzeniach Polskiego Baletu Narodowego w rozmowie z Jackiem Marczyńskim, odnosząc się m.in. do *Snu nocy letniej*, przygotowywanej warszawskiej premiery *Romea i Julii*, *Don Kichota* i współpracy zagranicznej. Kolejną rozmowę z dyrektorem Polskiego Baletu Narodowego przeprowadziła – tuż przed premierą arcydzieła Prokofiewa – Anna Kaplińska-Strauss; premiera miała miejsce 7 marca 2014 roku. Zacytujmy fragmenty obydwu rozmów, częściowo przechodząc w jej relacjonowaniu w poetykę parafrazy.

Niejako kluczem w rozmowie z Kaplińską-Strauss jest sugestia, że „wszyscy jesteśmy z Werony”, i stwierdzenie, iż „konflikty międzypokoleniowe, bunt dzieci zdarzają się powszechnie” – stąd próba aktualizacji dzieła napisanego czterysta lat temu. Oto słowa twórcy warszaw-

56 *Enciclopedia dello spettacolo* 1954–1966.

57 Koegler 1977, s. 41.

58 Bogusławski 1820, s. 13.

59 Żórawska-Witkowska 1995, s. 190–198.

60 Pudełek 1968 i 1981.

honour of the Polish ambassadors in connection with Henri de Valois’s acquisition of the throne of the Polish-Lithuanian Commonwealth.<sup>59</sup> Set to music by Orlando di Lasso, the choreography was commissioned by Queen Catherine de Medicis from the Italian Baldassarino da Belgioioso. The show was performed in the Jardin des Tuileries in Paris, with sixteen female dancers representing all the provinces of France; it lasted a full hour. Some idea about this ballet can be gained from an occasional print. The dance figures that are visible against the background of the extensive garden and among a host of viewers do not resemble the Polish polonaise; there is something of the spirit of ballet about them. In this fascinating show, the musicians dressed in *all'antica* robes appear as Apollo and the nine Muses, depicting Parnassus.

An interest in ballet was shown by Ladislaus IV, and perhaps even more so by Stanislaus Augustus. ‘The benevolent monarch – writes Bogusławski<sup>60</sup> – perhaps liked ballet shows more than any others’. Some of them, such as *Jazon i Medea* [Jason and Medea] (1783), *Kleopatra* [Cleopatra] (1790 and 1791) and *Kora i Alonzo* [Cora and Alonso] (1791) were grand artistic events.<sup>61</sup> Ballet was also frequently present in plays, beginning with the first ‘national spectacle’ in 1765 *Natręci* [The bores]. Almost from the day of its inauguration, in 1833, ballet shows occupied a crucial place in the work of the Teatr Wielki.<sup>62</sup> Evidence to that effect includes thousands of facts, events and venues, including the Filippo Taglioni Hall, numerous ‘ballet’ posters put up nearby, the memoirs of Tacjanna Wysocka (1962), photographs from performances given by Leon Wójcikowski (the same dancer who took part in Diaghilev and Picasso’s *Parade* in March 1917) and the ballet *Pożądanie* [Desire] (1973), with music by Grażyna Bacewicz, choreography by Pina Bausch and scenery now designed by Krzysztof Pastor. At the start of the season 2013/2014, Pastor talked about the condition and plans of the Polish National Ballet in a conversation with Jacek Marczyński, referring, among other things, to *A Midsummer Night’s Dream*, preparations for the Warsaw premiere of *Romeo and Juliet*, *Don Quixote* and collaborations abroad. Another conversation with the director of the Polish National Ballet was conducted – just before the premiere of Prokofiev’s masterwork – by Anna Kaplińska-Strauss; the premiere was given on 7 March 2014. Let us quote passages from both conversations, partly drifting into poetical paraphrase.

A key point in the conversation with Kaplińska-Strauss is the suggestion that ‘we all hail from Verona’ and the assertion that ‘generational conflict, children’s revolt, is a common occurrence’ – hence the attempt to update a work written four hundred years ago. Here is what the director of the Warsaw production had to say: ‘I moved the ballet’s action to twentieth-century Italy. In my opinion, Shakespeare is so current not only because he can tell us about sixteenth-century Verona, but he can also comment on our times. The setting will be the 1930s, 60s and 90s. There will be reference to the changes in Italy. Yet I hope it will be clear that it is actually speaking in general about the changes occurring in the contemporary world’.<sup>63</sup>

59 Koegler 1977, p. 41.

60 Bogusławski 1820, p. 13.

61 Żórawska-Witkowska 1995, pp. 190–198.

62 Pudełek 1968 and 1981.

63 *Romeo i Julia* 2014, p. 14.

skiego przedstawienia: „Przeniósłem akcję baletu do Włoch XX wieku. Moim zdaniem, Szekspir dlatego jest tak bardzo aktualny, że może nie tylko opowiadać o szesnastowiecznej Weronie, lecz także komentować nasze czasy. Rzecz będzie się działa w latach 30., 60. i 90. Będzie mówiła o przemianach we Włoszech. Mam jednak nadzieję, że będzie czytelne to, że tak naprawdę opowiada generalnie o przemianach dziejących się we współczesnym świecie”<sup>61</sup>.

„Muszę przyznać się – mówił Pastor w rozmowie z Marczyńskim – że *Romeo i Julia* należy do tych moich przedstawień, które sprawiły mi największą satysfakcję, zarówno podczas pracy w 2008 roku w Scottish Ballet, jak i dzięki osiągniętemu efektowi. *Romeo i Julii* nie potraktowałem jako baletu romantycznego, ten temat ma dla mnie silny aspekt polityczny, podobnie jak u Szekspira. Postanowiłem rozpocząć akcję w latach 30. XX wieku we Włoszech, potem przenieść ją w czas optymizmu po II wojnie światowej, aż do naszej trudnej współczesności. [...] Spektakl powstanie w koprodukcji z amerykańskim Joffrey Ballet, gdzie premiera odbędzie się półtora miesiąca po naszej”<sup>62</sup>. A więc, podobnie jak w świecie opery – aktualizacja, uwspółcześnienie, eksperyment, próba dopasowania wielkiej sztuki Szekspira, przełożonej na język baletu, do problemów dnia wczorajszego i dzisiejszego. Podejście Pastora do narracji angielskiego dramaturga i muzyki Prokofiewa zostało bardzo dobrze przyjęte.

Odpowiedź Pastora na pytanie Marczyńskiego o przyszłość Polskiego Baletu Narodowego jest pełna optymizmu, ale zawiera sporą dozę skromności: „Na pewno [mój zespół] jest w stanie zrealizować bardzo dobrze każdy balet współczesny oparty na technice klasycznej, a także choreografie nowoczesne, takie jak na przykład *Święto wiosny* w wersji Emanuela Gata, które z każdym kolejnym przedstawieniem coraz bardziej zdobywa publiczność. Gdyby przyszło jednak zmierzyć się z absolutnie wielką klasyką, tak by publiczność się nią zachłysnęła, to miałbym jeszcze pewne wątpliwości. Mam na myśli choćby choreografie George’a Balanchine’a, które są piekielnie trudne, a mogą być porywające”.

O których choreografiach jest tu mowa? Czy chodzi o *Agon* Strawińskiego, *Apolla i Muzy* tego kompozytora czy o inne jeszcze utwory? Kiedy na deskach Teatru Wielkiego pokazane zostaną te dzieła? Jak wiadomo, Balanchine (właściwe nazwisko Giorgi Melitonowicz Balanchiwadze) był, jak Niżyński (znany powszechnie jako Nijinsky) i Wójcikowski, związany z baletem Diagilewa, a następnie wypracował, po osiedleniu się w Stanach Zjednoczonych, własny styl<sup>63</sup>. W Nowym Jorku założył School of American Ballet, która działa do dziś przy Metropolitan Opera. Choreografie Balanchine’a zbudowane są na elementach tańca neoklasycznego i pozbawione wszelkiej opisowości. „Żadna z wariacji – pisze Turska<sup>64</sup> – nie jest utrzymana do końca w tym samym nastroju; są one zróżnicowane, zgodnie z zasadą, że w każdym człowieku przejawiają się różne cechy różnych temperamentów”. W tym miejscu sięgam po pięknie wydany program sezonu 2013/2014 i odnajduję nazwisko Balanchine’a zestawione z Bachem; *Tańczmy Bacha* to jego choreografia.

Wróćmy do wywiadu. „Taką klasykę [*Don Kichota*] – kontynuuje swoją odpowiedź Pastor – nasz zespół może pokazać świetnie. Co więcej, poszczególni tancerze mają dużą siłę inter-

61 *Romeo i Julia* 2014, s. 14.

62 *Sezon 2013/2014*, s. 3.

63 Haskell 1955, s. 132-133.; Au 1997, s. 133, 142-146. Zob. też Anderson 1997, passim.

64 Turska 1989, s. 80.

‘I must admit – said Pastor in conversation with Marczyński – that *Romeo and Juliet* is one of those productions that have given me the greatest satisfaction, both during my work in 2008 with the Scottish Ballet and thanks to the effect that it achieved. I didn’t treat *Romeo and Juliet* as a Romantic ballet; for me, the subject has a strong political aspect, as in Shakespeare. I decided to start the action during the 1930s in Italy and then move it to the time of optimism after the Second World War, up to our difficult contemporary times. [...] The show is a coproduction with the American Joffrey Ballet, where it will be premiered six weeks after ours’.<sup>64</sup> And so, as in the world of opera, we have updating, modernising, experimentation, an attempt at tailoring Shakespeare’s great play, translated into the language of ballet, to the problems of yesterday and today. Pastor’s approach to the English playwright’s narration and to the music of Prokofiev was very well received.

Pastor’s reply to Marczyński’s question about the future of the Polish National Ballet is full of optimism, but it also contains a healthy dose of modesty: ‘[My troupe] is certainly capable of performing every contemporary ballet based on Classical technique very well, and also modern choreographies, such as Emanuel Gat’s version of *The Rite of Spring*, which is attracting a larger audience with each successive performance. But if we were to take on an absolutely great classic, with the aim of entrancing the audience, then I would still have some doubts. I’m thinking for example of the choreographies of George Balanchine, which are devilishly difficult, but can be electrifying’.

What choreographies might he be referring to here? Stravinsky’s *Agon* or *Apollo Musagetes* or some other works? When will those works be staged at the Teatr Wielki? As we know, Balanchine (real name Giorgi Melitonovitch Balanchivadze) was, like Nijinsky (real name Wacław Niżyński) and Wójcikowski, associated with Diaghilev’s ballet, then after settling in the United States he elaborated his own style.<sup>65</sup> In New York, he founded the School of American Ballet, which still functions today, under the auspices of the Metropolitan Opera. Balanchine’s choreographies, built on elements of neoclassical dance, are devoid of all descriptiveness. ‘None of the variations – writes Turska<sup>66</sup> – adheres entirely to the same mood; they are diversified, in accordance with the principle that various characteristics and various temperaments manifest themselves in every person’. At this point, I turn to the beautifully published programme for the 2013/2014 season and I find the name Balanchine alongside that of Bach: *Concerto Barocco*, from the Polish production *Tańczmy Bacha* [Let’s dance Bach], is his choreography.

Let us return to the interview. ‘Our troupe – continues Pastor – can give a splendid rendition of such a classic work [*Don Quixote*]. What is more, individual dancers have great interpretational strength, as was demonstrated, for example, in *A Midsummer Night’s Dream*, in which they created a range of characters and types. *Don Quixote* offers similar possibilities. Besides that, it is a show for a range of viewers, of all ages, and we are still at the stage of acquiring a broad audience [...]. The Polish National Ballet offers European standards of work. Although we’re still lacking a couple of practice rooms, we have a really good and varied repertoire. It’s just a pity that we don’t yet perform more often’.<sup>67</sup> Indeed, some ballet shows

64 *Sezon 2013/2014*, p. 3.

65 Haskell 1955, pp. 132-133.; Au 1997, pp. 133, 142-146. See also Anderson 1997, passim.

66 Turska 1989, p. 80.

67 Pastor 2013.

pretacyjną, udowodnił to choćby *Sen nocy letniej*, w którym stworzyli różnorodne charaktery i typy. Podobne możliwości daje *Don Kichot*. A poza tym jest to widowisko dla różnych widzów i to w każdym wieku, a my wciąż znajdujemy się na etapie pozyskiwania szerokiej publiczności [...]. Polski Balet Narodowy proponuje europejskie standardy pracy. Choć nadal brakuje nam ze dwóch sal do ćwiczeń, to repertuar mamy naprawdę dobry i zróżnicowany. Szkoda tylko, że nie gramy jeszcze częściej”<sup>65</sup>. Rzeczywiście, na niektóre przedstawienia baletowe nie jest łatwo trafić, choćby na wspomniane już *Tańczmy Bacha* – przepiękne według tych, którzy widzieli. W 2013 roku wystawiono ten balet zaledwie dwa razy – 12 i 13 października. Na szczęście *Sen nocy letniej* w choreografii Johna Neumeiera, przeznaczony dla szerokiej publiczności, ale niepozbawiony siły interpretacyjnej, często powraca na deski Teatru Wielkiego.

Dumą Teatru Wielkiego są jego orkiestra i chór. W chwili pisania Orkiestrą kieruje szeroko znany w świecie włoski dyrygent, Carlo Montanaro, absolwent Konserwatorium im. Cherubiniego we Florencji. Chórmistrzem jest Bogdan Gola, zasłużony dyrygent i pedagog, który jest również wykładowcą Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

## Sezony 2012/2013 i 2013/2014 w Teatrze Wielkim

1  
54

**Sięgnijmy** ponownie po program Teatru Wielkiego, ale tym razem po edycję z poprzedniego sezonu 2012/2013. Waldemar Dąbrowski tak o nim pisze z właściwym sobie optymizmem, precyzyjnie definiując myśl przewodnią sezonu: „Archetyp kobiecości należy do najważniejszych i najbardziej nośnych w kulturowym dziedzictwie ludzkości. [...] Stał się on osią koncepcyjną, wokół której budujemy repertuar sezonu 2012/2013. Na scenach Teatru Wielkiego – Opery Narodowej pojawi się galeria kobiet niezwykłych: legendarnych, mitycznych, jak i tych, których mit dopiero pisze współczesność. Manon, Lady Sarashina, Qudsja Zaher, ale i Emilia ze *Sprawy Makropulos*, księżna Eboli z *Don Carla*. [...] Koncepcja ta wpisuje się w szersze, konsekwentnie realizowane ramy polityki repertuarowej naszego teatru, opartej na równowadze pomiędzy arcydziełami XIX wieku, wybitnymi utworami wieku XX oraz współczesną kreacją operową, realizowaną poprzez zamówienia u kompozytorów różnych pokoleń. Dlatego obok Pucciniego i Verdiego proponujemy Leoša Janáčka i Petera Eötvösa. [...] I wreszcie [...] wielkie duety belcanta w wykonaniu Anny Lubańskiej i Katarzyny Trylnik, *Requiem* Verdiego – oczywiście! – w Roku Verdiowskim, a także IV Dni Sztuki Tańca i – tradycyjnie już – Szalone Dni Muzyki: ponad 60 koncertów”<sup>66</sup>.

Rok Verdiowski był spektakularny. W pewnym stopniu jego program nawiązywał do świętowania w Teatrze Wielkim wcześniejszych jubileuszów włoskiego mistrza, m.in. półwiecza jego twórczości w listopadzie 1889 roku. Uroczystości na 100-lecie jego śmierci rozpoczęły się pamiętną Galą Sylwestrową 2012/2013. Wystąpili: Katarzyna Trylnik, Agnieszka Zwierko,

65 Pastor 2013.

66 Dąbrowski 2012, s. 5.

are difficult to come across, like the aforementioned *Let's Dance Bach* – exquisite, for those who have seen it. In 2013, that ballet was performed just twice: on 12 and 13 October. Happily, *A Midsummer Night's Dream*, in John Neumeier's choreography, aimed at a wide audience, but not devoid of interpretative strength, often returns to the Wielki.

The Teatr Wielki can take pride in its orchestra and chorus. At the time of writing the orchestra is led by the Italian conductor Carlo Montanaro, a graduate of the Cherubini Conservatory in Florence, who is widely known around the world. The choirmaster is Bogdan Gola, a distinguished conductor and teacher, who also lectures at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw.

## The 2012/2013 and 2013/2014 seasons at the Teatr Wielki

Let us turn once again to the programme of the Teatr Wielki, but this time from last season: 2012/2013. Here is how Waldemar Dąbrowski describes it, with characteristic optimism, offering a precise definition of the main idea behind the programme: 'The archetype of femininity is one of the most important and most popular in human cultural heritage. [...] It formed the conceptual axis around which we are building the repertoire for the 2012/2013 season. A gallery of extraordinary women will appear on the boards of the Teatr Wielki – Polish National Opera: legendary, mythical, as well as those whose myth is only now being forged. Manon, Lady Sarashina, Qudsja Zaher, but also Emilia from *The Makropulos Affair*, Princess Eboli from *Don Carlos*. [...] That conception forms part of the consistently realised wider framework of our theatre's repertoire policy, based on a balance between masterpieces of the nineteenth century, outstanding works of the twentieth century and contemporary operatic creations, realised through commissions from composers of different generations. Hence alongside Puccini and Verdi we propose Leoš Janáček and Peter Eötvös. [...] And finally [...] great bel canto duets performed by Anna Lubańska and Katarzyna Trylnik, Verdi's *Requiem* – of course! – in Verdi Year, and also the 4th Days of Dance and the now traditional *La Folle Journée de Varsovie*: more than sixty concerts’.<sup>68</sup>

Verdi Year was quite spectacular. To some extent, its programme referred to the celebrations at the Teatr Wielki of previous anniversaries of the Italian maestro, including his golden jubilee in November 1889. The commemoration of the centenary of his death began with a memorable New Year's Eve Gala in 2012, performed by Katarzyna Trylnik, Agnieszka Zwierko, Andrzej Dobber and Krzysztof Bednarek. Yet a crowning point of sorts was the performance of the 'Triumphal March' from *Aida* and that famous choral song from *Nabucco*, 'Va pensiero', which for the Italians of the Risorgimento carried the same meaning as arias from Moniuszko's operas for the Poles, including the Sword-bearer's aria from *The Haunted Manor*. As Riccardo Guariglia, the Italian ambassador to Poland, wrote in the foreword to the programme of the New Year's Eve Gala, during the mid nineteenth century 'VIVA V.E.R.D.I.!' meant 'VIVA Vittorio Emanuele Re d'Italia' ('Long live Victor Emanuel, King of Italy').

68 Dąbrowski 2012, p. 5

Andrzej Dobber i Krzysztof Bednarek. Jednakże swoistym apogeum było wykonanie *Marsza triumfalnego z Aidy* i słynnej chóralnej pieśni z Nabucco – *Va pensiero*, która dla Włochów czasów Risorgimento miała takie samo znaczenie, jak dla Polaków niektóre arie z oper Moniuszki, m.in. aria Miecznika ze *Strasznego dworu*. Jak napisał we wstępie do programu Gali Sylwestrowej Riccardo Guariglia, ambasador Włoch w Polsce, „VIVA V.E.R.D.I.!” znaczyło w połowie XIX wieku: „VIVA Vittorio Emanuele Re d’Italia” (Niech żyje Wiktor Emanuel, król Włoch).

W kolejnych miesiącach Roku Verdiowskiego miały miejsce inscenizacje *Don Carla*, *Traviaty*, *Rigoletta* i *Nabucco*; tę ostatnią wystawiono już w kolejnym sezonie, w listopadzie 2013. „Traviaty są wśród nas” to przesłanie opery wyreżyserowanej przez Mariusza Trelińskiego ze scenografią Borisa Kudlički, świetnie dopasowaną do urody, ubiorów i pięknej barwy głosu Aleksandry Kurzak w roli Violetty. Do pełni szczęścia brakowało tylko Piotra Beczały w roli Alfredo. Dało się wszakże słyszeć niekiedy głosy, że Verdi jest genialny, ale że to dzieła Pucciniego chwytają jeszcze bardziej za serce; potwierdziły to warszawskie przedstawienia *Turandot* i *Manon Lescaut*. Dla mnie dopełnieniem zachwytu nad twórczością Pucciniego była *La Bohème* (Cyganeria) w Staatsoper w Wiedniu, o czym już była mowa.

Po tak bardzo włoskim roku przychodzą na myśl tylko częściowo adekwatne do obecnej sytuacji słowa opublikowane osiemdziesiąt lat temu: „W zdobywaniu nowego repertuaru Teatr Wielki w okresie powojennym [po I wojnie światowej] musiał przełamywać jednostronne upodobania swej publiczności do oper włoskich. Trzeba było podejść do Wagnera, do całego Wagnera, do oper Ryszarda Straussa, do oper nowszych Francuzów i Rosjan, trzeba było mieć oko na Czechów i południowych Słowian”<sup>67</sup>. Jakby pamiętając o tym, Opera Narodowa dba obecnie o różnorodność. I tak w 2013 roku obok znakomitych Włochów wystawiono m.in. *Sprawę Makropulos* z piękną muzyką Janáčka i genialny balet – *Święto wiosny* Strawińskiego. Niebawem kolejne podejście do Wagnera i Straussa, mówił o tym w jednym z wywiadów Mariusz Treliński. Zanim jego słowa przywołamy, zacytujmy ponownie dyrektora Teatru Wielkiego – Opery Narodowej ze wstępu do programu na sezon 2013/2014, który poprzedza rok wielkiego jubileuszu.

„Sezon – zapowiadał Dąbrowski – otworzymy nową wersją *Diabłów z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego, który dopisał 147 stron tekstu muzycznego, nie wydłużając dzieła ani o minutę. Zrealizowana we współpracy z Duńską Operą Królewską w Kopenhadze produkcja, której prapremiera odbyła się w lutym tego roku [2013], spotkała się ze znakomitym przyjęciem zarówno ze strony krytyków, jak i publiczności. [...] Kolejną produkcją premierową, realizowaną również we współpracy, tym razem z Metropolitan Opera, będzie wieczór złożony z *Jolanty* Piotra Czajkowskiego i *Zamku Sinobrodego* Béli Bartóka. Opery w inscenizacji duetu Mariusz Treliński – Boris Kudlička poprowadzi zza pulpitu dyrygenckiego Valery Gergiev. [...] Sezon zamknie *Moby Dick*, światowa premiera powstałego na zamówienie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej dzieła Eugeniusza Knapika”. Ten niezwykle uzdolniony uczeń Henryka Mikołaja Góreckiego, znany jako odtwórca *Vingt regards sur l’Enfant-Jesus* Oliviera Messiaena, staje przed ogromną szansą „wpisania” za pomocą muzyki arcydzieła literatury amerykańskiej we współczesność.

67 Stromenger 1933, s. 45.

Over subsequent months, Verdi Year brought productions of *Don Carlos*, *La traviata*, *Rigoletto* and *Nabucco*, which was staged the following season, in November 2013. ‘Traviatas are among us’ was the message of the opera directed by Treliński, with a sparing stage design by Boris Kudlička, excellently suited to the looks, costumes and beautiful voice of Aleksandra Kurzak in the role of Violetta. The only thing missing was Piotr Beczała as Alfredo. Yet one could occasionally hear the opinion that while Verdi is indeed quite brilliant, the works of Puccini capture the heart even more; that was borne out by the Warsaw productions of *Turandot* and *Manon Lescaut*. For me, the delight at Puccini’s music was enhanced by *La bohème* at the Staatsoper in Vienna, as mentioned above.

After such a very Italian year, one is put in mind of words published eighty years ago, albeit only partly applicable to the current situation: ‘In gaining new repertoire, during the post-war period [after the First World War], the Teatr Wielki had to conquer its audience’s one-sided fondness for Italian operas. It had to approach Wagner, the whole of Wagner, the operas of Richard Strauss, new operas by the French and the Russians; it had to keep an eye on the Czechs and the Southern Slavs’.<sup>69</sup> As if mindful of this, the Polish National Opera is now taking care to ensure repertorial diversity. In 2013, besides the brilliant Italians, the productions included *The Makropulos Affair*, with beautiful music by Janáček, and Stravinsky’s fabulous ballet *The Rite of Spring*. Soon, the PNO will be tackling Wagner and Strauss again, as Mariusz Treliński discussed in an interview. Before quoting his words, let us again cite the director of the Teatr Wielki – Polish National Opera, from the preface to the programme for the 2013/2014 season, which precedes the year of the great anniversary.

‘We open the season – announced Dąbrowski – with a new version of Krzysztof Penderecki’s *The Devils of Loudun*. The composer has added 147 pages of music without extending the work by a single minute. This production, realised in collaboration with the Royal Danish Opera in Copenhagen, which was premiered in February this year [2013], met with an excellent reception from critics and audiences alike. [...] Another premiere production, also a collaboration, this time with the Metropolitan Opera, will be an evening comprising Pyotr Tchaikovsky’s *Iolanta* and Béla Bartók’s *Bluebeard’s Castle*. These two operas, staged by the duet of Mariusz Treliński and Boris Kudlička, will be led from the conductor’s rostrum by Valery Gergiev. [...] The season will end with *Moby Dick*, the world premiere of a work by Eugeniusz Knapik written to commission for the Teatr Wielki – Polish National Opera’. That highly talented pupil of Henryk Mikołaj Górecki, known as a performer of Olivier Messiaen’s *Vingt regards sur l’Enfant-Jésus*, has a fantastic opportunity to ‘inscribe’ this masterpiece of American literature, through music, in contemporary culture.

We have now seen the production of Penderecki’s work, directed by Keith Warner, and also the premiere of *Iolanta* and *Bluebeard’s Castle*. *The Devils of Loudun* remains a difficult work, but despite an element of darkness it is quite absorbing. Treliński’s new directorial achievement, already partly ‘tested’ (only *Iolanta*) at the Mariinsky Theatre in St Petersburg and shown with Anna Netrebko and Piotr Beczała in Baden-Baden, is on the right path – if I may put it like that – to success in Warsaw and around the world. In the above-mentioned interview, when asked

69 Stromenger 1933, p. 45.

Jesteśmy już po inscenizacji dzieła Pendereckiego w reżyserii Keitha Warnera i premierze *Jolanty* oraz *Zamku Sinobrodego*. *Diabły z Loudun* – ciągle trudne w percepcji, ale pomimo pewnej dozy mroku są porywające. Nowe dokonanie reżyserskie Trelińskiego, „testowane” już częściowo w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu (tylko *Jolanta*) i pokazane z udziałem Anny Netrebko i Piotra Beczały w Baden-Baden jest – jeśli tak można powiedzieć – na drodze do warszawskiego i światowego sukcesu. We wspomnianym wywiadzie Treliński zapytany: „Jakiej scenografii mamy się spodziewać [w *Jolancie* i *Zamku Sinobrodego*]?” – powiedział: „Ciemnego lasu, który jest mrokiem podświadomości. Pamiętajmy, że obie opery powstały mniej więcej w czasach pierwszego zachłyśnięcia się psychoanalizą Freuda. Po latach niektóre interpretacje wypadają naiwnie, ale sam Freud powraca w poważniejszej formie, a jego myśl niewątpliwie jest inspirującą ścieżką interpretacyjną. Chodzi tylko o to, by niczego nadmiernie nie upraszczać, a jedynie brać pod uwagę wieloznaczność relacji: ojciec–córka, żona–mąż. Wtedy wiele znaków pozwala łączyć obie opowieści. Ostatecznie ich jednak nie domykam, również dlatego, że to dwa różne muzyczne światy; liryczny, sentymentalny świat Czajkowskiego i ekspresyjny, drapieżny Bartóka”<sup>68</sup>.

## Śpiew Orfeusza i cień Eurydyki w zwierciadle naszych czasów

**Dobre** wyobrażenie o tym, dlaczego takie, a nie inne dzieła trafiają na scenę Teatru Wielkiego, daje inna wypowiedź Trelińskiego (2009); dotyczy jego podejścia do *Orfeusza i Eurydyki* Glucka. Ten wielki i dobrze znany temat, także poprzez renesansowe obrazy z kolekcji Lanckorońskich (obecnie na Zamku Królewskim na Wawelu); wymaga krótkiego *praeparatio*.

Mit o słynnej parze, wielkiej miłości, potędze muzyki i podróży w zaświaty zapewne piękniej opowiedziany jest w czwartej georgice Wergiliusza. Eurydyka wierna Orfeuszowi rzuca się do ucieczki, gdy próbuje ją pojąć Aristajos; następuje na jadowitą żmiję i umiera. Orfeusz odważa się „wkroczyć w cienie Tenaru, [...] w kraj Manów straszliwego króla”. Moc jego muzyki jest ogromna, koło Iksjona zatrzymuje się w bezruchu, a Cerber przestaje szczeleć. Ulegają jej także władcy podziemi, ale oddając Eurydykę, stawiają warunek... jednak: „gdy Eurydyka w światłość już wchodziła litą, on przystanął i na nic nie pomny – o biada! Miłością rażony spojrział na nią”<sup>69</sup>. W *Uczcie* Platona czytamy, że bogowie oszukali Orfeusza, dając możliwość wyprowadzenia z Hadesu nie samej Eurydyki, a tylko jej widma<sup>70</sup>. Słowa te zainspirowały polskiego mistrza pędzla – Henryka Siemiradzkiego. W XIV wieku Giovanni del Virgilio dokonał reinterpretacji mitu, który odczytany został w duchu alegorycznym. Wąż, który uśmierca Eurydykę, to oczywiście diabeł, a podziemia, do których trafiła i ona, i szukający jej małżonek, to kuszenie. Ostatecznie jednak obojgu udaje się stamtąd wyjść. W tym kierunku poszła opera Glucka, ale w niej szczęśliwa ucieczka z otchłani dokonuje się za sprawą Amora.

68 *Sezony 2013/2014*.

69 Wergiliusz 1956, s. 88–91. Na temat tego mitu w sztuce, zob. Miziołek 2009.

70 Platon 1982, s. 63.

what kind of scenography should be expected in *Iolanta* and *Bluebeard's Castle*, Treliński replied: 'A dark forest, which represents the obscurity of the subconscious. Let us remember that these two operas were written around the time of the first *engouement* with Freudian psychoanalysis. Years later, some interpretations come across as naïve, but Freud himself returns in more serious form, and his thinking is undoubtedly an inspiring interpretative trail. The point is not to oversimplify anything, and only to take into account the ambiguity of the father-daughter and wife-husband relationships. Then many signs allow one to link the two tales together. Ultimately, however, I don't close them, partly because they represent two different musical worlds: the lyrical, sentimental world of Tchaikovsky and the expressive, predatory world of Bartók'.<sup>70</sup>

## The song of Orpheus and the shadow of Eurydice in the mirror of our times

A good idea of why those particular works have come to be performed at the Teatr Wielki can be gleaned from what Treliński says about his approach to Gluck's *Orfeo ed Euridice* (2009). That great subject, familiar thanks in part to Renaissance paintings from the Lanckoroński Collection (now held at the Royal Castle on Wawel Hill in Cracow) requires a brief *praeparatio*.

The myth of the famous couple, their great love, the power of music and the journey into the underworld is perhaps most beautifully related in the fourth of Virgil's *Georgics*. Eurydice, faithful to Orpheus, takes to her heels when Aristaeus tries to possess her; but she steps on a venomous adder and dies. Orpheus braves 'even the gorge of Taenarus [...] and the abode of spirits [...] and their scaresome lord'. The power of his music is extraordinary: Ixion's wheel comes to a halt and the Cerberus stops barking. It also overpowers the rulers of the underworld, but in releasing Eurydice they stipulate one condition... Alas, 'Eurydice was his again and on the brink of light, and who knows what possessed him but he turned back to look'.<sup>71</sup> In Plato's *Symposium*, we read that the gods tricked Orpheus, giving him the possibility of bringing from Hades not Eurydice herself, but only her ghost.<sup>72</sup> Those words inspired the great Polish artist Henryk Siemiradzki. In the fourteenth century, Giovanni del Virgilio reinterpreted the myth, which was read in the spirit of allegory. The snake that kills Eurydice is, of course, the devil, and the underworld where she and her husband end up is temptation. Ultimately, however, both succeed in leaving. That was the direction taken by Gluck's opera, but there the happy flight from the abyss is achieved thanks to Amor.

Among those to have brought Orpheus and Euridice into the realm of contemporary culture were Cocteau and Czesław Miłosz. The Polish poet's personal experiences and his sound understanding of the myth's poetics gave us a true masterpiece of poetry, which both fascinated and inspired Treliński. Here are a few lines from the beginning and the end of the poem:

70 *Sezon 2013/2014*.

71 Virgil 2006, pp. 90–92. For this myth in the visual arts, see Miziołek 2009.

72 Platon 1951, p. 44.

W wymiar współczesności wprowadzili Orfeusza i Eurydykę m.in. Jean Cocteau i Czesław Miłosz. Osobiste przeżycia polskiego poety i jego dobre rozumienie poetyki mitu przyniosły prawdziwe arcydzieło poezji, które zafascynowało i jednocześnie zainspirowało Trelińskiego. Oto kilka wierszy z początku i zakończenia poematu:

„Stojąc na płytach chodnika przy wejściu do Hadesu  
Orfeusz kulił się w porywistym wietrze,  
Który targał jego płaszczem, toczył kłęby mgły,  
Miotał się w liściach drzew. Światła aut  
Za każdym napływem mgły przygasały.  
Zatrzymał się przed oszklonymi drzwiami, niepewny [...]  
Dniało. Ukazały się załomy skał.  
Pod świetlistym okiem wyjścia spod ziemi.  
I stało się jak przeczuł. Kiedy odwrócił głowę,  
Za nim na ścieżce nie było nikogo.  
Słońce. I niebo, a na nim obłoki..  
Teraz dopiero krzychało w nim: Eurydyko! [...]  
I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi”.

Wróćmy do rozmowy z Trelińskim. Na pytanie Tomasza Cyza: „Dlaczego [...] *Orfeusz?* Dlaczego właśnie Gluck?” reżyser wyrzekł te oto, piękne, do głębi poruszające słowa czy raczej jedyne w swoim rodzaju wyznanie: „To dla mnie bardzo ważny spektakl, który przygotowywałem właściwie przez pięć lat. Miałem go robić już kilka lat temu, najpierw jeszcze w Waszyngtonie, potem w Warszawie. Ciągłe z różnych przyczyn odkładałem to na potem. I nagle pojawił się moment. Wyraźnie poczułem pewne sprawy. Ten utwór stał się jakoś szalenie dotkliwy... Iluminacją była lektura poematu Miłosza. Dobrze wiesz, że lubię mity, struktury mityczne. W operach często tego szukałem. Ale tu, nagle, nie mit, tylko człowiek stojący na popękanych „płytach chodnika”. Postanowiłem całą opowieść sprowadzić do czysto ludzkiego wymiaru. Oto więc dwoje ludzi wprowadza się do nowego mieszkania, nowego apartamentu, ma być cudownie, mają być szczęśliwi. Jeszcze nie są do końca rozpakowani, gdzieś leżą pudła, na sprzętach jest folia. I nagle kobieta popełnia samobójstwo. [...] Ci ludzie byli razem i coś między nimi pękło. Dla mnie bardzo ważne jest poczucie winy Orfeusza. W micie nigdzie nie mówi się wyraźnie, co tak naprawdę doprowadziło do śmierci Eurydyki. Ale w teatrze musimy to określić, wiedzieć, ustalenie przyczyny śmierci wydaje się kluczem do realizacji. Bardzo jasno pokazujemy, że to samobójstwo i że jego powodem jest właśnie Orfeusz. Ale cały sens polega na tym, by nie powiedzieć za dużo, nigdy nie dowiemy się, co tak naprawdę się wydarzyło. Każdy z nas zna swoje małe i duże winy wobec ukochanej osoby. I każdy patrzy na tę opowieść z własnej perspektywy. Orfeusz musiał zrobić coś okrutnego, coś niewybaczalnego. [...] *Happy end* Glucka jest dla mnie oczywistym kompromisem wobec barokowej maniery kończenia spektaklu radosnym tańcem. To dzisiaj tylko śmiesz”.

Rzeczywiście, optymistyczna wersja mitu pozbawia go jego ogromnej siły i dramaturgii. Muzyka Orfeusza i jego śpiew nie brzmiały nigdy tak pięknie, jak po ostatecznej utracie ukochanej. Przekazują to również malowidła epoki renesansu, zdają się wyrażać, ukazywać, przed-

Standing on flagstones of the sidewalk at the entrance to Hades  
Orpheus hunched in a gust of wind,

That tore at his coat, rolled past in waves of fog,  
Tossed the leaves of the trees. The headlights of cars  
Flared and dimmed in each succeeding wave.

He stopped at the glass-paneled door, uncertain [...]  
Day was breaking. Shapes of rock loomed up  
Under the luminous eye of the exit from underground.  
It happened as he expected. He turned his head  
And behind him on the path was no one.  
Sun. And sky. And in the sky white clouds.  
Only now everything cried to him: Eurydice! [...]  
And he fell asleep with his cheek on the sun-warmed earth.

Let us return to the conversation with Treliński. To Tomasz Cyz's question as to why *Orpheus*, and why Gluck in particular, the director uttered the following beautiful and deeply moving words, or rather a confession, unique of its kind: 'For me, this was a very important production, which I prepared really for five years. I was supposed to do it a few years ago, initially in Washington, then in Warsaw. For various reasons, I kept putting it off until later. And then suddenly the moment arrived. I sensed certain things clearly. This work somehow became incredibly poignant... I was enlightened by reading Miłosz's poem. As you well know, I like myths and mythical structures. I've often looked for that in operas. But here, suddenly, not a myth, but a man standing on broken "flagstones". I decided to bring the whole tale down to a purely human dimension. So two people are moving into a new flat, a new apartment. It's going to be wonderful; they're going to be happy. They're still not completely unpacked: there are boxes lying around and the furniture's still wrapped up. Then suddenly the woman commits suicide [...] Those two people were together, and something between them broke. For me, Orpheus' sense of guilt is very important. In the myth, it is never said clearly what really led to Eurydice's death. But in the theatre, we have to specify, to know; establishing the cause of death seems the key to the production. We show very clearly that it is suicide and that the cause was Orpheus. But the whole point is not to say too much; we never learn what really happened. Each of us knows what sins and peccadillos we have committed with regard to the person we love. And everyone sees this tale from their own perspective. Orpheus must have done something cruel, something unforgiveable. [...] For me, Gluck's happy end is an obvious compromise with regard to the Baroque manner of ending a spectacle with a merry dance. Nowadays, that only makes people laugh'.

The optimistic version of the myth does indeed deprive it of its enormous strength and drama. Orpheus' music and singing never sounded as beautiful as when he lost his beloved for good. That is depicted by Renaissance paintings, which appear to express, show and represent the inexpressible. Did Gluck not write his work after the death of the husband of the empress Maria Teresa? Did Miłosz not describe his own experiences, inscribing them into the poetics of the myth in a version without a happy end? Can a contemporary director depart from the

stawiać niewyraźne. Czyż Gluck nie napisał swego dzieła po śmierci męża cesarzowej Marii Teresy? Czyż Miłosz nie opisuje własnego doznania, wpisując je w poetykę mitu w wersji bez *happy endu*? Czy współczesny reżyser może odejść od libretta oryginału (czy raczej nie pozwolić dośpiewać wersji Glucka/Calzabigiego do końca), zachowując jednocześnie wiernie oryginalną muzykę? Bardziej na jednej z prób niż na wieczornym spektaklu w styczniu 2014 roku przyznałem rację Trelińskiemu. Słuchanie muzyki i śpiewu arcydzieła niemal w samotności, zwłaszcza takiego, jak *Orfeusz i Eurydyka* Glucka, dostarcza niekiedy większego przeżycia niż słuchanie pośród siedzącego w skupieniu tłumu. Można wtedy nieco lepiej pojąć i zrozumieć fenomen mitu o trackim śpiewaku, który, skoro – jak pisał Boecjusz: „Zmusił iść za sobą lasy, rzekom kazał w biegu stanąć”<sup>71</sup> – był przecież twórcą muzyki, był zatem niejako twórcą samej opery.

„[*Orfeusz* Glucka] – kontynuuje swą wypowiedź znakomity reżyser – przede wszystkim przywrócił mi wiarę w operę. To jest strasznie trudny gatunek. Nieustannie zmierzający na manowce. Wszyscy zapominają, o czym w ogóle są opery. Przecież nie chodzi tylko o to, żeby miło spędzić wieczór. To zawsze jest rozmowa z kimś o czymś. Zawsze chce się coś przekazać. Manifest Glucka był właśnie walką o oczyszczenie gatunku, dojście do sedna, do źródła. Cieszę się też, że wciąż jest tyle do zrobienia, do opowiedzenia. Mam poczucie, że dla twórcy najważniejsza jest droga, nie cel. Jak długo idziesz, przedzieraś się przez gąszcz i nie wiesz, dokąd prowadzi ścieżka, tak długo jest w tobie napięcie, moc, siła. I prawda”.

Skoro o mocy, sile i prawdzie mowa, należy wreszcie postawić ważne pytania retoryczne: czy we współczesnym świecie możliwa jest jeszcze wiara w to, że wszystkie sztuki wywodzą się z jednego, mistycznego źródła i że docierając do różnych zmysłów, mogą doprowadzać do prawdziwej sublimacji, a nawet do *katharsis*? Czy Opera Narodowa w Teatrze Wielkim jest jednym z tych miejsc?

Wróćmy zatem do przywoływanej już kwestii korespondencji sztuk. „Mam nadzieję – powiedział w jednym z wywiadów Dąbrowski – że będzie rozwijać się Galeria Opera poświęcona tym twórcom, którzy położyli fundament pod nowoczesność w polskiej sztuce po 1956 roku. Ich obrazy czy rzeźby trudno spotkać dziś w naszych muzeach i galeriach. Ten sezon kończymy wspaniałą wystawą obrazów Tadeusza Dominika, na grudzień szykujemy ekspozycję prac Stanisława Fijałkowskiego, potem wiosną będą wystawy Jerzego Mierzejewskiego i Jerzego Tchórzewskiego. Premierze *Diabłów z Loudun* towarzyszyć ma prezentacja partytur kompozytora oraz ekspozycja *Salvador Dali u Pendereckich*”.

Rzeczywiście obecność Dalego, pomimo że tylko w poetyce fotografii „zagrała” *unisono* z operowym dziełem Pendereckiego. Tym bardziej warto kontynuować wystawy dzieł polskich i zagranicznych artystów w Galerii Opera. Ale warto też pomyśleć o kolejnych wystawach komplementarnych: „*Orfeusz w sztuce współczesnej*” przy kolejnych przedstawieniach *Orfeusza i Eurydyki* Glucka, baletu Strawińskiego czy sztuki Jeana Cocteau o tej samej tematyce. I wreszcie warto byłoby wrócić do Picassa – do inspirowanego jego tekstem baletu *Pożądanie* i do jednoczesnej wystawy ofiarowanych Muzeum Narodowemu w Warszawie dzieł tego artysty.

71 Boecjusz 1962, s. 88.

libretto of the original (or rather not allow the Gluck/Calzabigi version to be sung to the end) whilst at the same time faithfully preserving the original music? It was more at one of the rehearsals than at an evening performance in January 2014 that I concurred with Treliński. Listening to the music and the singing of a masterwork almost in solitude, especially such a work as Gluck’s *Orfeo ed Euridice*, can sometimes provide a greater experience than listening to it among a crowd that is focussed intently on the show. In such conditions, it is somewhat easier to grasp the phenomenon of the myth about the Thracian singer who, given that – as Boethius wrote<sup>73</sup> – ‘His tearful lays [...] forced woods to shift and speed; made streams to linger in their course’, was the father of music, and so in a way the father of opera.

Our brilliant director goes on to confess that ‘more than anything, [Gluck’s *Orfeo*] restored my faith in opera. It is a terribly difficult genre, continually leading one astray. Everyone forgets what operas are all about. It’s not just about spending a pleasant evening. It is always a conversation with someone about something. One always wants to communicate something. Gluck’s manifesto was precisely the fight to cleanse the genre, to get to the core, to the source. I’m also glad that there is so much to be done, to be told. I have the feeling that for a creative artist the most important thing is the path, not the goal. As long as you’re walking, ploughing ahead and not knowing where the path leads to, you carry that tension, power and strength. And truth’.

Since we are talking about power, strength and truth, one important rhetorical question should finally be posed. In the modern world, is it still possible to believe that all the arts derive from a single, mystical source and that, reaching the various senses, they can bring about true sublimation, and even catharsis? Is the National Opera at the Teatr Wielki one of those places?

Let us return to that question of the correspondence of the arts. ‘I hope – said Dąbrowski in an interview – that the Opera Gallery devoted to those creative artists who laid the foundations for modernity in Polish art after 1956 will continue to develop. Their paintings and sculptures are difficult to find today in our museums and galleries. We’ll be ending this season with a wonderful exhibition of paintings by Tadeusz Dominik, for December we’re preparing an exhibition of works by Stanisław Fijałkowski, and then in the spring there will be exhibitions of Jerzy Mierzejewski and Jerzy Tchórzewski. The premiere of *The Devils of Loudun* is to be accompanied by a presentation of the composer’s scores and an exhibition titled: “Salvador Dali at the Pendereckis”’.

And indeed, the presence of Dali, although only in the poetics of photography, ‘chimed’ with Penderecki’s operatic work. All the more reason to continue exhibiting works by Polish and foreign artists in the Opera Gallery. But it is also worth thinking about further complementary exhibitions: ‘Orpheus in contemporary art’, accompanying further performances of Gluck’s *Orfeo ed Euridice*, Stravinsky’s ballet or Jean Cocteau’s play on the same subject. And finally it would be worth revisiting Picasso – the ballet *Desire*, inspired by his text, and a concurrent exhibition of that artist’s works donated to the National Museum in Warsaw.

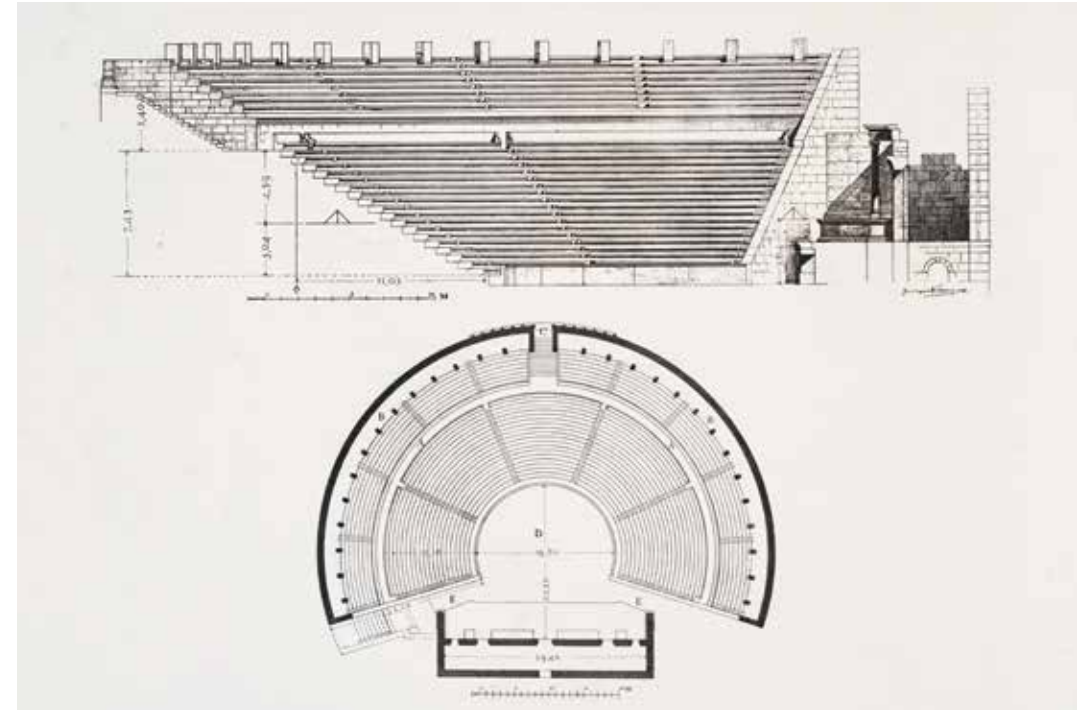
73 Boethius 2008, p. 69.





Teatr antyczny w Epidauros, zdjęcie współczesne, fot. Hubert Kowalski

Ancient theatre in Epidauros, photograph by Hubert Kowalski

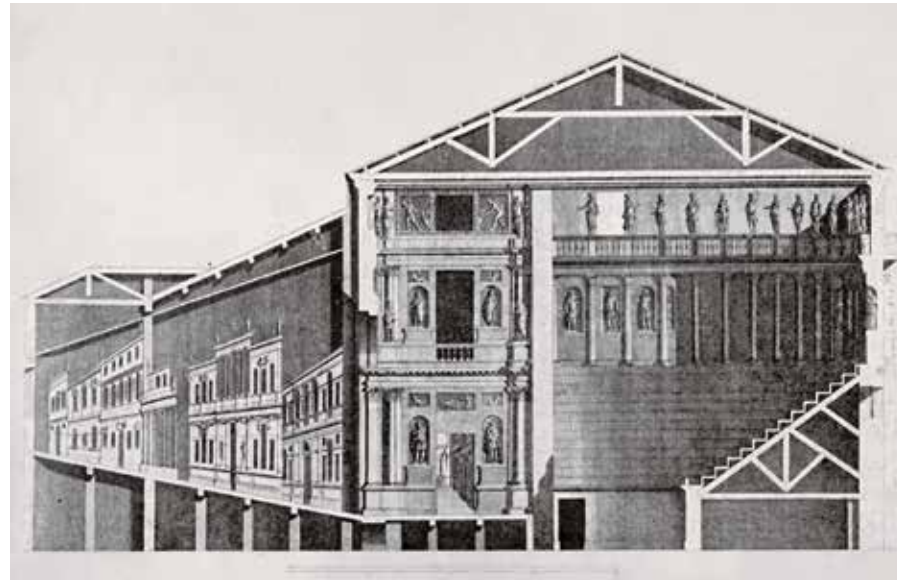


Teatr antyczny, rycina z K. Lanckoroński, *Miasta Pamfilii i Pizydii*, Kraków 1890-96

Ancient theatre, print from K. Lanckoroński, *Miasta Pamfilii i Pizydii* [The cities of Pamphylia and Pisidia] (Cracow, 1890-96)

Peter Paul Rubens, Portret konny królewicza Władysława Zygmunta Wazy, fot. Adam Wierzba, Zamek Królewski na Wawelu

Peter Paul Rubens, Equestrian portrait of Prince Ladislaus Sigismund Vasa, photograph by Adam Wierzba, Wawel Castle, Cracow



Teatro Olimpico, Vicenza, przekrój architektoniczny, wycinek prasowy ze zbiorów Muzeum Teatralnego

Teatro Olimpico, Vicenza, architectural cross-section, cutting from the Theatre Museum



Claude Callot, *Jutrzenka*, plafon w Gabinetecie Zwierciadlanym Królowej w Pałacu w Wilanowie, fot. Agnieszka Indyk, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Claude Callot, *Dawn*, plafond in the Queen's Mirror Study at Wilanów, photograph by Agnieszka Indyk, Museum of the Palace of King John III at Wilanów



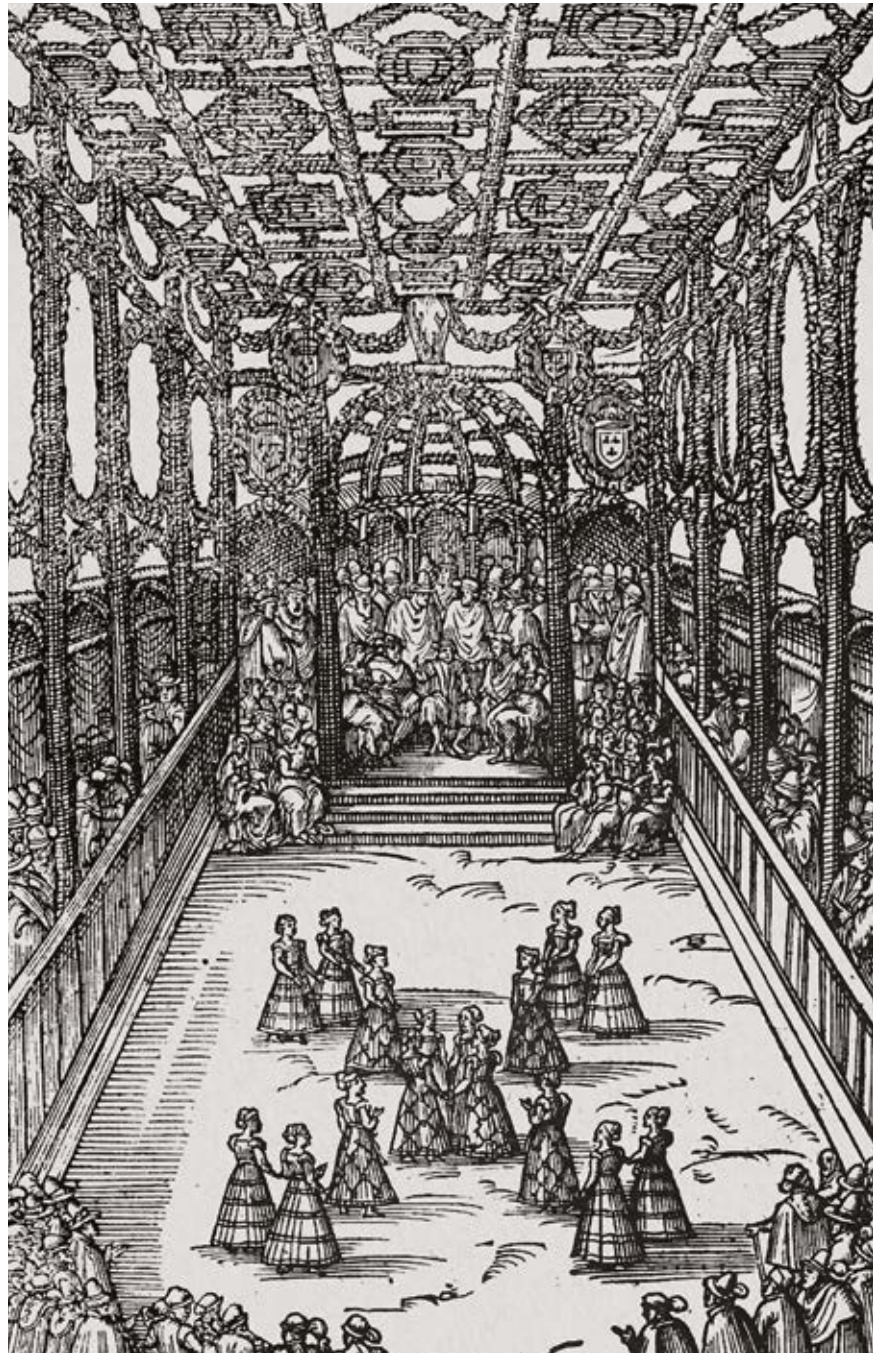
Louis de Silvestre, Portret Augusta III, 1737,  
 fot. Zbigniew Reszka, Muzeum Pałacu Króla Jana III  
 w Wilanowie

Louis de Silvestre, Portrait of Augustus III,  
 1737, photograph by Zbigniew Reszka, Museum of  
 the Palace of King John III at Wilanów



Giuseppe Galli - Bibiena, *Scena teatralna na dzień zaślubin  
 królewicza Polskiego 1719*, druk 1740, kopia, Muzeum Teatralne

Giuseppe Galli-Bibiena, *Theatre Stage on the Wedding Day  
 of the Prince of Poland in 1719*, print 1740, Theatre Museum



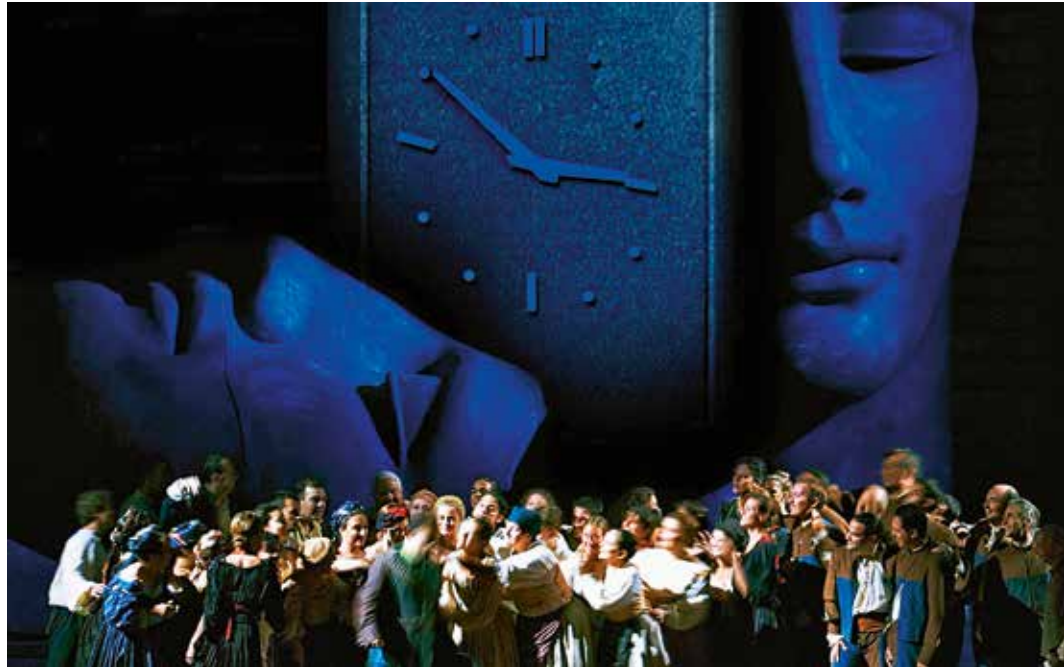
*Ballet des Polonais*, 1573, za: R. Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, University of California Press 1984, il. 79.

*Ballet des Polonais*, 1573, after R. Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650* (University of California Press, 1984), ill. 79.



Marcello Bacciarelli, *Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego w stroju koronacyjnym*, fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz, Zamek Królewski w Warszawie - Muzeum

Marcello Bacciarelli, *Portrait of Stanislaus Augustus in coronation robes*, photograph by Andrzej Ring and Lech Sandzewicz, Royal Castle in Warsaw - Museum



Festiwal Giacomo Pucciniego w Torre del Lago ze scenografią Igora Mitoraja, archiwum autora

Puccini Festival in Torre del Lago with stage design by Igor Mitoraj, author's archive



Inscenizacja *Aidy* Verdiego w Ogrodach Boboli we Florencji ze scenografią Igora Mitoraja, archiwum autora

A production of Giuseppe Verdi's *Aida* at Boboli Gardens in Florence with stage design by Igor Mitoraj



Nadja Michael jako Judyta, Bela Bartók, *Zamek Sinobrodego* w reżyserii Mariusza Trelińskiego, 2013, fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki – Opera Narodowa

Nadja Michael as Judith, Bela Bartók, *Bluebeard's Castle*, directed by Mariusz Treliński, 2013, photograph by Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki – Polish National Opera



Jacopo del Sellaio, *Orfeusz*, fot. Stanisław Michta, Kraków, Zamek Królewski na Wawelu

Jacopo del Sellaio, *Orpheus*, photograph by Stanisław Michta, Wawel Castle, Cracow



Henryk Siemiradzki, *Orfeusz w królestwie Hadesu* (szkic do kurtyny), ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. B. G. Woźnickiego

Henryk Siemiradzki, *Orpheus in the Kingdom of Hades* (sketch for a curtain), Lviv National Art Gallery



Wystawa teatralna z okazji 100. rocznicy śmierci  
Wojciecha Bogusławskiego w Salach Redutowych Teatru  
Wielkiego, fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Theatre exhibition marking the centenary of the death of  
Wojciech Bogusławski, held in the Ballrooms of the Teatr  
Wielki, photograph from the National Digital Archive



Wystawa z okazji 250-lecia urodzin Wojciecha Bogusławskiego w Salach Redutowych  
Teatru Wielkiego, Muzeum Teatralne

Exhibition marking the 250<sup>th</sup> anniversary of the birth of Wojciech Bogusławski, held in  
the Ballrooms of the Teatr Wielki, Theatre Museum

## Skromne początki i wielkie spektakle – od Operalnia do Teatru Narodowego na placu Krasińskich

---

*Chwalebny zamiar [utworzenia Teatru Narodowego], chwalebnie rozpoczął się dla kraju. Wszystkie niemal narody najpierw obce dzieła wystawiały na scenę, nasz od własnych zaczynał [...], a nawet i z obcych autorów przerobione, brały zawsze za cel poprawę domowych wad i śmieszności<sup>1</sup>.*

# 2

Na pięknej, pełnej harmonii i dobrych proporcji fasadzie budynku teatralnego zaprojektowanego w 1778 roku przez Augusta F. Moszyńskiego, poniżej attyki ze statuami Apollina i sześciu Muz, widnieje napis: OBLECTANDO DOCET – „Bawiąc uczy”. Projekt wykonany przez Moszyńskiego we współpracy z włoskim architektem, Francesco Buzzim, na który składają się jeszcze cztery inne rysunki, nie został zrealizowany<sup>2</sup>. Przyjęto inny, pomimo silnej pozycji Moszyńskiego na dworze

królewskim, znacznie mniej udany, autorstwa Bonawentury Solariego. Tak więc wspomniany napis nie pojawił się na fasadzie nowego, nieco pospiesznie zbudowanego teatru, powszechnie nazywanego Narodowym, niemniej jednak zawarte w łacińskiej maksymie przesłanie było w nim konsekwentnie wprowadzane w życie. To samo czyniono również w murach jego poprzednika, w tzw. Operalni, wzniesionej jako teatr dworski przez Augusta III, która stała się w 1765 roku pierwszą siedzibą Teatru Narodowego. Doszło do tego za sprawą Stanisława Augusta, ostatniego króla Rzeczypospolitej Obojga Narodów (1764–1795). 19 listopada 1765 roku wystawiono w nim sztukę teatralną uznaną za pierwsze przedstawienie publiczne (narodowe); uzupełniono ją baletowymi wstawkami. Król, wspierany przez grono światłych i rzutkich ludzi (wśród nich byli Moszyński i Adam Kazimierz Czartoryski), traktował sprawy teatru jako jeden z priorytetów w swojej szeroko zakrojonej polityce kulturalnej. Zanim opowiemy o Operalni zamienionej na Teatr Narodowy, a następnie o nowej siedzibie tegoż teatru, musimy poświęcić kilka uwag sytuacji politycznej i losom Warszawy na przełomie XVIII i XIX wieku.

<sup>1</sup> Bogusławski 1820, s. 2.

<sup>2</sup> Stanisław August 2011, s. 374.

## Humble beginnings and grand spectacles – from the Operalnia to the Teatr Narodowy (National Theatre) on Krasiński Square

---

*The laudable intention [of creating a National Theatre] has commendably begun for our country. Nearly every nation first staged foreign works on its stage; ours began with its own [...], and even those adapted from foreign authors were always aimed at rectifying domestic faults and comical peculiarities.<sup>1</sup>*

# Emblazoned

on the beautiful, harmonious and well-proportioned façade of the theatre building designed in 1778 by August F. Moszyński, below an attic adorned with statues of Apollo and six Muses, is the inscription OBLECTANDO DOCET – ‘Teaches while entertaining’. That design, produced by Moszyński in collaboration with the Italian architect Francesco Buzzi, which includes four more drawings, was not realised.<sup>2</sup> Despite Moszyński’s strong position at the king’s court, a different, much less felicitous, design by Bonawentura Solari was adopted. Consequently, this inscription did not appear on the façade of the new theatre, built somewhat hastily, which was commonly known as the National (Narodowy). Nevertheless, the message it contains was consistently put into action. The same occurred also within the walls of its predecessor, the so-called Operalnia, erected as a court theatre by Augustus III, which in 1765 became the first seat of the National Theatre. This came about thanks to Stanislaus Augustus, the last king of the Commonwealth of Poland-Lithuania (1764–1795). The play performed there on 19 November 1765 is regarded as the first public (national) theatre show; it was complemented by ballet numbers. The king, supported by a group of enlightened and enterprising individuals (they included Moszyński and Adam Kazimierz Czartoryski), treated the question of the theatre as one of the priorities in his wide-ranging cultural policies. Before we tell of how the Operalnia became the Teatr Narodowy, and then of that theatre’s new building, we must dwell a little on the political situation and the fortunes of Warsaw around the turn of the nineteenth century.

<sup>1</sup> Bogusławski 1820, p. 2.

<sup>2</sup> Stanisław August 2011, p. 374.

# II



W poprzednim rozdziale wspomnieliśmy, że początki nowożytnego teatru sięgają w Polsce progu XVI wieku; m.in. na Zamku Królewskim w Krakowie wystawiano w 1522 roku sztukę pt. *Sąd Parysa*<sup>3</sup>. W 1578 roku dokonano w drewnianym dworze Anny Jagiellonki w Ujazdowie inscenizacji *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego<sup>4</sup>. Poszukując początków zainteresowania operą i baletem w Polsce, towarzyszyliśmy królewiczowi Władysławowi Wazie w jego włoskich peregrynacjach, kiedy był wszędzie niezwykle uroczyscie podejmowany, jak przystało na następcę tronu wielkiego kraju o powierzchni bez mała 1 mln kilometrów kwadratowych. W XVI wieku, za dynastii Jagiellonów, i w pierwszej połowie wieku następnego, kiedy rządili królowie z dynastii Wazów, Polska, a właściwie Rzeczpospolita Obojga Narodów (w unii z Litwą) była poważanym w Europie mocarstwem. W jej ustroju politycznym tkwiło wszakże zarzewie słabości. Rzeczpospolita była monarchią elekcyjną i teoretycznie każdy mógł ubiegać się o jej tron; wyboru króla dokonywał sejm elekcyjny złożony ze szlachty, którą było łatwo manipulować. W ten sposób, po śmierci króla Zygmunta Augusta, ostatniego Jagiellona, tron uzyskał w 1573 roku Henryk Walezy (mówiliśmy o nim przy okazji *Ballet des Polonais*); zabiegał o niego również car Rosji, Iwan Groźny. Polska demokracja szlachecka, której reprezentantem był Sejm współrządzący z królem, stanęła w połowie XVII wieku przed wieloma trudnościami; były nimi: przedwczesna śmierć Władysława IV, inwazja szwedzka, powstanie Chmielnickiego na Ukrainie, wojny z Turcją. Zwycięska bitwa pod Wiedniem w 1683 roku, gdzie swój talent militarny pokazał król Jan III Sobieski, nie polepszyła sytuacji kraju, a raczej wplątała go w fatalnie funkcjonującą antyturecką koalicję, podczas gdy kraje ościenne rosły w siłę.

Tron Polski od śmierci Jana III stał się przedmiotem rozgrywek pomiędzy trzema monarchiami absolutnymi – Rosją, Prusami i Austrią. Demokracja szlachecka polsko-litewska przegrywała swoją pozycję w Europie. Na tronie, w wyniku kompromisów międzynarodowych, zasiadali w latach 1697–1763 Wettynowie z Saksonii, ojciec i syn – August II, zwany Mocnym, i August III (twórca słynnej galerii malarstwa w Dreźnie). Porozumienie między Rosją i Prusami po objęciu tronu pierwszego z tych krajów przez Katarzynę II przyniosło Rzeczypospolitej zagładę; do aktu trzech kolejnych rozbiorów (1772, 1793 i 1795) przyłączyła się również katolicka Austria, uratowana przed Turkami przez Sobieskiego niecałe sto lat wcześniej. Świadkiem agonii dawnej, szlacheckiej Polski, ale też współtwórcą wielkiego rozkwitu jej kultury był król Stanisław August Poniatowski, niegdysiejszy kochanek Katarzyny II<sup>5</sup>. Wyjątkowo dobrze scharakteryzowała go Élisabeth Vigée Le Brun, autorka kilku portretów tego równie urodziwego co nieszczęśliwego monarchy, który widział wszystkie stadia agonii swego wielkiego królestwa. Ten znakomicie

<sup>3</sup> Miziołek 2004, s. 12–15.

<sup>4</sup> Raszewski 1990, s. 24–25.

<sup>5</sup> *Stanisław August* 2011.

In the previous chapter, we mentioned that the beginnings of modern theatre in Poland reach back to the threshold of the sixteenth century. Among other things, a play entitled *Sąd Parysa* [The judgment of Paris] was staged at the Royal Castle in Cracow in 1522.<sup>3</sup> In 1578, Jan Kochanowski’s *Odprawa posłów greckich* [The dismissal of the Grecian envoys] was adapted for the stage and performed at Anna Jagiellon’s wooden mansion in Ujazdów.<sup>4</sup> In seeking the beginnings of interest in opera and ballet in Poland, we accompanied Prince Władysław on his Italian travels, when he was received everywhere most ceremoniously, as befitted the heir to the throne of a great country covering almost one million square kilometres. During the sixteenth century, under the Jagiellons, and during the first half of the next century, when kings of the Vasa dynasty reigned, Poland, or more properly the Commonwealth of Poland-Lithuania, was a power to be reckoned with in Europe. Yet within its political regime flickered the embers of weakness. The Commonwealth was an electoral monarchy, and theoretically anyone could seek its throne; the king was elected by a special assembly of noblemen, which could be easily manipulated. In that way, after the death of King Sigismund Augustus, the last of the Jagiellons, in 1573 the throne went to Henri de Valois (Henryk Walezy; we mentioned him with regard to the *Ballet des Polonais*); another to seek the throne was the Russian tsar Ivan the Terrible. In the mid seventeenth century, the Polish noble democracy, represented by a parliament called the Sejm, which ruled together with the king, was faced with many difficulties: the premature death of Ladislaus IV, the Swedish invasion, the Khmelnytsky Uprising in Ukraine and a war with Turkey. The victorious Battle of Vienna, in 1683, where King John III Sobieski showed his military talent, did nothing to improve the country’s situation, but rather embroiled it in a dreadfully functioning anti-Turkish coalition, whilst neighbouring countries grew in strength.

From the death of John III onwards, the Polish throne became the subject of games between three absolute monarchies: Russia, Prussia and Austria. The Polish-Lithuanian noble democracy was losing its standing in Europe. From 1697 to 1763, as a result of international compromises, the throne was held by the Wettins of Saxony, father and son, Augustus II, known as the Strong, and Augustus III, founder of the famous picture gallery in Dresden. An agreement between Russia and Prussia, following Catherine II’s accession to the Russian throne, brought about the Commonwealth’s downfall; Catholic Austria, which Sobieski had saved from the Turks less than a century before, also joined the act of the three successive partitions (1772, 1793 and 1795). The death throes of the noble republic of Poland were witnessed by Catherine II’s former lover King Stanislaus Augustus, who was also behind a great flourishing of Polish culture.<sup>5</sup> He was characterised very well by Élisabeth Vigée Le Brun, who painted several

<sup>3</sup> Miziołek 2004, pp. 12–15.

<sup>4</sup> Raszewski 1990, pp. 24–25.

<sup>5</sup> *Stanisław August* 2011.

wykształcony, wielki mecenas sztuk pięknych, teatru i baletu wierzył naiwnie, niemal do końca swych dni, w dobre intencje Katarzyny II wobec Rzeczypospolitej, podczas gdy jedynym celem tej bezwzględnej despotki było umacnianie pozycji Rosji. Marzyła ona nawet o podboju Turcji i osadzeniu na tronie w dawnym Konstantynopolu swego wnuka Konstantego (stąd jego imię); z czasem ten niedoszły cesarz mającego się odrodzić Bizancjum osiadł w Warszawie i był częstym, ale niezbyt dobrze widzianym gościem w Teatrze Narodowym.

W Polsce zawsze istniało poczucie zagrożenia ze strony Rosji i dlatego podjęto nawet całkiem udane, jak za króla Stefana Batorego w latach 1579–1582, próby spacyfikowania i podporządkowania sobie tego ogromnego kraju. W 1611 roku wojska polsko-litewskie zdobyły Moskwę, ale utrzymały to miasto tylko przez jeden rok; z okazji ich wypędzenia z Moskwy w listopadzie 1612 roku w Rosji obchodzone jest obecnie święto państwowe.

W latach 1772–1795 potężna niegdyś Rzeczpospolita, podobnie jak inna republika – Wenecja, systematycznie zniknęła z mapy świata. Ościenne mocarstwa uniemożliwiły próby reform i wzmocnienia Polski podejmowane poprzez uchwalenie i wprowadzanie w życie Konstytucji 3 Maja 1791 roku. Obrona tej konstytucji i niezależności Polski pod przywództwem Tadeusza Kościuszki, który wcześniej wstąpił się w wojnie o niepodległość Stanów Zjednoczonych, nie powiodła się. Walki o uratowanie niepodległości w latach 1793–1794 roku były najprawdopodobniej jedną z inspiracji dla Bogusławskiego do napisania, wraz z kompozytorem Janem Stefanem, dzieła *Cud albo Krakowiacy i Górale*<sup>6</sup>.

Marzenia o odrodzeniu Polski pod egidą Napoleona, którego wojska dotarły do Warszawy w grudniu 1806 roku i wydarły ją z rąk Prusaków (w latach 1795–1806 stolica Polski znajdowała się pod ich rządami), były niemal wszechobecne. Po czasach utworzonego przez Napoleona Księstwa Warszawskiego (1807–1813) nastąpił okres tzw. Królestwa Polskiego, zwanego Kongresowym (1815–1831), ustanowionego w czasie trwania Kongresu Wiedeńskiego. Królestwo silnie powiązane z Rosją, a jej królem został Aleksander I, car tego ogromnego kraju, który w czasie pobytów w Warszawie zwykł się pokazywać w mundurze polskiego generała. Królestwo obejmowało zaledwie jedną szóstą ziem Rzeczypospolitej sprzed 1772 roku, ale i tak jego obszar (128 tysięcy km<sup>2</sup>) i liczba mieszkańców (bez mała 3 miliony, w 1830 roku już 4,3 miliona) plasowały je wśród średnich państw Europy. Było niewątpliwie swoistym paradoksem, że Królestwo otrzymało od cara autokratycznej Rosji jedną z najbardziej wówczas nowoczesnych konstytucji. Do śmierci Aleksandra I (1825), człowieka dość postępowego i niemal powszechnie w Polsce lubianego (przynajmniej do 1820 roku), owa „unia” polsko-rosyjska trwała, pomimo rozmaitych perturbacji, których przyczyną był m.in. rezydujący w Warszawie – wspomniany już niezwykle porywczy brat cara – księżę Konstanty.

Objęcie w 1825 roku tronu Rosji i Polski przez despotę, jakim okazał się Mikołaj I, doprowadziło do permanentnego łamania konstytucji, a w efekcie do wybuchu powstania w listopadzie 1830 roku, które upadło we wrześniu roku następnego. W trakcie jego trwania – w styczniu 1831 roku – sejm Królestwa Polskiego zdetronizował Mikołaja I, co jeszcze bardziej wzmogło

<sup>6</sup> Bogusławski 1820, s. 18. Na temat sytuacji politycznej, zob. Davies 1992.

portraits of that handsome but ill-starred monarch who witnessed all the stages in the demise of his great kingdom. This splendidly educated king, a great patron of the fine arts, theatre and ballet, naïvely believed, almost to the end of his days, in Catherine II's good intentions towards the Commonwealth, whereas that ruthless despot's sole aim was to strengthen the position of Russia. She even dreamed of conquering Turkey and placing her grandson Constantine on the throne of the former Constantinople (after which he was named); years later, that former would-be emperor of a Byzantium that was supposed to have been reborn settled in Warsaw and was a frequent, albeit rather unwelcome, guest at the Teatr Narodowy.

In Poland, a sense of threat from Russia had always existed, hence the attempts at pacifying and subordinating that vast country – even quite successful attempts, such as the campaign launched under King Stefan Batory in 1579–1582. In 1611, the Polish-Lithuanian army captured Moscow, but it kept the city for only a year; a state holiday is celebrated today in Russia marking the repulsion of that army from Moscow in November 1612.

Over the period 1772–1795, the once mighty Commonwealth was gradually disappearing from the map of the world, just like the Republic of Venice. The neighbouring powers thwarted attempts at reforming and strengthening Poland through the Constitution of the Third of May 1791. The defence of that Constitution, and of Poland's independence, led by Tadeusz Kościuszko, who had earlier won glory in the American War of Independence, was unsuccessful. The battle to save Polish independence in the years 1793–1794 might have been one of the inspirations that prompted Bogusławski to write, together with composer Jan Stefani, the work *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* [The miracle, or Cracovians and highlanders].<sup>6</sup>

The dreams of resurrecting Poland under the aegis of Napoleon, whose army reached Warsaw in December 1806 and tore it from the hands of the Prussians (from 1795 to 1806, the Polish capital was under Prussian rule), were almost ubiquitous. Napoleon's creation of the Duchy of Warsaw (1807–1813) was followed by the period of the so-called Kingdom of Poland, known as the Congress Kingdom (1815–1831), set up during the Congress of Vienna (MAPA). The kingdom was strongly linked to Russia, and its king was Alexander I, tsar of that vast country, who during his stays in Warsaw usually appeared in the uniform of a Polish general. The kingdom covered barely one-sixth of the lands of the Commonwealth prior to 1772, but even so its surface area (128 000 km<sup>2</sup>) and population (almost three million, rising to 4.3 million in 1830) placed it among the medium-sized states of Europe. It was undoubtedly a kind of paradox that the kingdom received from the tsar of autocratic Russia one of the most modern constitutions. Up to the death of Alexander I (1825), a rather progressive man, almost universally liked in Poland (at least until 1820), that Polish-Russian 'union' endured, despite various perturbations caused in part by the tsar's hot-headed brother, Grand Duke Constantine, who resided in Warsaw.

The accession to the throne of Russia and Poland in 1825 by the despotic Nicholas I led to the permanent breaking of the constitution, and in effect to the uprising in November 1830 that was defeated in September the following year. During the insurrection, in January 1831, the

<sup>6</sup> Bogusławski 1820, p. 18. For the political situation, see Davies 1992.

jego, manifestowaną już wcześniej niechęć do Polaków. Natalia Kicka zapisała w swoich pamiętnikach słowa wypowiedziane przez cara w Warszawie już w maju 1830 roku: „Chociaż noszę tytuł króla polskiego, lecz Królestwo Polskie stoi na równi z państwami koczujących azjatyckich plemion, których herby są rozpięte na skrzydłach dwugłowego orła”<sup>7</sup>. Warszawa po latach rozkwitu w XVIII wieku i w czasach Królestwa Kongresowego, kiedy to m.in. wzniesiono Teatr Wielki, ponownie stała się miastem prowincjonalnym.

Odczucia Polaków epoki Królestwa Kongresowego bodaj najlepiej wyraził Jan Czyński w powieści z 1833 roku pt. *Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzińska, czyli Jakubini polscy*. „Car Aleksander, król polski, raz do roku odwiedzał Warszawę: a wtenczas wielka chorągiew z czarnym dwugłowym orłem powiewała na najwyższej zamkowej wieży. Orzełek biały ginał między skrzydłami potwora, a skulony i posepny zdawał się wstydić, że ten, któremu niegdyś rozkazywał [w XVII wieku], dziś go w żelaznej trzymał opiece”<sup>8</sup>. Wszakże po wspomnianej detronizacji Mikołaja I, której dokonano na zamku, żaden z carów w nim nie rezydował. Zatrzymywali się w Łazienkach, w dawnej letniej rezydencji Stanisława Augusta, gdzie mieli do dyspozycji dwa teatry<sup>9</sup>.

## Operalnia i pierwsze publiczne spektakle

„Aktorowie Jego Królewskiej Mości komediów polskich – ogłaszały afisze jesienią 1765 roku – będą reprezentowali 19 listopada *Natrętów*, „komedią w trzech aktach z dwiejma balletami”. Początek będzie o godzinie szóstej i będzie się płacić 1 bilet do cyrkułu tynfów dziewięć, 1 bilet do pierwszego piętra tynfów dziewięć, 1 bilet do parteru szóstaków siedem, 1 bilet do trzeciego piętra szóstaków pięć. Bilety od południa będą sprzedawane w Operalni”<sup>10</sup>. Afisz z 19 listopada nie zachował się do dziś, ale jesteśmy w posiadaniu identycznego z 26 listopada.

Johann Heine, saski rezydent w Warszawie, już 17 kwietnia 1765 roku pisał do Paryża: „Wczoraj odbyło się przekazanie Operalni przez naszego radcę Schmidtowi wraz z oddaniem kluczy. Później przyszedł król [Stanisław August], pieszo, ulicą Senatorską przez ogród i wszedł do samej Operalni, gdzie łąził po wszystkich kątach, zatrzymując się tam od godziny piątej do siódmej, po czym przebiegł sąsiednie budynki, które przeznacza dla malarzy itp.”<sup>11</sup>. Ponownie, 6 maja 1765, Heine donosił: „Wczoraj przyszedł król piechotą przez nasz ogród do Operalni, aby popatrzeć na nową próbę komedii, która ma być wystawiona na dzień św. Stanisława”<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Kicka 1972, s. 176. Zob. Seton-Watson 1967, s. 280-9; Saunders 1992, s. 176-179.

<sup>8</sup> Czyński 1876, s. 69.

<sup>9</sup> Zaleski 1971, s. 61–62.

<sup>10</sup> Karasowski 1859, s. 170.

<sup>11</sup> *Teatr Narodowy* 1967a, s. 630.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 631. Zob. też Klimowicz 1965.

parliament of the Kingdom of Poland dethroned Nicholas I, which only heightened the antipathy towards the Poles that he had previously manifested. Natalia Kicka noted in her diary the words uttered by the tsar in Warsaw in May 1830: ‘Although I bear the title of king of Poland, the Kingdom of Poland stands on a par with the states of the nomadic tribes of Asia, whose coats-of-arms are stretched out on the wings of a two-headed eagle’.<sup>7</sup> After the prosperous years of the eighteenth century and the Congress Kingdom, when the Teatr Wielki (Grand Theatre) was built, Warsaw again became a provincial city.

The feelings of the Poles during the Congress Kingdom period were perhaps best described by Jan Czyński in his novel *Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzińska, czyli Jakubini polscy* [Prince Constantine and Joanna Grudzińska, or The Polish Jacobins] (1833): ‘Tsar Alexander, the king of Poland, visited Warsaw once a year; and then a great standard with a black two-headed eagle would fly from the highest castle tower. The little white eagle was lost in the monster’s wings, and, curled up and sullen, he seemed embarrassed that the one who once was under his command [during the seventeenth century] was now ruling him with a rod of iron’.<sup>8</sup> After the dethroning of Nicholas I, which was carried out at the Castle, none of the tsars resided there. They would stay at the Łazienki Palace, in the old summer residence of Stanislaus Augustus, where they had two theatres at their disposal.<sup>9</sup>

## The Operalnia and the first public shows

In the autumn of 1765, bill posters declared: ‘On 19 November, the actors of His Royal Highness’s Polish theatres will be performing *Natręci* [The bores], a play in three acts with two ballets. It will commence at six o’clock and will cost nine tynfs per ticket for the circle, nine tynfs per ticket for the first tier, seven szóstaks per ticket for the parterre and five szóstaks per ticket for the third tier. The tickets will be sold from midday at the Operalnia’.<sup>10</sup> The bill of 19 November has not come down to us, but we do have an identical one from 26 November.

On 17 April 1765, Johann Heine, a Saxon residing in Warsaw, wrote to Paris: ‘Yesterday the Operalnia was handed over by our councillor Schmid, together with the key. Later, the king [Stanislaus Augustus] came, on foot, along Senatorska Street through the garden and walked to the Operalnia itself, where he wandered about all the nooks and crannies, staying from five till seven o’clock, after which he dashed through the neighbouring buildings, which he has allocated to painters, and so on’.<sup>11</sup> Again, on 6 May 1765, Heine reported: ‘Yesterday, the king came on foot through our garden to the Operalnia, in order to look at the new rehearsal for the play that is to be staged on St Stanislaus’ Day’.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Kicka 1972, p. 176. See Seton-Watson 1967, pp. 280-289; Saunders 1992, pp. 176-179.

<sup>8</sup> Czyński 1876, p. 69.

<sup>9</sup> Zaleski 1971, pp. 61–62.

<sup>10</sup> Karasowski 1859, p. 170.

<sup>11</sup> *Teatr Narodowy* 1967a, p. 630.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 631. See also Klimowicz 1965.

Jednak to nie spektakl z 8 maja, a ten z 19 listopada wszedł do annałów teatru w Polsce; o szóstej po południu, kiedy wystawiono wspomnianą sztukę – *Natręci* Józefa Bielawskiego. Komedia ta została dobrze przyjęta przez publiczność, choć nie miała szczególnie wysokiej wartości artystycznej. Według krytyków ówczesnych również gra aktorów nie przewyższała znacząco zespołów amatorskich. Mimo to, zagrano ją w listopadzie jeszcze dwa razy. Warto tu ponownie przytoczyć opinię Bogusławskiego pozwalającą lepiej zrozumieć mały sukces sztuki Bielawskiego. „Najpierwsza komedia *Natręci* – pisze Bogusławski – lubo niejakim sztuki Moliера, *Les Facheux*, zdaje się być naśladowaniem, wszystkie atoli wchodzących w tę komedię osób charaktery, zupełnie narodowe wystawiały obyczaje”<sup>13</sup>. Nawet Moszyński, dobry znawca teatru, niezwykle zatem wymagający i ponadto niechętny dla autora *Natrętów*, miał przyznać: „Pan Bielawski podjął trud wyuczenia aktorów, dając im grać szereg komedii według swoich wskazówek, i zapoczątkował w ten sposób polski teatr”<sup>14</sup>.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że jeden z aktorów skierował do obecnego na premierze króla ten oto wierszyk:

„Otwierasz dziś teatrum polskich wad i błędów  
Niemniej chwalebne dzieło wielkich twych zapędów  
By każdy jak w zwierciadle przejrzał się w nałogu  
I był odtąd obrazem, podobniejszy Bogu.  
[...]

Ty pierwszy Stanisławie przez miłość narodu  
Szukasz drogą widoku lepszego w nim płodu  
I chcesz, aby przykładem wszystkich inszych krajów  
Wyzuł się pod twą władzą ze złych obyczajów”<sup>15</sup>.

Jakby pomny na te właśnie słowa J. Heine donosił swemu mocodawcy w Paryżu: „Jest ogólnie wiadome, że te komedie nie są niczym innym, jak przykładami nauki obyczajów, podanymi nieraz pod postacią ironii lub satyry, przez co pasje i namiętności bywają przenicowane i pewne charaktery odmalowane [...]. Można to jednak łatwo odczytać jako paszkwil na wszystkie tutejsze urządzenia krajowe i zwyczaje szlachty”<sup>16</sup>. O dwóch baletach anonsowanych przez afisze zapraszające na *Natrętów* nie wspomina. Być może taniec nie wypadł najlepiej lub też nie bardzo wiadano, jak opisać ten rodzaj sztuki. Jest też prawdopodobne, że za wszelką cenę chciano sprawić przyjemność monarsze, który był wielkim miłośnikiem baletu.

Prawdziwym scenicznym odkryciem w inscenizacji *Natrętów* okazał się Karol Boromeusz Świerzawski. W skreślonym przez Bogusławskiego żywocie tego artysty amatora, który stał się pierwszym polskim aktorem etatowym, czytamy: „Dowiedziano się o jego krotochwilach u dworu. [...] Rozkazano go szukać, a gdy stawionego przed ówczesnym przedsiębiorcą o stan i zdolności jego zapytano,

<sup>13</sup> Bogusławski 1820, s. 2.

<sup>14</sup> Wierzbicka-Michalska 1977, s. 88.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 89.

Yet it was not the show from 8 May, but the one from 19 May that went down in the annals of Polish theatre, at 6 p.m., when Józef Bielawski’s *The Bores* was performed. That play was well received by the audience, although it was not of particularly lofty artistic worth. According to the critics of the day, the acting was also no better than that of amateur troupes. Despite that, it was played again twice in November. It is worth quoting again here the opinion of Bogusławski, which allows us to better understand the limited success of Bielawski’s play: ‘Although the very first play, *The Bores*, resembles an imitation of Molière’s *Les facheux*, all the characters in the play represented wholly national customs’.<sup>13</sup> Even the highly demanding theatre expert Moszyński, generally ill-disposed towards the author of *The Bores*, apparently admitted: ‘Mr Bielawski took the trouble to train the actors, giving them a number of plays to perform in accordance with his instructions, and thereby initiated Polish theatre’.<sup>14</sup>

At this point, it is worth noting that one of the actors addressed the following poem to the king, who attended the premiere:

You open this day a theatre of Polish foibles and flaws  
Yet a praiseworthy work of your great endeavours  
That all might see a reflection of their habits  
And henceforth be an image more likened to God.  
[...]

You are the first, Stanislaus, for the love of the nation,  
To seek in it, through representation, better fruits  
And you wish that it emulate all other lands  
In divesting itself, under your reign, of its ruinous ways.<sup>15</sup>

As if aware of those very words, Heine reported to his patron in Paris: ‘It is generally known that these plays are nothing other than examples of the teaching of morals, given at times in the form of irony or satire, through which passions are travestied and certain characters portrayed [...]. Yet it may be easily interpreted as a lampoon of all the country’s forms of organisation and the customs of the nobility’.<sup>16</sup> He does not mention the two ballets announced on the bill for *The Bores*.

A true revelation in *The Bores* proved to be Karol Boromeusz Świerzawski. In Bogusławski’s sketch of the life of this amateur artist, who became the first salaried Polish actor, we read: ‘The court learned of his burlesques. [...] A search was ordered, and when he was presented to the entrepreneur of the day and asked about his condition and his aptitudes, from his amusing replies and funny tale of his misfortune, not only was he recognised as a born merry Andrew, but his suitability for the satirical profession was also acknowledged. The received was immediately given a role in *The Bores*, the very first Polish play, which, representing copies of true [human

<sup>13</sup> Bogusławski 1820, p. 2.

<sup>14</sup> Wierzbicka-Michalska 1977, p. 88.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 89.

z ucieśnych odpowiedzi i zabawnego niedoli swojej opowiadania, poznano w nim nie tylko wrodzoną wesołość, ale i zdatność do satyrycznego zawodu. Przyjętemu natychmiast dano rolę w *Natretach*, najpierwszej komedii polskiej, która prawdziwych ówczesnej społeczności wystawiając kopie [typy ludzkie], podała Świerzawskiemu sposobność naśladowania onych. Z tej jednej roli wybornie oddanej wróżono w nim wielkiego komika, czym był w istocie i czego coraz większe w początkowych [Franciszka] Bohomolca komediach: *Czary, Pan Staruszkiewicz, Junak* i innych, dawał dowody<sup>17</sup>.

Pomimo braku przystosowania do warunków teatru publicznego, Operalnia służyła do 1772 roku, kiedy to z powodu złego stanu (nie polepszyły go liczne naprawy) została rozebrana. Operalnia znajdowała się w narożniku Ogrodu Saskiego, przy ulicy Królewskiej<sup>18</sup>. Zaprojektował ją w 1725 roku Carl Friedrich Pöppelmann młodszy. Niecałe ćwierć wieku później, w 1748 roku, zbudowano nowy, większy, przystosowany do wystawień operowych. Oprócz nich wystawiano w nowym budynku również komedie. Jedną z nich – pt. *Gli Tortosi immaginari* – zagrano 3 sierpnia 1748 roku. Budynek z pruskiego muru (łączy konstrukcję drewnianą z cegłą) zbudowano na planie prostokąta z dobudowanymi garderobami. Wnętrze składało się z przedsionka, klatek schodowych, sali głównej oraz sceny ze stałym horyzontem. Widownia, jak w teatrze dworskim w Dreźnie (tzw. Teatrze Małym), miała kształt podkowy i posiadała cztery kondygnacje łóż, w tym dwie łoża reprezentacyjne; na parterze ustawione były krzesła i siedem rzędów ławek. Wnętrze teatru wykonane było w stylu drezdeńskim i odznaczało się dobrym smakiem i elegancją.

W czasach saskich najlepsi śpiewacy, tak jak malarze, rzeźbiarze i architekci, przybywali do Warszawy z Drezna. Operalnia służyła występami opery drezdeńskiej i świetnymi dekoracjami Giuseppe Galli-Bibieny oraz Giovanniego Servandoniego. Niestety, konstrukcja budynku mieszczącego kilkaset osób była na tyle słaba, że w kwietniu 1765 roku król Stanisław August musiał zlecić przeprowadzenie jej remontu, na który wyłożył przeszło 1000 dukatów. Przy tej okazji Szymon Bogumił Zug, architekt, spolonizowany Saksończyk, otrzymał zadanie wybudowania nowej malarni za około 600 dukatów (składy dekoracji i malarnia znajdowały się obok Operalni). „Wyjątkowość Operalni – jak pisze Król-Kaczorowska<sup>19</sup> – polegała na tym, że wzniesiono ją jako teatr królewski, a z czasem stała się pierwszym w Warszawie teatrem publicznym”.

Na teatr publiczny z prawdziwego zdarzenia Warszawa musiała czekać do 1778 roku. Gdy rok wcześniej wystawiano *Nędzę uszczęśliwioną*, pierwszą polską operę<sup>20</sup>, trzeba ją było inscenizować w pałacu Radziwiłłów na Krakowskim Przedmieściu (teatr mieścił się tam w latach 1774-1778 do powrotu Radziwiłła, obecnie budynek jest siedzibą prezydenta RP). Sięgnijmy po relację Bogusławskiego: „Scena Narodowa, dawszy już dowody zdatności artystów swoich w sztuce tragicznej, komicznej wzorami obecnych aktorów francuskich mocno do doskonałości zbliżona, ani mogła się spodziewać, że wkrótce i śpiewem polskim słuchaczy swoich zadziwi. Ten triumf nad przesądem

<sup>17</sup> Bogusławski 1820, s. 288.

<sup>18</sup> Król-Kaczorowska 1971, s. 75.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Według niektórych badaczy za pierwszą polską operę należy uważać jednoaktówkę anonima z przełomu XVII i XVIII wieku pt. *Heca albo polowanie na zająca*. Jej egzemplarz odnaleziono w Bibliotece Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; opublikował go w 2005 roku Jerzy Gołos; zob. Gołos 2005.

types] of the society of the day, gave Świerzawski the opportunity to mimic them. From that one role, splendidly portrayed, he was tipped as a great comic actor, which he was indeed and of which he gave increasing evidence in the first plays by [Franciszek] Bohomolec: *Czary* [Magic], *Pan Staruszkiewicz* [Mr Oldman], *Junak* [The young blade] and others’.<sup>17</sup>

Although not satisfying the conditions of a public theatre, the Operalnia served the purpose until 1772, when it was demolished due to its poor state, not improved by numerous repairs. The Operalnia stood at one corner of the Saxon Garden, by Królewska Street.<sup>18</sup> It was designed in 1725 by Carl Friedrich Pöppelmann. Less than a quarter of a century later, in 1748, a new, bigger theatre was erected, fit for operatic shows. Besides operas, also staged there were plays. One of these, entitled *Li torti immaginari*, was performed on 3 August 1748. The half-timbered building was constructed on a rectangular plan with dressing rooms built on. The interior consisted of a vestibule, stairwells, a main hall and a stage with a fixed horizon. The auditorium, as in the court theatre in Dresden (the so-called Little Theatre), was horseshoe-shaped and had four tiers of boxes, including two royal boxes; arranged on the parterre were chairs and seven rows of benches. The interior was furnished in Dresden style and was distinguished by good taste and elegance.

During the Saxon era, the best singers, and also painters, sculptors and architects, travelled to Warsaw from Dresden. The Operalnia was renowned for the performances by the Dresden Opera and the splendid decorations by Giuseppe Galli-Bibiena and Giovanni Servandoni. Unfortunately, the construction of the building, which seated several hundred people, was so weak that in April 1765 King Stanislaus Augustus had to order its renovation, on which he spent more than 1000 ducats. The architect Szymon Bogumił Zug, a naturalised Saxon, was tasked with building a new paint shop, for around 600 ducats (the scenery store and paint shop were located next to the Operalnia). ‘What was unique about the Operalnia – as Król-Kaczorowska writes<sup>19</sup> – was that it was built as a royal theatre but with time became Warsaw’s first public playhouse’.

Warsaw had to wait until 1778 for a genuine public theatre. A year earlier, when *Nędza uszczęśliwiona* [Misery made happy] the first Polish opera was staged,<sup>20</sup> it had to be performed at Radziwiłł Palace on Krakowskie Przedmieście (the theatre was located there in 1774-1778, until the return of Radziwiłł; now the palace is the residence of the President of the Republic of Poland). Let us avail ourselves of Bogusławski’s account: ‘The National Stage, having already given proof of its artists’ worthiness in the art of tragedy and comedy, very close to the models of current French actors, could not have anticipated that it would soon be impressing its listeners with Polish song as well. That triumph over a misconception that disparaged Poles’ suitability for opera was reserved for a foreigner. [The theatre entrepreneur Louis] Montbrun, in possession of splendid music, which he himself had prepared for French singers for contemporary operas, was adamant about imparting

<sup>17</sup> Bogusławski 1820, p. 288.

<sup>18</sup> Król-Kaczorowska 1971, p. 75.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> According to some scholars, an anonymous one-act work from the turn of the seventeenth century entitled *Heca albo polowanie na zająca* [Battue, or Hunting hare] should be regarded as the first Polish opera. A copy of that work is held in the library of Adam Mickiewicz University in Poznań; it was published in 2005 by Jerzy Gołos; see Gołos 2005.

ubliżającym Polakowi zdatności do oper, dla cudzoziemca był zachowanym. [Ludwik] Montbrun [przedsiębiorca teatralny], który doskonale posiadał muzykę, który sam francuskie śpiewaczki do ówczesnych oper sposobił, chciał koniecznie i Polakom nadać ten talent. Dnia jednego wezwawszy do siebie, pokazał mi komedijkę z kilku scen złożoną, w której znajdowała się para piosneczek, a którą ułożył ksiądz [Franciszek] Bohomolec i nazwał: *Nędzą uszczęśliwioną*. «Gdybyś to Waćpan – rzekł – zrobił z tego operetkę w dwóch aktach, JPan Kamiński, który skomponował już przyjemną do tych kilku piosneczek muzykę, dorobiłby do reszty i zadziwilibyśmy publiczność nowym widowiskiem»<sup>21</sup>.

Jak wiadomo, Bogusławski twórczo zaadaptował tekst kantaty Bohomolca, układając libretto dobrze współgrające z muzyką Macieja Kamińskiego. „Kamiński – czytamy w *Dziejach Teatru Narodowego* – wystawił pierwszą operę polską, cudo jak naówczas wszystkich zadziwiający, cudzoziemcom lękającym się wzrostu tej sztuki niemiłe, a rodakom mocno upodobane. Spomiędzy innych śpiew ubogiej matki *Torbo kochana*, taniec polski Kasi, a nade wszystko rondo Antka – *Nigdy jak dzisiaj nie czułem rozkoszy* – wszędzie śpiewane, wszędzie mile słuchane były”<sup>22</sup>. Karasowski, który dokładnie opisał tę pierwszą polską operę, przytacza teksty licznych śpiewanych w niej piosenek, oto dwie z nich:

„Jaką w tym krzywdę serce twoje czuje / Że nieszczęśliwych ludzi pan ratuje”.  
„Czyjegoż serca, czyjejże duszy / Dobroć takiego pana nie wzruszy”<sup>23</sup>.

O znaczeniu tej opery niezwykle trafnie pisał w stulecie Teatru Wielkiego Mateusz Gliński: „Kiedy dziś przegrywamy sobie sielskie-anielskie melodie tego dzieła, w którym odgłosy ludowe są jeszcze przesłonięte gęstą zasłoną, utkaną z najrozmaitszych konwenansów owej epoki, tylko pewnym wysiłkiem myślowym możemy zrozumieć znaczenie historyczne tej pierwszej polskiej premiery. Odbyla się ona pod patronatem Stanisława Augusta, a nawet za osobistym przyczynieniem się króla, tym większy zatem rezonans mieć musiała w kronikach ówczesnych. Śpiewki i arie, zaprawione rytmiką taneczną ludu, wywarły wrażenie już chociażby dlatego, że dotąd w muzyce operowej brakło niemal zupełnie tych odgłosów aktualności, znanej wszystkim, bliskiej i ukochanej. Cóż dziwnego, że śpiewy te powędrowały hen po całej Polsce i jeśli wierzyć Karasowskiemu<sup>24</sup>, dotarły nawet do głębi kraju? Na partyturze swej wypisał Kamiński słowa następujące: «te śpiewy po modnemu nie są skomponowane dla krytykusów, ale dlatego, aby także Polacy śpiewali». Cel ten zatem został osiągnięty, a jednocześnie i myśl twórcza kompozytorów polskich otrzymała nową podniechęć: *Nędza uszczęśliwiona* stworzyła dostęp nowym ideom i pojęciom i dała hasło do unarodowienia pięknej muzyki operowej, dotąd zupełnie bezwładnej wobec przemożnych wpływów obcych”<sup>25</sup>.

Takznakomicie przyjęta i wielokrotnie grana *Nędza uszczęśliwiona* zachęciła Bogusławskiego do wystawienia kolejnych oper, tym razem tłumaczonych z francuskiego, m.in. *Bednarza* Gossecka i *Dwóch strzelców i mleczarki* Duniego. Niestety projekt nie został zrealizowany, gdyż niespodziewanie wrócił do Warszawy właściciel pałacu, książę Radziwiłł. „Zapowiedzenie prędkiego ustąpie-

21 Bogusławski 1820, s. 19.

22 *Ibidem*, s. 20.

23 Karasowski 1859, s. 190–195.

24 *Ibidem*.

25 Gliński 1933, s. 14.

this talent to Poles as well. One day, having asked me to call, he showed me a little play of several scenes, which contained a few little songs, and which had been put together by Revd [Franciszek] Bohomolec and called *Nędzą uszczęśliwioną* [Misery made happy]. “If you – he said – could turn this into a two-act operetta, then Mr Kamiński, who has already composed pleasant music to those few little songs, would write some for the rest, and we would amaze the public with a new spectacle”.<sup>21</sup>

As we know, Bogusławski made creative use of the text of Bohomolec’s cantata, putting together a libretto that sat well with the music by Maciej Kamiński. ‘Kamiński – as we read in *Dzieje Teatru Narodowego* – staged the first Polish opera, a marvel for those times, admired by all, disagreeable to foreigners who feared the growth of that art, but much to the liking of our countrymen. Among others, the poor mother’s song “Torbo kochana” [Dear bag], Kasia’s Polish dance and above all Antek’s rondo, “Nigdy jak dzisiaj nie czułem rozkoszy” [I’ve never felt bliss like today], were sung everywhere and were everywhere listened to with pleasure’.<sup>22</sup> Karasowski, who gave an exact description of this first Polish opera, quotes the texts to many of the songs sung in it. Here are two of them:

What affliction feels thy heart / That thou savest wretched folk.  
Whose heart, whose soul remains unmoved / By the goodness of such a gentleman.<sup>23</sup>

The significance of this opera was described most aptly on the centenary of the Teatr Wielki by Mateusz Gliński: ‘When we play through the rustic-angelic melodies of that work today, in which the sounds of common folk are still veiled by a thick curtain, woven of the various conventions of that age, only with some mental effort can we understand the historical significance of that first Polish premiere. It took place under the patronage of Stanislaus Augustus, even with the personal contribution of the king, and so its resonance in the chronicles of the day must have been all the greater. The songs and arias, seasoned with folk dance rhythms, created an impression if only because operatic music had hitherto been all but entirely lacking in those sounds of present-day life, familiar to all, dear and much loved. Is it any wonder that those songs then ventured forth across the whole of Poland and that, if Karasowski is to be believed,<sup>24</sup> they even reached deep into the country? On his score, Kamiński wrote the following words: “these fashionable songs are composed not for fault-finders, but so that Poles might also sing them”. That aim was achieved, and at the same time the creative thinking of Polish composers also received a new stimulus: *Misery Made Happy* created a gateway to new ideas and concepts and sounded a call for the nationalisation of beautiful operatic music, hitherto entirely helpless in the face of overpowering foreign influences’.<sup>25</sup>

*Misery Made Happy*, so splendidly received and played many times, encouraged Bogusławski to stage further operas, this time translated from French, including Gossec’s *Bednarz* [The cooper] and Duni’s *Dwóch strzelców i mleczarka* [The two huntsmen and a milkmaid].<sup>26</sup> Unfortunately,

21 Bogusławski 1820, p. 19.

22 *Ibid*, p. 20.

23 Karasowski 1859, pp. 190–195.

24 *Ibid*.

25 Gliński 1933, p. 14.

26 Nicolas-Médard Audinot, *Le Tonnelier*; Egidio Romualdo Duni, *Les Deux Chasseurs et la Laitière*.

nia z pałacu – relacjonuje Bogusławski – nie tylko przedsiębiorcę, ale i wszystkich artystów w podziwieniu i smutku pogrążyło. Nie pomogły żadne przełożenia, żadne ofiary. W 48 godzinach musiały ustąpić z pałacu wszystkie teatralne osoby, a w przeciągu jednego tygodnia w oczyszczonej ze zwalisk teatru sali tego gmachu nie zostało nawet śladu w świątyni, w której Talia z Melpomeną miały siedlisko”<sup>26</sup>.

Skoro o Talii – muzie komedii – jest mowa, warto w tym miejscu przytoczyć passus z niezwykle poczytnej niegdyś książeczki Benedetta Marcella pt. *Teatr modny (Il teatro alla moda)* z 1720 roku: „Aby utwór [...] bardziej przyciągał uwagę, poeta dzisiejszy zaczerpnie dlań tytuł raczej z głównej akcji niż od imienia osoby, na przykład zamiast *Amadis, Wól, Berta w polu* itd. powie: *Wspaniałomyślna niewdzięczność, Pogrzeb przez zemstę, Niedźwiedź na barce* itd.”<sup>27</sup>. Czy autor sztuki *Natręci* i librecista opery *Nędza uszczęśliwiona* czytali satyryczne pouczenia weneckiego muzyka? Jeśli nawet nie miało to miejsca, całkiem dobrze znaleźli się w poetyce jego kpiarskiego myślenia.

Wróćmy do wydarzeń w Warszawie w związku z powrotem księcia Radziwiłła. Ta niespodziewana likwidacja sceny Teatru Narodowego w pałacu na Krakowskim Przedmieściu spowodowała przyspieszenie prac nad nowym gmachem wznoszonym na placu Krasieńskich. Przywołajmy ponownie stosowny passus z *Dziejów Teatru Narodowego*: „Z wielką gorliwością wzięto się natychmiast do pracy. W przeciągu dziewięciu miesięcy wybudowano Teatr o trzecią część mniejszy od teraźniejszego [po rozbudowie w 1791 roku], po cztery tylko kulisy mający po obu stronach, a tak dalece krótką scenę, że na niej wszystkie razem w balecie tańczące osoby pomieścić się nie mogły. Pomimo taniości materiałów i robocizny, które w owym czasie za mniejszą połowę teraźniejszej ceny mieć było można, gmach teatralny tak wiele kosztujący, wszelkich potrzebnych wygód był pozbawiony. Malarni, składów na dekoracje i ubiory wcale nie postawiono. A nawet aktorzy w przyległej kamienicy ubierać się przymuszeni byli. W kilka lat dopiero przebudowane reductowe sale zastąpiły niedostatek malarni, garderób i sal na próby, a ich poddasza służyły aż dotąd za składy dekoracji i wszelkich potrzeb”<sup>28</sup>.

## Teatr Narodowy na placu Krasieńskich

**Pomimo** że niedoskonały, otwarty w 1779 roku gmach był w Warszawie pierwszym wolnostojącym budynkiem teatru publicznego. Początkowo nazwano go Teatrem Wielkim, a następnie Narodowym<sup>29</sup>. Przed omówieniem tego gmachu i wystawianych w nim spektakli należy nieco uwagi poświęcić organizacji i funkcjonowaniu Teatru Narodowego.

<sup>26</sup> Bogusławski 1820, s. 21.

<sup>27</sup> Marcello 1991.

<sup>28</sup> Bogusławski 1820, s. 23.

<sup>29</sup> Raszewski 1995.

that project was not realised, since the palace’s owner, Prince Radziwiłł, unexpectedly returned to Warsaw. ‘The announcement that the palace was to be swiftly vacated – relates Bogusławski – astonished and saddened not just the entrepreneur, but all the artists as well. All pleas and offers were to no avail. Within 48 hours, all the theatre people had to leave the palace, and within one week there remained not a trace in the hall of that building, cleared of the theatre’s ruins, even in the temple where Talia dwelt with Melpomene’.<sup>27</sup>

Since we are speaking of Talia – the Muse of comedy – it is worth quoting here a passage from Benedetto Marcello’s once much read book *Teatr modny, or Il teatro alla moda* [Fashionable theatre], from 1720: ‘For a work [...] to attract greater attention, a poet today draws its title rather from the principal action than from the name of a character. For example, instead of *Amadis, The Ox, Bertha in the Fields* and so on, he will say *Magnanimous Ingratitude, A Funeral by Revenge, The Bear on the Barge*, and so on’.<sup>28</sup> Did the author of the play *The Bores* and the librettist of the opera *Misery Made Happy* read the Venetian musician’s satirical instruction? Even if they did not, they adhered to the poetics of his mocking train of thought.

Let us revisit to the events in Warsaw connected with the return of Prince Radziwiłł. That unexpected jettisoning of the stage of the Teatr Narodowy in the palace on Krakowskie Przedmieście caused work on the new building on Krasieński Square to be accelerated. Let us again quote a relevant passage from *Dzieje Teatru Narodowego*: ‘Work began immediately, with great fervour. Over the course of nine months, a theatre one-third smaller than the current building [following the expansion in 1791] was built, with only four wings on either side and a stage so short that it could not accommodate all those dancing in a ballet together. Despite the cheapness of the materials and labour, which could be had at that time for less than half the present-day price, the theatre building, costing so much, was deprived of all necessary conveniences. A paint shop and stores for the scenery and costumes were not built at all. And even the actors were forced to dress in the adjoining tenement. Only several years later did the rebuilt Ballrooms make up for the shortage of a paint shop, dressing rooms and rehearsal rooms, and their attics still serve as store rooms for scenery and for all needs’.<sup>29</sup>

## The Teatr Narodowy on Krasieński Square

**Despite** its imperfections, the building that was opened in 1779 was the first freestanding public theatre building in Warsaw. It was initially called the Teatr Wielki (Grand Theatre), and then the Narodowy (National).<sup>30</sup> Before describing that building and the shows put on there, we should dwell a little on the organisation and functioning of the Teatr Narodowy.

<sup>27</sup> Bogusławski 1820, p. 21.

<sup>28</sup> Marcello 1991.

<sup>29</sup> Bogusławski 1820, p. 23.

<sup>30</sup> Raszewski 1995.

Głównym doradcą Stanisława Augusta w sprawach teatralnych był stolnik koronny Moszyński. Jednakże koncentrował się on niemal wyłącznie na sprawach artystycznych, podczas gdy Karol Tomatis był odpowiedzialny za sprawy finansowe. Tomatis, którego żoną była słynna piękność i znakomita tancerka Katarzyna Cattai, traktował swoje stanowisko jako źródło łatwych zarobków i już w roku 1767 król zerwał z nim umowę z powodu nadużyć. Do utworzenia regularnie działającego teatru doszło dopiero siedem lat później, kiedy to sejm ustanowił monopol teatralny i nadał go Augustowi Sułkowskiemu<sup>30</sup>. Pod jego kierownictwem powstała „Spółka teatralna”, w której znaleźli się m.in. faworyt króla Franciszek Ryx i Adam Poniński. Dwa lata później Sułkowski odstąpił monopol teatralny i tym samym obowiązek wzniesienia nowego teatru przekazał Ryxowi.

Pochodzący z Flandrii Ryx zrobił w Polsce wielką karierę; zaczynał jako lokaj i fryzjer, by po kilku latach zostać kamerdynerem króla, który nadał mu szlachectwo polskie, starostwo piaseczyńskie, a następnie monopol teatralny. Był człowiekiem niezwykle ostrożnym w interesach i dlatego w obawie przed ryzykiem przyznany mu przywilej wydzierżawiał. I tak oto pojawiła się cała plejada dyrektorów i przedsiębiorców; tylko niektórzy z nich przyczynili się znacząco do rozwoju sceny narodowej. Należał do nich wspomniany już Montbrun, który pełnił swoją funkcję tylko przez kilka miesięcy, w 1778 roku<sup>31</sup>. Gdy Ryx, uzyskawszy odpowiednie fundusze od króla, wznosił wreszcie nowy teatr, wydzierżawił go Michałowi Bizestiemu, kupcowi włoskiego pochodzenia.

Autorem projektu teatru oddanego do użytku w 1779 roku był Bonawentura Solari, architekt dość mierny, niedorównujący nawet w części wyobraźni architektonicznej Moszyńskiego. Wznosił on jednopiętrowy budynek na planie prostokąta o wymiarach 58 × 21,5 m, w którym mogło się pomieścić do tysiąca widzów. Na widownię składały się: parter z miejscami stojącymi, trzy piętra łóż, galeria i paradyz. Scena miała głębokość 8 metrów, nie była więc szczególnie duża. Według słów samego Solariego, teatr nie miał „przyzwoitej facjaty”, głównie z tego powodu, że tuż po jego otwarciu wymuszono na nim dobudowanie sal reutowych, mieszkania dla „machinisty”, pomieszczenia dla lokajów czekających na swoich panów, „izby do szynku”, a na pierwszym piętrze malarni. Tak więc budynek Solariego nie wytrzymał konfrontacji z pięknym, stojącym naprzeciw niego pałacem Krasieńskich. Jednakże wewnątrz przybytku Melpomeny, Talii, Terpsichory i innych muz, jeśli wierzyć ocenom ówczesnej prasy, urządzone było skromnie, ale w dobrym guście. Zaświadcza o tym również pewien obraz, który omówimy niebawem.

Pierwszy remont i rozbudowę teatru przeprowadzono już w 1791 roku; mógł on po tym zabiegu pomieścić 1200 osób, ale większości widzów nie dostarczał szczególnego komfortu; ciągle było wiele miejsc stojących<sup>32</sup>. Pracami kierował kolejny Włoch – Innocente Maraino. Teatrowi dodano liczne przybudówki, scenę pogłębiono do 11 metrów, zawieszono w niej nową kurtynę, która bardzo się podobała publiczności, być może za sprawą cytatu z *Eneidy* Wergiliusza: „Regit dictis animos et pectora mulcet” („Słowami zjednuje umysły i uspokaja namiętności”; *Eneida*, I, 153). Kurtyna ta była

30 Wierzbicka, Lipiński 1965, s. 6–9.

31 Bogusławski 1820, s. 16–18.

32 Król-Kaczorowska 1971, s. 76–77.

Stanislaus Augustus’ chief advisor on theatrical matters was his esquire carver, Moszyński. However, he focussed almost solely on artistic matters, while financial affairs were the responsibility of Karol Tomatis. Tomatis, married to the celebrated beauty and excellent dancer Katarzyna Cattai, treated his post as a source of easy income, and in 1767 the king tore up his contract for abusing his position. Only seven years later was a regularly functioning theatre established, when parliament created a theatre monopoly and awarded it to August Sułkowski.<sup>31</sup> Under his direction, a ‘theatre company’ was set up, which included the king’s favourite, Franciszek Ryx, and Adam Poniński. Two years later, Sułkowski ceded the theatre monopoly, and by the same stroke the obligation to build a new theatre, to Ryx.

Ryx, a native of Flanders, made a great career in Poland; he began as a lackey and a barber, but within a few years he had become a chamberlain to the king, who gave him a noble Polish title, the starosty of Piaseczno and then the theatre monopoly. In business, he was an extremely cautious man; consequently, fearful of the risk involved, he leased out the privilege bestowed upon him. And thus appeared a whole galaxy of directors and entrepreneurs; only some of them made a significant contribution to the development of the national theatre. Among them was the above-mentioned Montbrun, who remained in the post for just a few months, in 1778.<sup>32</sup> When Ryx, having secured suitable funding from the king, finally erected the new theatre, he leased it to Michał Bizesti, a merchant of Italian origins.

The design of the theatre that opened in 1779 was the work of Bonawentura Solari, a rather poor architect with nothing like Moszyński’s architectural imagination. He erected a rectangular one-storey building measuring 58 x 21.5 m, with a capacity of one thousand. The auditorium consisted of a parterre with standing room, three tiers of boxes, a gallery and the ‘gods’. The stage was eight metres deep, and so not particularly large. In Solari’s own words, the theatre did not possess a ‘decent façade’, mainly because, just after its opening, he was forced to add ballrooms, a flat for the ‘machinist’, a room for footmen waiting for their sires, a ‘tap-room’ and, on the first floor, a paint shop. So Solari’s building could not compare with the beautiful Krasieński Palace standing opposite. The interior of the temple to Melpomene, Talia, Terpsichore and the other Muses, if the evaluations of the press of the time are to be believed, was furnished modestly, but in good taste. That is confirmed by a painting which we will discuss shortly.

The theatre’s first renovation and rebuilding was carried out in 1791; its capacity was increased to 1200, but few among the audience had any particular comfort; many people still had to stand.<sup>33</sup> The work was supervised by another Italian, Innocente Maraino. Numerous extensions were added to the theatre, the stage was extended to eleven metres in depth, and a new curtain was installed, much to the taste of the public, possibly on account of the quotation from Virgil’s *Aeneid*: ‘Regit dictis animos et pectora mulcet’ (‘He soothes with sober words their angry mood, / And quenches their innate desire of blood’; *Aeneid*, I:153). That curtain was the

31 Wierzbicka and Lipiński 1965, pp. 6–9.

32 Bogusławski 1820, pp. 16–18.

33 Król-Kaczorowska 1971, pp. 76–77.



dziełem Angelisa, stosunkowo mało znanego malarza; zastąpiła dawniejszą pędzla Jana Bogumiła Plerscha, o której niemal nic nie wiemy. Kolejny remont teatru przeprowadził Bogusławski w 1808 roku. Na parterze ustawiono wreszcie krzesła i 18 ławek dla publiczności oraz zawieszono nową kurtynę, ponownie autorstwa Plerscha, z napisem „Moribus et Musis” przedstawiającą Olimp i muzy tańczące wokół ołtarza. Jest prawdopodobne, że to nowe dzieło Plerscha nawiązywało do wspomnianego już projektu Moszyńskiego z 1778 roku; na jednej z plansz, ukazującej przekrój poprzeczny teatru, widzimy kurtynę z wyobrażoną górą Parnas, Apollonem, muzami i Pegazem.

Trzeci remont miał miejsce w 1816 roku za dyrekcji Ludwika Osińskiego. Wnętrze odświeżono i ozdobiono malowanymi popiersiami pisarzy dramatycznych różnych nacji, na suficie umieszczono ogromną rozetę, łoże wybito nowymi tkaninami, zaś łożę królewską przeniesiono z prawej strony sceny w miejsce centralne – naprzeciw sceny i ozdobiono białym orłem na czerwonym polu oraz dwoma kolumnami po bokach. Ponownie powiększono scenę i zamontowano nad nią nowe oświetlenie. Widownię oświetlono wspaniałym „pajakiem” otoczonym wkoło lampami. Autorem tych przeróbek był wedle wszelkiego prawdopodobieństwa Antonio Scotti. On też zapewne wykonał nową kurtynę, o której niewiele wiadomo.

Powróćmy do początków funkcjonowania nowego teatru. Bogusławski tak o tym pisze: „[...] przedsiębiorca Bizesti w ukończonym już zupełnie teatrze rozpoczął widowiska narodowe powtórzonym wystawieniem komedii: *Amant, autor i sługa* i nowej wcale opery *Bednarz* [...]. W kilkanaście dni po otwarciu teatru dano włoską operę: *Zmyślane szaleństwo*. [...] JPani [Agnieszka] Truskolaska w roli Eurylli zachwyciła wszystkich umysły, wszystkie pozyskała serca. Nie mogła się publiczność nasycić częstym powtarzaniem tej opery”<sup>33</sup>. W *Wiadomościach o życiu sławnych artystów* (będących trzecią częścią *Dziejów Teatru Narodowego*) Bogusławski tak wychwala tę aktorkę: „Zdaje się, że natura czyni sobie często igraszkę, zlewając w jedną osobę tyle razem doskonałości, ile ich między wiele innych podziela. Dając JPani Truskolaskiej najpiękniejszą postać, delikatność płci, poruszenia ciała szykowne, twarz pełną wdzięków, oczy, których spojrzenia zachwyciły, wymowę pieszczącą uszy; podobało jej się jeszcze obdarzyć ją przyjemnym do śpiewania głosem. Uproszona do przyjęcia w pierwszej naówczas z włoskiego przełożonej operze (*Dla miłości zmyślane szaleństwo*) roli Eurylli, sławną śpiewaczkę włoską Bernardi, chociaż z uczonego śpiewu wielbioną, tak dalece wdziękami gry swojej przewyższała, że ulubiony ów taniec *Pierwej niż wiarę daną* przez nią śpiewany, zdawał się być właściwiej dla polskiej ułożonym śpiewaczki”<sup>34</sup>.

W teatrze na placu Krasieńskich przez całe pięćdziesiąt cztery lata jego funkcjonowania dawano wszystkie rodzaje sztuk dramatycznych, ale opera liczbą przedstawień górowała nad innymi gatunkami widowisk. Tu wystawiono *Krakowiaków i Górali*, w wersji z muzyką Jana Stefaniego (1794) i w wersji z muzyką Karola Kurpińskiego *Zabobon czyli Krakowiacy i Górale* (1816). Ten sam kompozytor z powodzeniem wystawiał m.in. opery *Jadwiga Królowa Polski* (1814), *Zamek na Czorsztynie* (1819), *Cecylia Piaseczyńska* (1829) i balet *Wesele w Ojcowie* (1823), napisany wspólnie z Józefem Damse. Kilka swoich oper zaprezentował również Józef Elsner (m.in. *Andromedę* w 1808

33 Bogusławski 1820, s. 26.

34 *Ibidem*, s. 262–263.

work of Angelis, a relatively little known artist; it replaced the old curtain painted by Jan Bogumił Plersch, about which we know virtually nothing. The next renovation to the theatre was carried out by Bogusławski in 1808. Chairs and eighteen benches were finally installed for patrons in the parterre, and a new curtain by Plersch was installed, with the inscription *Moribus et Musis*, depicting Olympus and the Muses dancing around an altar. It is likely that Plersch’s new work referred to Moszyński’s design from 1778; on one drawing, showing a cross-section of the theatre, we see the curtain with a representation of Mount Parnassus, Apollo, the Muses and Pegasus.

The third renovation took place in 1816, under the directorship of Ludwik Osiński. The interior was refurbished and adorned with painted busts of playwrights of different nations, a huge rosette was placed on the ceiling, the boxes were upholstered with new fabrics and the royal box was moved from the right side of the stage into a central position, facing the stage, and adorned with a white eagle on a red field flanked by two columns. The stage was enlarged again, and new lighting was installed above it. The auditorium was lit with a wonderful chandelier surrounded by lamps. In all likelihood, those alterations were the work of Antonio Scotti, who was probably also responsible for the new curtain, about which little is known.

Let us return to the early functioning of the new theatre. Here is Bogusławski again: ‘the entrepreneur Bizesti, in the now completely finished theatre, inaugurated the national shows with a repeat production of the comedy *Amant, autor i sługa* [The lover, author and valet]<sup>34</sup> and the wholly new opera *The Cooper* [...]. A couple of weeks after the opening of the Theatre, the Italian opera [music Antonio Sacchini, libretto Tomaso Mariani] *Il finto pazzo per amore* was performed. [...] Mrs [Agnieszka] Truskolaska in the role of Eurilla delighted all the senses and captured all the hearts. Frequent repeats of that opera could not sate the public’s appetite’.<sup>35</sup> In *Wiadomości o życiu sławnych artystów* [On the lives of famous artists] (the third part of *Dzieje Teatru Narodowego*), Bogusławski sings that actress’s praises: ‘It seems that nature often has a little sport, pouring as many refinements together into a single person as it divides among many others. In bestowing upon Mrs Truskolaska the most beautiful figure, womanly subtlety, elegant body movements, a countenance full of charm, eyes of delightful gaze and diction that caresses the ears, it also saw fit to regale her with a pleasant voice for singing. Asked to take on the role of Eurilla in the first opera translated from Italian at that time (*Dla miłości zmyślane szaleństwo* [*Il finto pazzo per amore*]), she so surpassed with the charms of her playing the famous Italian singer Bernardi, adored for her erudite singing, that the favourite dance “*Pierwej niż wiarę daną*” [Given before faith] in her rendition seemed more aptly arranged for the Polish singer’.<sup>36</sup>

In the theatre on Krasieński Square, over the entire fifty-four years for which it functioned, all kinds of dramatic works were performed, but opera towered above the other kinds of spectacle in the number of representations. It was here that *Cracovians and Highlanders* was staged in the version with music by Jan Stefani (1794) and in the version with music by Karol Kurpiński (1816) with the title *Zabobon czyli Krakowiacy i Górale* [Superstition, or Cracovians

34 Pierre Cérou, *L’Amant, auteur et valet*.

35 Bogusławski 1820, p. 26.

36 *Ibid*, pp. 262–263.

i *Leszka Białego czyli Czarownicę z Łysej Góry* w 1809), znakomity nauczyciel Fryderyka Chopina, ale umiarkowanie dobry kompozytor. Grano opery włoskich twórców, takich jak: Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Pasquale Anfossi, Antonio Salieri, Gaspare L. Spontini oraz większość oper Gioacchina Rossiniego. Grano też liczne opery twórców francuskich, niemieckich i austriackich, m.in. Glucka, Mozarta, Auber i Webera. Wykonywany repertuar był stosunkowo świeżej daty, sporo dzieł miało swe premiery przed zaledwie kilkoma laty.

Na scenie Teatru Narodowego prezentowano również: komedie, tragedie, komediooperę, balety i organizowano liczne koncerty. W 1830 roku nastąpiło definitywne rozdzielanie zespołu dramatycznego od operowego, co było wynikiem postępującej specjalizacji rodzajów artystycznych<sup>35</sup>. Operą od 1810 do 1823 roku zarządzali wspólnie Elsner i Kurpiński, a później sam Kurpiński. Już niemal dziesięć lat wcześniej, w 1814 roku, gdy na stanowisku dyrektora Ludwik Osiński zastąpił Wojciecha Bogusławskiego, zostali mianowani dwaj reżyserzy – Bonawentura Kudlicz i Ludwik Adam Dmuszewski; wszyscy wymienieni odegrali dużą rolę w rozwoju Teatru Narodowego. Na szczególne laury za dbałość o operę zasłużył Kurpiński; przypomina o tym jedna z tablic pamiątkowych w Teatrze Wielkim. Tak więc wielkie dzieło Bogusławskiego znalazło godnych kontynuatorów.

Naśladowanie mistrza i wielkiego patrioty nie było łatwe, Bogusławski potrafił bowiem doskonale i odważnie reagować na okoliczności i sytuację polityczną. W czasach Sejmu Czteroletniego wystawiał m.in. *Powrót posła Niemcewicza*, *Dowód wdzięczności narodu*, *Szlachcica mieszczańinem* i własnego *Henryka VI na łowach* – sztukę uderzającą w samowolę targowicką. Czy Osińskiemu, Kudliczowi i Dmuszewskiemu udało się w pełni kontynuować dzieło Bogusławskiego? W 1816 roku wystawiono aż pięć tragedii, w tym *Ludgardę* Ludwika Kropińskiego i *Barbarę Radziwiłłównę* Alojzego Felińskiego. O tym drugim – najlepszym polskim utworze klasycystycznym jeden z ówczesnych krytyków teatralnych tak pisał: „Dodałbym bez wahania się, że tej tragedii narodowej podobno żadnej dotąd równej, a zapewne żadnej od niej lepszej nie mamy – co zdało się być potwierdzeniem tak przez oklaski powszechnie, jak parteru zgodnym, a dotychczas u nas rzadkim żądaniem, aby drugie jej wystawienie natychmiast nastąpiło”<sup>36</sup>. W 1818 roku na scenie pojawił się *Cyd Pierre’a Corneille’a* w znakomitym tłumaczeniu Osińskiego, a dwa lata później grana przez kilka kolejnych sezonów sztuka Friedricha Schillera *Dziewica Orleańska*.

Na deskach Teatru Narodowego zaczynał swą karierę Aleksander Fredro, wystawiając w 1821 roku *Pana Geldhaba*. W kolejnych latach zagrano wiele jego sztuk – w 1822 *Zrządność i przekorę*, w 1824 *Cudzoziemszczyznę* i *Pierwszą lepszą*, w 1826 *Damy i huzary*, *List*, *Odludków i poetę*, a w 1827 *Nowego Don Kichota* i *Nikt mnie nie zna*. W sezonie 1829/1830 niezwykle popularne były komedie kolejnego debiutanta – Fryderyka Skarbka. Ten wykładowca prawa na Uniwersytecie Warszawskim i ojciec chrzestny Chopina wystawił *Popas* i *Intrygę w straganie*; pierwsza z tych sztuk była grana aż trzydzieści trzy razy.

Wróćmy teraz do kwestii koncertów. Na scenie Teatru Narodowego występowali m.in.: Angelica Catalani, Johann Nepomuk Hummel, Niccolò Paganini, Henriette Sontag i Maria Szy-

<sup>35</sup> Szwankowski 1965, s. 28–41.

<sup>36</sup> Cyt. za Wierzbicka-Michalska 1993, s. 215.

and Highlanders]. The same composer also successfully staged such works as the operas *Jadwiga* [Hedwig] (1814), *Zamek na Czorsztynie* [The castle at Czorsztyń] (1819) and *Cecylia Piaseczyńska* (1829), as well as the ballet *Wesele w Ojcowie* [Wedding at Ojców] (1823), written jointly with Józef Damse. Józef Elsner, Fryderyk Chopin’s excellent teacher, but a composer of moderate talent, also presented several of his operas (including *Andromeda* in 1808 and *Leszek Biały czyli Czarownica z Łysej Góry* [Leszek the White, or The Witch of the Bald Mountain] in 1809). There were performances of operas by Italian composers such as Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Pasquale Anfossi, Antonio Salieri and Gaspare L. Spontini, and also most of the operas by Gioacchino Rossini. Many operas by French, German and Austrian composers were also played, including Gluck, Mozart, Auber and Weber. The repertoire performed was relatively new, with many works premiered within the previous few years.

Also presented on the stage of the Teatr Narodowy were comedies, tragedies, comedy-operas, ballets and numerous concerts. In 1830, the drama company was definitively separated from the opera company, due to the increasing specialisation of artistic genres.<sup>37</sup> From 1810 to 1823, the Opera was run jointly by Elsner and Kurpiński, and after that by Kurpiński alone. Almost ten years earlier, in 1814, when Ludwik Osiński replaced Wojciech Bogusławski as managing director, two artistic directors were appointed: Bonawentura Kudlicz and Ludwik Adam Dmuszewski. All of these figures played a substantial role in the development of the Teatr Narodowy, yet the palm for services to opera is merited by Kurpiński, as one of the commemorative plaques at the Teatr Wielki reminds us. Thus Bogusławski’s great work found worthy continuators.

Imitating the master and great patriot was not easy, since Bogusławski was capable of reacting bravely and ideally to changing circumstances and to the obtaining political situation. During the period of the Four-Year Sejm, he staged such works as Niemcewicz’s *Powrót posła* [The return of the envoy], *Dowód wdzięczności narodu* [A token of the nation’s gratitude] and *Mieszczanina szlachcicem* [Molière’s *Le Bourgeois gentilhomme*], as well as *Henryk VI na łowach* [Henry VI at the hunt], a play branding the lawlessness of the members of the Confederation of Targowica. Did Osiński, Kudlicz and Dmuszewski fully succeed in continuing Bogusławski’s work? In 1816, as many as five tragedies were staged, including Ludwik Kropiński’s *Ludgarda* and Alojzy Feliński’s *Barbara Radziwiłłówna*. Here is what one contemporary theatre critic wrote about the latter work – the best Polish classicist play: ‘I would add without hesitation that there has probably never yet been its equal and we surely have nothing better, as would appear to be borne out both by the universal applause and also by the parterre’s unanimous request – rare in these parts up to now – that another performance immediately ensue’.<sup>38</sup> In 1818, Pierre Corneille’s *Le Cid* appeared on the stage, in an excellent translation by Osiński, and two years later Friedrich Schiller’s play *The Maid of Orleans* was on for the next few seasons.

Aleksander Fredro began his career at the Teatr Narodowy by staging *Pan Geldhab* [Mr Geldhab] in 1821. Over subsequent years, many of his plays were put on: in 1822, *Zrządność i przekora* [Peevishness and perversity]; in 1824, *Cudzoziemszczyzna* [Abroad] and *Pierwsza*

<sup>37</sup> Szwankowski 1965, pp. 28–41.

<sup>38</sup> Quoted in Wierzbicka-Michalska 1993, p. 215.

manowska<sup>37</sup>; tu też trzy razy w 1830 roku koncertował Fryderyk Chopin – dwa razy w marcu i raz w październiku, odnosząc wielkie sukcesy. „Drugi koncert pana Chopin [22 marca] – donosiła „Gazeta Warszawska” – równie był świetny jak pierwszy [...]. Dogadzając życzeniu wielu znawców, pan Chopin grał tego wieczora na fortepianie wiedeńskim, jakiego zwykle Hummel używał w swoich koncertach. Uważano, że tony jego, jakkolwiek mniej silne od tonów fortepianu angielskiego, były przecie wyraźniejsze [...]. *Adagio* i *Rondo z Koncertu f-minor* własnego utworu pana Chopina, które na pierwszym jego koncercie tak powszechnie się podobało, nie mniejsze na wszystkich, a na tych, co je już słyszeli – nierównie większe zrobiło wrażenie. Koncert ten zakończył pan Chopin improwizacją, która najmocniej przekonała słuchaczy o biegłości myśli i egzekucji” (24 marca 1830). Jeszcze bardziej zachwycony był Józef Cichowski, autor recenzji zamieszczonej w „Powszechnym Dzienniku Krajowym”: „Pan Chopin, obdarzony wyższym geniuszem, porównany być może tylko z Mozartem: także śmiałość, także obfitość nowych i oryginalnych myśli, tyle różnorodności w stylu każdej sztuki, a nawet każdego oddziały, tyleż urozmaicenia w cieniowaniu i w harmonii. [...] Losem obdarowani zostali Polacy panem Chopinem, jak Niemcy [sic!] Mozartem” (25 marca 1830).

Eugeniusz Skrodzki, młodszy kolega Chopina, w swoich wspomnieniach zapisał: „W tym czasie, to jest około 1826 roku, istniały w Warszawie dwa teatry. Jeden główny wielki, jak go nazywano, Narodowy, podtrzymywany subwencją rządu, drugi francuski, którego trupa sprowadzoną była głównie dla rozrywki wielkiego księcia Konstantego. Narodowy mieścił się w gmachu należącym do hrabiny Tyszkiewiczowej, siostry księcia Poniatowskiego Józefa, na placu Krasiańskim, francuski w byłym pałacu Saskim. Do dzisiejszego zabudowania teatrów ledwo pod owe czasy gromadzono na placu Marywilskim materiały, zakładano pierwsze fundamenta. Stary teatr może miał wygodniejszy podjazd, obszerniejsze schody i o wiele mniejszą ich ilość, ale wyglądał brudno, ciemno, opuszczenie. Oświecony kinkietami olejnymi dość oszczędnie rozmieszczonymi, pozwalał na pewne zaniedbanie w toalecie. Zaledwo tylko widać było same biusty dam siedzących w głębokich łóżach, a że zimą bywało potężnie zimno, panie przeto siedziały w salopach futrzanych, w kapeluszach na głowie, mężczyźni także w zimowych ubraniach. Nikogo to nie raziło”<sup>38</sup>.

Ostatnie przedstawienie – była nim opera Rossiniego *Cyrulik sewilski* (po raz pierwszy wystawiono ją w Warszawie w 1825) – odbyło się w teatrze na placu Krasiańskich 21 lutego 1833 roku; tym samym dziełem kilka dni później zainaugurowano działalność Teatru Wielkiego. Niezwykle zasłużony dla polskiej kultury budynek rozebrano w 1884 roku; na jego miejscu znajduje się obecnie Sąd Najwyższy.

Opowieść o Teatrze Narodowym na placu Krasiańskich musi zawierać nieco bardziej rozbudowaną narrację o wybranych dziełach operowych i baletowych, przywołanie najważniejszych faktów z życia Bogusławskiego, Elsnera i Kurpińskiego (wszyscy mieli też zasługi w edukacji muzycznej w Warszawie) oraz omówienie pewnego, ciągle enigmatycznego, obrazu z końca XVIII wieku. Zaczniemy od obrazu.

37 Goldberg 2008, s. 254–297.

38 Skrodzki 1962, s. 65.

*lepsza* [The first that comes along]; in 1826, *Damy i huzary* [Ladies and hussars], *List* [The letter] and *Odludki i poeta* [The recluses and the poet]; and in 1827, *Nowy Don Kichot* [The new Don Quixote] and *Nikt mnie nie zna* [Nobody knows me]. Highly popular in the 1829/1830 season were comedies by another debutant, Fryderyk Skarbek. This law lecturer at Warsaw University and godfather to Chopin staged *Popas* [Baiting] and *Intryga w straganie* [Mischief at the market stall]; the former was played as many as thirty-three times.

Let us return now to the question of concerts. Among those to appear at the Teatr Narodowy were Angelica Catalani, Johann Nepomuk Hummel, Niccolò Paganini, Henriette Sontag and Maria Szymanowska;<sup>39</sup> Fryderyk Chopin also performed here three times in 1830 (twice in March and once in October), with great success. ‘Mister Chopin’s second concert [on 22 March] – reported the *Gazeta Warszawska* – was equally as splendid as the first [...]. Satisfying the wish of many connoisseurs, Mister Chopin played that evening on a Viennese piano, the kind of which Hummel normally used in his concerts. It was considered that its tones, although less powerful than those of an English piano, were more distinct [...]. The *Adagio* and *Rondo* from the Concerto in F minor, Mister Chopin’s own work, which was so universally admired in his first concert made no lesser an impression on everyone – and a far greater impression on those who had already heard it. Mister Chopin ended this concert with an improvisation, which most strongly convinced the listeners of the fluency of his thoughts and execution’ (24 March 1830). Even more enraptured was Józef Cichowski, author of a review published in the *Powszechny Dziennik Krajowy*: ‘Mister Chopin, gifted with superior genius, can only be compared with Mozart: the same boldness, the same abundance of new and original ideas, so much variety in the style of every piece, and even every section, so much differentiation in shading and in harmony. [...] Fate has gifted Mister Chopin to the Poles like Mozart to the Germans [*sic!*]’ (25 March 1830).

Eugeniusz Skrodzki, a younger schoolfriend of Chopin, wrote in his memoirs: ‘At that time, that is, around the year 1826, there were two theatres in Warsaw. The principal grand theatre, or National [Narodowy], as it was known, sustained by a government subsidy; and the French [Francuski], the troupe of which was brought in mainly for the amusement of Grand Duke Constantine. The National was housed in a building belonging to Countess Tyszkiewicz, sister of Prince Józef Poniatowski, on Krasiański Square; the French in the Saxon Palace. At that time, the materials for the present-day building of the theatres had barely been collected on Marywil Square, and the first foundations laid. The old theatre perhaps had a more convenient approach, wider steps and fewer of them by far, but it looked dirty, dark and neglected. Lit by oil lamps distributed quite sparingly, it allowed for a certain untidiness in one’s toilet. Barely could one see just the busts of the ladies seated in the deep-set boxes, and since the winter was often mightily cold, the ladies would sit in fur mantles, with hats on their heads, and the gentlemen also in winter dress. No one was bothered by this’.<sup>40</sup>

The final performance – of Rossini’s *Il barbiere di Siviglia* (first staged in Warsaw in 1825) – took place in the theatre on Krasiański Square on 21 February 1833; a few days later,

39 Goldberg 2008, pp. 254–297.

40 Skrodzki 1962, p. 65.

## Nieco enigmatyczny widok wnętrza Teatru na placu Krasińskich z końca XVIII wieku

---

**Jak** wyglądało wnętrze Teatru Narodowego na placu Krasińskich i jak prezentowały się grane w nim spektakle i opery? W przeciwieństwie do dość dobrze udokumentowanej na licznych rycinach i fotografiach bryły zewnętrznej, wnętrze teatru pozostaje dla nas pewną zagadką. Nieco zdawkowo, jak widzieliśmy, wspomniął o nim Bogusławski (1820, s. 23); trochę obszerniej Skrodzki<sup>39</sup>. Dokładniejszy opis pozostawił na szczęście Joachim Christian Friedrich-Schulz, pisarz i podróżnik niemiecki, który odwiedził Warszawę dwukrotnie w latach 1791–1793. „Wspomniany teatr – pisze Schulz – zbudowany był ze szkatuły królewskiej i z tego już wnioskować łatwo, że mu na wygodzie, smaku i piękności nie zbywa. Jednakże stosuje się to więcej do wnętrza niż do powierzchowności. [...] Stoi wprawdzie na szerokim placu, ale ściśnięty w sobie i zbity, nie dając się domyślać wnętrza. Tym też ono przyjemniej potem uderza. Jest to piękny owal mający cztery rzędy łóż w czterech piętach, a urządzenie jego uderza prostotą i dobrym smakiem. Parter do połowy ławkami zajęty, a pół bez ławek. Scena sama obszerna, pięknie przyozdobiona, ma urozmaiconą i sprawną maszynię”<sup>40</sup>. Ale oto pojawiło się dodatkowe źródło informacji także o pewnym uroczystym wieczorze w teatrze.

W 1914 roku Michał Tarasiewicz, aktor i kolekcjoner teatraliów, odnalazł wśród obrazów znajdujących się w krakowskim pałacu Potockich Pod Baranami niewielkie malowidło przedstawiające wnętrze teatru, którym, po licznych konsultacjach i opublikowaniu zdjęcia w „Kłosach”, okazał się warszawski Teatr Narodowy na placu Krasińskich. Obraz ten, niesygnowany i niedatowany, malowany techniką olejną na płótnie, o wymiarach 62,4 x 49,5 cm, znajduje się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Niezbyt biegły w sztuce malowania artysta ukazał na nim dobrze iluminowane wnętrze teatralne w czasie jednego z przedstawień baletowych. Posiłkując się przemyśleniami Wiktora J. Gomulickiego i Zbigniewa Raszewskiego, spróbujmy go opisać<sup>41</sup>.

W centrum sceny widzimy parę tancerzy w strojach *all'antica* pośród symetrycznie ustawionych po bokach pozostałych członków zespołu baletowego. Na scenografię składają się dekoracje ukazujące portyki klasycystycznych pałaców i okrągła świątynia zwieńczona smukłą latarnią. Na parterze, tuż przed sceną, zasiada orkiestra złożona z dwunastu muzyków. Przed nimi widzimy rozłożone na pulpitych i oświetlone świecami nuty. Wypełniająca widownię publiczność znajduje się na parterze, na trzech piętach łóż, galerii i paradyzie ponad nią. Wśród licznej publiczności zgromadzonej na parterze rozpoznać można znane postacie z ówczesnego warszawskiego towarzystwa (pierwotnie na odwrocie obrazu znajdowała się lista najważniejszych osób tego zbiorowego portretu; z biegiem lat stała się ona tylko częściowo czytelna).

---

39 Skrodzki 1962, s. 65.

40 Schulz 1956, s. 285–286.

41 Gomulicki 1966; Raszewski 1995, s. 19–22.

the work of the Teatr Wielki was inaugurated with the same show. That building, having made a remarkable contribution to Polish culture, was pulled down in 1884; the Supreme Court now stands in its place.

Our tale of the Teatr Narodowy on Krasiński Square must contain a slightly ampler narrative about selected operas and ballets, invoke the key facts from the lives of Bogusławski, Elsner and Kurpiński (all three were also distinguished figures in education in Warsaw) and discuss a certain picture from the end of the eighteenth century that remains enigmatic today. Let us begin with the picture.

## A somewhat enigmatic view of the interior of the theatre on Krasiński Square from the end of the eighteenth century

---

**How** did the interiors of the Teatr Narodowy on Krasiński Square look? And what were the spectacles and operas performed there like? In contrast to the external form, quite well documented on numerous prints and photographs, the theatre’s interiors remain something of a mystery. They were mentioned rather perfunctorily, as we have seen, by Bogusławski (1820, 23), and at slightly greater length by Skrodzki.<sup>41</sup> Fortunately, a more exact description has been left by Joachim Christian Friedrich Schulz, a German writer and traveller who visited Warsaw twice in the years 1791–1793. ‘The theatre in question – writes Schulz – was built from the royal purse. Hence one easily surmises that it is not lacking in comfort, taste and beauty. However, that applies more to the interior than to its outward appearance. [...] Although it stands on a wide square, it is very compact and compressed, preventing one from divining the interior. With that, it pleasantly surprises. It is a beautiful oval with four rows of boxes on four tiers, and its furnishings and fittings strike one with their simplicity and good taste. The parterre is half taken up with benches, and half without benches. The stage itself is large and beautifully adorned, with diverse and efficient machinery’.<sup>42</sup> Recently, another source of information came to light, including about a grand soirée at the theatre.

In 1914, Michał Tarasiewicz, an actor and collector of theatrical objects, found among the paintings at Potocki Palace in Cracow a small piece depicting the interior of a theatre, which, after numerous consultations and the publishing of a photograph in *Kłosy*, turned out to be the Teatr Narodowy on Krasiński Square in Warsaw. That painting, unsigned and undated, painted in oil on canvas, measuring 62.4 x 49.5 cm, is now held in the National Museum in Warsaw. The artist, not particularly proficient in the art of painting, depicted a well-lit theatre interior during a ballet show. Drawing on the reflections of Wiktor J. Gomulicki and Zbigniew Raszewski, let us try to describe it.<sup>43</sup>

---

41 *Ibid.*

42 Schulz 1956, pp. 285–286.

43 Gomulicki 1966; Raszewski 1995, pp. 19–22.

W prawym dolnym rogu obrazu widzimy dwie *dramatis personae*, z których jedna – po prawej stronie – to niewątpliwie sam malarz kłaniający się znanemu politykowi i miłośnikowi sztuk pięknych – Stanisławowi Kostce Potockiemu. Łoża pierwszego piętra, druga od strony sceny, obramowana błękitną draperią, oszklona i lekko wypukła, to łoża królewska; nietrudno rozpoznać zasiadającego w niej króla Stanisława Augusta. W pierwszej łoży od sceny, na prawo od łoży królewskiej, zasiada najprawdopodobniej faworyta królewska, Elżbieta Grabowska. Inne sportretowane postaci to m.in. Michał Jerzy Mniszech, księżę Adam Kazimierz Czartoryski, Franciszek Sułkowski i biskup Jan Paweł Woronicz. Spośród tancerzy udało się rozpoznać Michała Rymińskiego, Dorotę Sitańską i Mariannę Malińską.

Na afiszu anonsującym jeden z wieczorów teatralnych w styczniu 1790 roku czytamy: „16. Sobota. Wilia gali anniwersarza urodzin Najjaśniejszego Pana. Pierwsza reprezentacja opery serio w 3 aktach, z muzyką Paisiella *Pirro*. Nowe suknie i dekoracje. Antreprenier zawiadamia *publicum*, że to jest pierwsza opera serio, która ma wielkie finały, a zatem jest jedną z najpierwszych nowości. Balet stosowny [Daniela] Kurtza. Wystawienie będzie jak najświetniejsze, a niezmiernie wydatki nie odstraszyły antreprenera, który nie szczędził kosztów na nowe suknie i dekoracje. Teatr będzie iluminowany. Tekst włoski opery kosztuje 3 zł<sup>42</sup>. Operę ze wstawkami baletowymi wystawiono, zgodnie z zapowiedzią na afiszu, również w niedzielę, w dniu urodzin Stanisława Augusta, przy jego obecności.

„Utrwalona na obrazie scena baletowa – sugeruje Gomulicki – to finał całego przedstawienia (*Pirro*), a zarazem – wbrew tradycji greckiej – jego *happy end*, dostosowany zresztą do odpowiednio skonstruowanego libretta [zachowanego do dziś w wersji włoskiej]. Krwawa tragedia trojańska kończy się w rezultacie na wesoło: Poliksena (Malińska) zostaje przy życiu, zwycięski Pirrus (Rymiński) wybiera na małżonkę Klimenę (Sitańską) i tańczy z nią na oczach zgromadzonych wojowników i dam – greckich oraz trojańskich. Treść opery uwarunkowała również wybór odpowiedniej dekoracji [...] ukazującej antyczny widok architektoniczny, a także wybór odpowiednich kostiumów dla tancerek i tancerzy<sup>43</sup>.

Interpretacja ta była kontestowana, szczególnie przez Raszewskiego<sup>44</sup>. Nie ulega jednak wątpliwości, że obraz ukazuje przedstawienie galowe w okresie obrad Sejmu Czteroletniego i uchwalenia Konstytucji 3 Maja. Nasuwa się pytanie: czy malarz chciał uhonorować nie tylko króla? Na obrazie przedstawił się bowiem jako osoba składająca się nie monarsze, a Stanisławowi Kostce Potockiemu, wybitnemu politykowi i wielkiemu miłośnikowi starożytności. Zestawienie treści baletu, osoby malarza, charakteru uroczystości i obecności zidentyfikowanych osób pozwoli być może w przyszłości jeszcze precyzyjniej odpowiedzieć na pytania o datę wystawienia i tytuł spektaklu ukazanego w tym cennym przekazie ikonograficznym. Wydaje się jednak, że interpretacja Gomulickiego jest niezwykle prawdopodobna. Omówiony obraz jest tym cenniejszy, że daje całkiem dobre wyobrażenie o wystroju wnętrza pierwszego warszawskiego gmachu teatralnego z prawdziwego zdarzenia. Żałować nieco należy, że nie udało się w nim zidentyfikować samego Bogusławskiego, ale mógł on być wówczas nieobecny w Warszawie; na pewno nie było go w tym mieście w styczniu 1790 roku.

42 Cyt. za: Gomulicki 2005, s. 82.

43 *Ibidem*, s. 82.

44 Raszewski 1995.

At the centre of the stage, we see a couple of dancers in *all'antica* costumes with the remaining members of the *corps de ballet* distributed symmetrically along the sides. The scenery consists of decorations representing the porticos of classicist palaces and a round temple crowned with a slender lantern. On the parterre, immediately in front of the stage, sits an orchestra comprising twelve musicians. In front of them, we see their music spread out on stands and illuminated. The audience fills the parterre, three tiers of boxes, a gallery and the gods above that. Among the large crowd assembled on the parterre, we can make out well-known figures from Warsaw society of that time (a list of the most important individuals of that collective portrait was attached to the back of the painting, but over time it has become only partly legible).

In the bottom right corner of the painting, we see two *dramatis personae*, one of whom – on the right – is undoubtedly the artist himself, bowing to the prominent politician and devotee of the fine arts Stanisław Kostka Potocki. The first-floor box, the second from the stage, framed with light blue drapery, glazed and slightly convex, is the royal box; one easily recognises the figure of King Stanislaus Augustus occupying it. Probably seated in the first box from the stage, to the right of the royal box, is the king's favourite, Elżbieta Grabowska. Other figures portrayed here include Michał Jerzy Mniszech, Prince Adam Kazimierz Czartoryski, Franciszek Sułkowski and Bishop Jan Paweł Woronicz. Among the dancers, Michał Rymiński, Dorota Sitańska and Marianna Malińska have been recognised.

On the bill announcing a theatre soirée in January 1790, we read: '16th Saturday. The eve of the birthday festivities of His Royal Highness. The first representation of an opera serio in three acts, with music by Paisiello, *Pirro*. New costumes and decorations. The entrepreneur declares to the public that this is the first opera serio with grand finales, and so it is one of the foremost novelties. A suitable ballet by [Daniel] Kurtz. The staging will be as splendid as can be, and the immense costs did not deter the entrepreneur, who spared no expense on new costumes and decorations. The theatre will be lit. The Italian text of the opera costs 3 zł.<sup>44</sup> The opera with ballet interludes was also staged, as stated on the bill, on the Sunday, the birthday of Stanislaus Augustus, with the king in attendance.

'The ballet scene shown on the painting – suggests Gomulicki – is the finale of the show (*Pirro*), and at the same time – contrary to Greek tradition – its happy end, tailored to the suitably constructed libretto [still extant, in Italian]. Consequently, the bloody Trojan tragedy ends cheerfully: Polyxena (Malińska) remains alive, the victorious Pyrrhus (Rymiński) takes Clymene (Sitańska) as his wife and dances with her in front of the assembled soldiers and ladies – Greek and Trojan. The content of the opera also conditioned the choice of decoration [...] depicting an ancient architectural view, as well as the choice of costumes for the dancers'.<sup>45</sup>

That interpretation has been contested, particularly by Raszewski.<sup>46</sup> There is no doubt, however, that the painting shows a gala performance during the period of the Four-Year Sejm and the passing of the Constitution of the Third of May. The question arises as to whether the artist wished

44 Quoted in Gomulicki 2005, p. 82.

45 *Ibid*, p. 82.

46 Raszewski 1995.

Bogusławski, ojciec teatru polskiego, i Osiński,  
jego następca na stanowisku dyrektora

---

**Wojciech Bogusławski**, którego pomnik stoi przed Teatrem Wielkim, nazywany słusznie ojcem sceny narodowej, urodził się w 1757 roku w Glinnie pod Poznaniem. Uczył się w latach 70. w słynnym Gimnazjum Nowodworskiego w Krakowie, a następnie w Warszawie. W 1778 roku debiutował w teatrze stołecznym jako aktor w komedii *Falszywe niewierności* i jeszcze w tym samym roku spróbował swoich sił jako autor, adaptując francuską komedię *Amant, autor i sługa*, a także jako librecista i śpiewak w omówionej już operze *Nędza uszczęśliwiona*<sup>45</sup>. W 1783 roku założył własny teatr w Poznaniu, z którym występował w różnych miastach. Prowadził też teatry publiczne – w Wilnie w latach 1785–1789 i we Lwowie w latach 1794–1799. Trzykrotnie, w latach 1783–1785, 1790–1794 i 1799–1814 był dyrektorem Teatru Narodowego na placu Krasieńskich.

Jako aktor zaczynał swoją karierę od ról amantów, do których miał znakomite warunki, był bowiem wysoki (bez mała 180 cm), szczupły i proporcjonalnie zbudowany. Jak opisywali go współcześni – oczy miał niebieskie, wejrzenie ujmujące, głos niski, „prześliczny”, zachowanie zaś „nadzwyczaj zręczne” i „najdelikatniejsze”. Następnie upodobał sobie, a właściwie sam stworzył, przerabiając różne sztuki, postać mędrca z ludu, dzielnego i zwycięsko pokonującego wszelkie trudności bohatera. Kolejnymi scenicznymi wcieleniami Bogusławskiego były postacie okrutnych tyranów, nieszczęśliwych starców, obrońców wiary, sprawiedliwości i honoru. Te role były szczególnie cenione przez publiczność, ale znacznie mniej przez krytykę.

Jako autor przerobił lub przełożył około osiemdziesięciu komedii, tragedii, dramatów i librett operowych. Wprowadził na polską scenę tragedie klasyczne i dramaty Szekspira. Jego własne sztuki najwyższe uznanie krytyki otrzymywały wówczas, gdy sam je reżyserował, gdyż były dopracowane w każdym szczególe. W latach 1820–1830 ukazało się dwanaście tomów jego pism. Był tytanem pracy i znano go powszechnie z jego patriotycznej postawy. Sympatyzował ze stronnictwem patriotycznym i nie ukrywał swojej wrogości wobec targowicy. To właśnie z pobudek patriotycznych – jak już była o tym mowa – napisał i wystawił w 1794 roku *Cud albo Krakowiaków i Górali*, wodewil uważany wówczas powszechnie za pobudkę do rewolucji skierowanej przeciw imperializmowi ościennych potęg. Rosyjski ambasador Igelström, po trzecim spektaklu zawiesił przedstawienia tej opery, a Bogusławskiego chciał zesłać na Sybir (co było stałą praktyką w państwie carów i na obszarach mniej lub bardziej im podległych), do czego na szczęście nie doszło i mógł on kontynuować dzieło rozpowszechnienia teatru w Polsce i na Litwie. Sytuacja z 1794 roku powtórzyła się niemal dokładnie przeszło ćwierć wieku później, ale z udziałem dwóch innych carskich funkcjonariuszy – Mikołaja Nowosilcowa i nie mniej znienawidzonego Aleksandra Roźnieckiego. W 1821 roku autor *Cudu mniemanego* został przez nich wezwany i znalazł się w takiej oto sytuacji, którą znamy z anonimowego druku z czasów powsta-

---

45 Raszewski 1982.

to pay tribute not just to the king, since he depicts himself on the painting as a person bowing not to the monarch but to Stanisław Kostka Potocki, an eminent politician and great admirer of the ancient world. By comparing the content of the ballet, the person of the artist, the character of the occasion and the presence of the identified individuals, it may prove possible in the future to specify more precisely the date of the performance and the title of the production shown on this valuable iconographic source. Yet Gomulicki’s interpretation seems highly likely. The painting in question is all the more valuable in that it gives us a very good idea about the interior decorations of the first real Warsaw theatre building. We can only regret that Bogusławski himself has not been identified on it. He may not have been in Warsaw at the time; he was certainly not in the city in January 1790.

Bogusławski, the father of Polish theatre, and Osiński,  
his successor as managing director

---

**Wojciech Bogusławski**, whose statue stands in front of the Teatr Wielki, is rightly known as the father of the national theatre. Born in 1757, in Glinno near Poznań, during the 1770s he attended the famous Nowodworski Gymnasium school in Cracow before moving to Warsaw. In 1778, he made his theatrical debut in the capital as an actor in the comedy *Falszywe niewierności* [False betrayals],<sup>47</sup> and already that same year he first tried his hand at writing, adapting the French comedy *L’Amant, auteur et valet*, and also as a librettist and singer in the above-mentioned opera *Nędza uszczęśliwiona* [Misery made happy].<sup>48</sup> In 1783, he founded his own theatre company in Poznań, with which he performed in various cities. He also ran public theatres in Vilnius (1785–1789) and Lviv (1794–1799). He had three spells at the helm of the Teatr Narodowy on Krasieński Square: 1783–1785, 1790–1794 and 1799–1814.

As an actor, he began his career playing romantic leads, for which he had splendid predispositions: he was tall (nearly six feet), slim and proportionately built. As his contemporaries described him, he had blue eyes, a captivating gaze and a ‘gorgeous’ deep voice, and his comportment was ‘remarkably tactful’ and ‘as refined as could be’. Next he took a liking to – or actually created for himself, adapting various plays – the role of a people’s sage, a valiant hero overcoming all difficulties. Bogusławski’s subsequent stage incarnations were the characters of cruel tyrants, misfortunate old men, and defenders of faith, justice and honour. Those roles were particularly valued by audiences, but much less by the critics.

As an author, he adapted or translated around eighty comedies, tragedies, dramas and operatic librettos. He brought classic tragedies and Shakespearean dramas to the Polish stage. His own plays were most highly regarded by the critics when he directed them himself, since every detail was then polished. Over the period 1820–1830, twelve volumes of his writings

---

47 Nicolas Thomas Barthe, *Les fausses infidélités*.

48 Raszewski 1982.

nia listopadowego: „Gdy wszedł osiwiwały Nestor sceny naszej, otworzyły się drzwi uboczne, a za nimi stało 20 Kozaków i kibitka do zaprzęgu gotowa. – Widzisz – wrzasnęli obydwoj – czeka cię Syberia, jeżeli drugi raz jeszcze wystawicie *Krakowiaki*”<sup>46</sup>.

Zarówno w lepszych, jak i gorszych czasach był Bogusławski człowiekiem niezwykle przedsiębiorczym i pomyslowym. Jego działalność nie ograniczała się tylko do dużych ośrodków, takich jak Warszawa, Poznań czy Lwów, ze swoją grupą teatralną jeździł także na występy do Kalisza i Łowicza (we wrześniu, gdy odbywał się tam duży międzynarodowy jarmark „na świętego Mateusza”, trwający sześć tygodni). Pojedyncze cykle przedstawień dawał w Białymstoku, Krakowie i Gdańsku. Tak więc jego działalność nie znała granic ustanowionych przez zaborców. Swoją pracą dokonywał zatem ojciec teatru narodowego rodzaju unifikacji kulturalnej o prawdziwie narodowym wymiarze<sup>47</sup>.

W czasach Księstwa Warszawskiego, w 1810 roku, na wniosek Bogusławskiego poczyniono pierwsze kroki w kierunku upaństwowienia Teatru Narodowego i utworzenia Instytutu Muzyki i Deklamacji. Powstała Dyrekcja Rządowa Teatrów z Julianem Ursynem Niemcewiczem jako prezesem, a teatrom przyznano subwencję roczną wynoszącą 36 000 zł. W 1811 roku założył w Warszawie i utrzymywał własnym kosztem pierwszą polską szkołę dramatyczną. Napisał także podręcznik gry aktorskiej pt. *Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej*, Warszawa 1812. W 1814 roku definitywnie zrezygnował z kierowania Teatrem Narodowym, przekazując swoje uprawnienia i ruchomości teatralne zięciowi – Ludwikowi Osińskiemu. Bogusławski nie skończył jednak swej kariery aktorskiej i nadal występował w zespole Osińskiego, a latem na własną rękę, początkowo ze swoim zespołem, a potem w zespołach innych impresariów. Po raz ostatni zagrał w sztuce pt. *Koszyk wiśni* 20 listopada 1827 roku, wcielając się znakomicie w rolę Fryderyka II, króla Prus, kolejnego obok Katarzyny II śmiertelnego wroga Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

W epoce stanisławowskiej nazywano Bogusławskiego „polskim Moliere”, a zaraz po roku 1795, po trzecim rozbiórce Polski, „ojcem teatru narodowego”, co znaczyło, że zajmuje się teatrem jak ojciec i wielki patriota. Bezgranicznie oddany instytucji Teatru Narodowego, a przy tym niezwykle pracowity i zdecydowany w dążeniu do wyznaczonych celów, żywotny nawet w późnym wieku, u publiczności zyskał niebywałą popularność. Jego występy w latach dwudziestych, gdy zawodziły go już słuch i pamięć, stawały się manifestacją narodową. Można za Adamem Mickiewiczem powiedzieć, że prowadził teatr tak, by „pobudzał do działania umysły opieszale”. Stefan Witwicki, oceniając jego znaczenie, stwierdził, że teatr „w ręku Bogusławskiego był, można powiedzieć, przewoźną akademią”.

Zbigniew Raszewski, zasłużony biograf ojca sceny polskiej, pisze: „W kilka miesięcy później [po śmierci Bogusławskiego, 23 lipca 1829 roku, w wieku 72 lat], 17 marca 1830 roku, Chopin koncertował po raz pierwszy w Teatrze Narodowym. Grał swój *Koncert fortepianowy f-moll*

46 Cyt. za Mitzner 2003, s. 176.

47 *Teatr Bogusławskiego* 1954.

were published. He was a demon for work and universally known for his patriotic stance. He sympathised with the patriotic camp and did not hide his enmity towards the Targowica confederates.<sup>49</sup> It was patriotic motives – as already discussed – that led him to write and stage, in 1794, *The Miracle, or Cracovians and Highlanders*, a vaudeville widely seen at the time as a rousing call to rise up against the imperialism of the neighbouring powers. After the third show, the Russian ambassador, Igelström, suspended performances of this opera and wanted to send Bogusławski to Siberia (as was common practice in the land of the tsars and in areas that were more or less dependent on them). Happily, that fate was averted, and he was able to continue the work of popularising theatre in Poland and Lithuania. The situation from 1794 repeated itself almost exactly more than a quarter of a century later, but with the participation of two different tsarist functionaries: Nikolay Novosiltsov and the equally loathed Alexander Rozhnetsky. In 1821, the author of *The Supposed Miracle* was summoned by them and found himself in the following situation, with which we are familiar from an anonymous print dating from the times of the November Uprising (1830–1831): ‘When the grey-haired doyen of our theatre entered, a side door opened, and behind it stood 20 Cossacks and a *kibitka* ready to harness. – You see, they both screamed – Siberia’s waiting for you if you perform *Cracovians* again’.<sup>50</sup>

In better times and in worse, Bogusławski was an incredibly enterprising and ingenious man. His work was not confined to large cities, such as Warsaw, Poznań and Lviv. He also travelled with his theatre company to perform in Kalisz and in Łowicz (in September, when the big international St Matthew’s Fair was held there over six weeks). He also gave single performances in Białystok, Cracow and Gdańsk. So his work did not respect the borders fixed by the partitioning powers, and with his work the father of the national theatre effectuated a sort of cultural unification of a truly national dimension.<sup>51</sup>

During the times of the Duchy of Warsaw, in 1810, at Bogusławski’s suggestion, the first steps were taken towards making the Teatr Narodowy a state institution and creating an Institute of Music and Declamation. A Government Theatre Management Board was created, with Julian Ursyn Niemcewicz as its president, and the theatres were awarded an annual subsidy of 36,000 zlotys. In 1811, he founded the first Polish drama school in Warsaw, and maintained it at his own expense. He also wrote an acting handbook, entitled *Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej* [Dramaturgy, or An instructional stage art programme for a theatre school] (Warsaw, 1812). In 1814, he gave up the running of the Teatr Narodowy for the last time, passing his entitlements and his theatrical moveables to his son-in-law, Ludwik Osiński. Yet Bogusławski had not ended his acting career and continued to perform in Osiński’s company, and in the summer on his own account, at first with his company, and then in the troupes of other impresarios. His last performance came in a play entitled *Koszyk wiśni* [A basket of cherries],<sup>52</sup> on 20 November

49 Reference to the Confederation of Targowica, set up in April 1792 to overthrow the Constitution passed on 3 May 1791. In reality, the confederation was conceived in St Petersburg and won strong support from Empress Catherine II, whose aim was to annihilate the Commonwealth of Poland-Lithuania.

50 Quoted in Mitzner 2003, p. 176.

51 *Teatr Bogusławskiego* 1954.

52 Jean-Antoine-Marie Monperlier, *Le Panier de cerises*.

i *Fantazję na tematy polskie*, a na zakończenie improwizował. Ze sprawozdania w «Kurierze Warszawskim» dowiadujemy się, że tematem improwizacji były ulubione pioseneczki ze starych [w wersji Stefaniego] i nowych [w wersji Kurpińskiego] *Krakowiaków i Górali: W mieście dziwne obyczaje, Świat srogi, świat przewrotny*. I ten koncert chcielibyśmy uznać za właściwe pożegnanie Warszawy z Wojciechem Bogusławskim<sup>48</sup>.

Bogusławski z takim samym upodobaniem wystawiał tak opery, jak i sztuki dramatyczne. Interesował się także malarstwem, sam był zdolnym rysownikiem. Wnętrze jego domu wypełniały liczne pamiątki i obrazy, m.in. *Jan III pod Wiedniem*, portrety rodzinne, portret Anny Lampel pędzla Marcello Bacciarellego, cykl przedstawiający królów polskich. Wiele obrazów zakupił Bogusławski z masy spadkowej po Stanisławie Augustie, wśród nich znajdowały się: cenne płótno François Bouchera ze śpiącym Kupidynem, dużych rozmiarów widoki Neapolu od strony morza i łądu, cykl obrazów z budowlami Rzymu, wizerunek *Chrystusa Ukrzyżowanego*, do którego Bogusławski był szczególnie przywiązany. Bogata była również jego kolekcja sztychów i rycin, gromadzonych także z myślą o wzorach dla dekoratorów teatralnych. Wiemy na pewno, że jego prywatne zbiory były używane w teatrze – zawieszono je np. na palmach egipskiego gaju w II akcie *Zaczarowanego fletu* Mozarta. Bogusławski zaangażował do teatru znanych malarzy – Maraino, Smuglewicza, Plerscha, Scottiego – i ściśle współpracował z nimi jako reżyser. Miał też dobre wyczucie w doborze współpracowników w dziedzinie słowa pisanego i muzyki; stali się nimi kolejni wielcy ludzie tej epoki – Osiński, Elsner i Kurpiński.

Ludwik Osiński urodził się w 1775 roku w Kocku. Był wychowankiem szkół pijarskich, ale przede wszystkim zdolnym samoukiem, który już około 1800 roku zajmował znaczną pozycję w życiu literackim Warszawy. W 1800 roku znalazł się wśród współzałożycieli Towarzystwa Przyjaciół Nauk, redagował „Pamiętnik Warszawski”, od 1815 roku wykładał literaturę w Szkole Dramatycznej, a w trzy lata później objął Katedrę Literatury Powszechnej na Uniwersytecie Warszawskim<sup>49</sup>. Jego wykłady, poświęcone m.in. twórczości Homera, Sofoklesa, Ajschylosa, Tassa, Ariosta, Szekspira i Racine’a (opublikowane po śmierci – zmarł w 1838), przyciągały tłumy słuchaczy.

Osiński dość wcześnie związał się z teatrem, najpierw jako tłumacz, a następnie autor, m.in. „dramy lirycznej” *Andromeda* (1807). W 1814 roku objął stanowisko dyrektora po swoim teściu Bogusławskim, odkupił od niego majątek teatralny i założył towarzystwo akcyjne, które utrzymywało Teatr Narodowy; w ten sposób został dobrze prosperującym antreprenerem. Samodzielnie zarządzał Teatrem do 1825 roku, a następnie, po paroletniej przerwie, we współpracy z Dmuszewskim do roku 1833. W epoce rodzącego się romantyzmu ten zaprzysięgły klasycysta bywał rozmaicie oceniany z powodu doboru repertuaru. Wiedząc o małej popularności tragedii klasycznej, dopiero od 1816 roku zaczął ją energicznie propagować. W ciągu jednego sezonu wystawił 7 premier tragedii i 5 wznowień – w sumie 23 spektakle. Za szczególny sukces uznano wystawienie *Atalii* Racine’a w tłumaczeniu Juliana Ursyna Niemcewicza. Przedstawienie to opisała Izabela Czartoryska: „Onegdaj pierwszy raz dano *Atalię* z chórami i bardzo się podobała.

48 Raszewski 1982, s. 521.

49 Wierzbicka-Michalska 1993, s. 211–272.

1827, in which he gave a brilliant performance as Frederick II, King of Prussia, one of the deadly enemies – alongside Catherine II – of the Commonwealth of Poland-Lithuania.

During the Stanislavian era, Bogusławski was dubbed the ‘Polish Molière’, and immediately after 1795, following the Third Partition of Poland, the ‘father of the national theatre’, which meant that he tended to the theatre as a father and a great patriot. Boundlessly devoted to the institution of the Teatr Narodowy, incredibly hardworking and resolute in pursuing his goals, lively even late in life, he won extraordinary popularity with the public. His performances during the twenties, when his hearing and memory were failing, became a national manifestation. We might follow Adam Mickiewicz in declaring that he ran the theatre in such a way that it might ‘stir sluggish minds into action’. Stefan Witwicki, assessing his importance, stated that the theatre ‘in Bogusławski’s hands was like a mobile academy’.

Zbigniew Raszewski, a distinguished biographer of the father of the Polish stage, writes: ‘A few months later [after Bogusławski’s death, on 23 July 1829, at the age of seventy-two], on 17 March 1830, Chopin gave his first concert at the Teatr Narodowy. He played his Piano Concerto in F minor and *Fantasy on Polish Airs*, and at the end he improvised. From a report in the *Kurier Warszawski*, we learn that the improvisation was based on favourite songs from the old [in Stefani’s version] and new [in Kurpiński’s version] *Cracovians and Highlanders*: “W mieście dziwne obyczaje” [The customs are strange in the city] and “Świat srogi, świat przewrotny” [A world that’s harsh, a world that’s perfidious]. And we would like to regard that concert as Warsaw’s proper farewell to Wojciech Bogusławski’.<sup>53</sup>

Bogusławski was just as happy to stage operas and plays. He was also interested in painting and was good at drawing. His house was filled with souvenirs and paintings, including *John III at Vienna*, family portraits, a portrait of Anna Lampel by Marcello Bacciarelli and a cycle portraying Polish kings. Bogusławski bought many pictures from the legacy of Stanislaus Augustus, including a valuable canvas by François Boucher with a sleeping Cupid, large views of Naples from land and sea, a series of paintings featuring the buildings of Rome and a likeness of Christ on the Cross, to which Bogusławski was particularly attached. He also had a rich collection of prints and engravings, gathered partly with theatre sets in mind. We know for certain that his private collection was used in the theatre: his pictures were hung up, for example, on the palms of the Egyptian grove in Act II of Mozart’s *The Magic Flute*. Bogusławski employed well-known artists for the theatre, such as Maraino, Smuglewicz, Plersch and Scotti, and he worked closely with them as director. He also had a good feel for whom to work with in the areas of both the written word and music: other great figures of that epoch – Osiński, Elsner and Kurpiński.

Ludwik Osiński was born in 1775, in Kock. He was a pupil of Piarist schools, but above all a gifted self-taught man, who by c.1800 occupied a prominent place in the literary life of Warsaw. In 1800, he was one of the founders of the Society for the Friends of Learning, he edited the *Pamiętnik Warszawski*, from 1815 he taught literature at the School of Drama, and three

53 Raszewski 1982, p. 521.



Mówi się, że tłumaczenie jest słabe, to być może, ale w teatrze drobne niedociągnięcia giną przy porywającej grze. [Józefa] Ledóchowska grała bardzo dobrze Atalię. Joad był bardzo dobrze odtworzony przez [Marcina] Szymanowskiego. Przedstawienie było wspaniałe ze względu na dekoracje i kostiumy. Chóry były liczne. Teatr był pełen, że nie można było wetknąć szpilki<sup>50</sup>. W kolejnym roku Osiński wystawił 10 tragedii, w sumie oferując 26 przedstawień, w tym m.in. *Cynnę*, *Horacjuszów* i *Tankreda*. W skład kierowanego przez niego zespołu wchodził wybitni aktorzy i śpiewacy. Poza wspomnianymi już Ledóchowską i Szymanowskim wielką gwiazdą był również Alojzy Żółkowski (ojciec), a w operze prym wiedli Barbara Anna Mayerowa (która według jej współczesnych „miała głos piękny, świeży, równy, rozległy”), Aniela Aszpergerowa, Zofia Kurpińska i Jan Nepomucen Szczerkowski. Kolejne lata antrepryzy Osińskiego, zwłaszcza po roku 1820, były naznaczone kłopotami finansowymi, ale właśnie wtedy objawił się talent Aleksandra Fredry, o czym już była mowa. W złożonej sytuacji politycznej Królestwa Kongresowego, zwłaszcza przy coraz surowszej cenzurze, prowadzenie teatru było niezwykle trudne. Wrócimy do tej kwestii i do wystawianych wówczas sztuk na kolejnych kartach tego rozdziału.

Do opowieści o czasach Bogusławskiego i Osińskiego dodajmy kilka anegdot o wspomnianym Alojzym Żółkowskim – ojcu, zmarłym w 1822 roku. Opowiadano o nim, że gdy wracał nocą do domu, miał zwyczaj dzwonić do willi, gdzie błyszcząły mosiężne tabliczki z napisami „Proszę dzwonić” lub „Proszę pociągnąć”. Obudzonym domownikom wyjaśniał, że nigdy nie potrafi odmówić czyjejs prośbie, a w szczególności tak niedwuznacznej. Gdy zaczynało się irytować – przedstawiał się, a wtedy cała złość zmieniała się w śmiech i wesołe okrzyki. W 1815 roku, po klęsce Napoleona, choć niezbyt chętnie, Warszawa urządziła iluminację na cześć Aleksandra I. Żółkowski wystawił w swym oknie ogromny transparent z oświetlonymi literami: N-A-P-O-L-E-O-N. Kiedy go wezwano na policję, tak się tłumaczył: Ja nie jestem temu winien, że wy nie umiecie czytać – wszak są to pierwsze litery słów: „Najjaśniejszy Aleksander Pawłowicz Odkupiciel Ludów Europy, Ojciec Nasz”. Po czym natychmiast zwolniono go do domu. Innym razem Żółkowski miał się pokłócić z oficerem rosyjskim, który wyzwiał go na pojedynek. Aktor wyzwanie przyjął i udał się do prezydenta miasta, by ten mu pozwolił wypożyczyć armatkę. Prezydent się zgodził i Żółkowski o oznaczonej godzinie zajechał na miejsce pojedynku z armatką. Oficer widząc to, z wściekłością wykrzyknął: Nie ma żartów ze mną! Przysięgam na Boga, że jeden z nas musi tu pozostać! A, kiedy tak, to co innego. Zostańże waszmość, a ja odjadę. I rzeczywiście odjechał<sup>51</sup>.

W tym miejscu warto powtórzyć słowa Karola Estreichera o dyrektorze Osińskiego, trafnie ujmujące niezwykle ważny fakt, że to właśnie wtedy „stan aktorski uformował się w korporację poważaną i poważną”<sup>52</sup>. Dodajmy, że zasłużony zięć Bogusławskiego dbał również o rozwój baletu; miał on też zasadniczy wpływ na tworzenie programu dekoracji rzeźbiarskiej Teatru Wielkiego, o czym będzie jeszcze mowa.

50 *Ibidem*, s. 215.

51 *500 anegdot* 1993, s. 213–214.

52 Zob. Wierzbicka-Michalska 1993, s. 252.

years later he took up a chair in literature at Warsaw University.<sup>54</sup> His lectures, devoted to such subjects as the work of Homer, Sophocles, Aeschylus, Tasso, Ariosto, Shakespeare and Racine (those lectures were published posthumously; he died in 1838) attracted great crowds.

Osiński established links with the theatre at quite an early stage in his career, first as a translator and later as an author, including of the ‘lyrical drama’ *Andromeda* (1807). In 1814, he succeeded his father-in-law Bogusławski as managing director, bought up his theatrical estate and founded a joint-stock company, which kept the Teatr Narodowy afloat; thus he became a prosperous entrepreneur. He was sole manager of the theatre up to 1825, and subsequently, after a few years’ break, joint manager with Dmuszewski up to 1833. At a time of nascent romanticism, this die-hard classicist was variously appraised, on account of his choice of repertoire. Aware that classic tragedies were not very popular, he only began to propagate them in earnest from 1816. Over the course of a single season, he staged seven premieres of tragedies and five revivals: a total of twenty-three performances. Deemed particularly successful was the production of Racine’s *Athalie*, in a translation by Julian Ursyn Niemcewicz. That production was described by Izabela Czartoryska: ‘The day before yesterday brought the first performance of *Athalie* with choruses, and it was admired a great deal. It is claimed that the translation is poor. That may be true, but in the theatre the minor shortcomings vanish beneath the welter of riveting acting. [Józefa] Ledóchowska played *Athalie* very well. Joad was performed very well by [Marcin] Szymanowski. The show was wonderful in terms of decoration and costumes. The choruses were numerous. The theatre was chock-full’.<sup>55</sup> The following year, Osiński staged ten tragedies, with a total of twenty-six performances, including *Cinna*, *Horace* and *Tancredi*. His company boasted outstanding actors and singers. Besides Ledóchowska and Szymanowski, another star was Alojzy Żółkowski (senior), and in opera the leading lights were Barbara Anna Mayerowa (who according to her peers had ‘a beautiful, fresh, even and wide-ranging voice’), Aniela Aszpergerowa, Zofia Kurpińska and Jan Nepomucen Szczerkowski. Subsequent years under Osiński, especially after 1820, were marked by financial difficulties, but that was when the talent of Aleksander Fredro emerged. In the complex political situation of the Congress Kingdom, particularly with increasingly harsh censorship, running a theatre was extremely difficult. We will return to this issue and to the plays staged at that time further into this chapter.

Let us embellish our account of the times of Bogusławski and Osiński with a few anecdotes about the above-mentioned Alojzy Żółkowski senior, who died in 1822. It was said that when he returned home at night, it was his custom to ring the bells of villas where he saw brass plaques inscribed ‘Please ring’ or ‘Please pull’. He explained to the awakened residents that he could never refuse someone’s request, especially when it was so clearly stated. When this caused irritation, he simply introduced himself, and then the whole ire turned to laughter and cries of merriment. In 1815, after the defeat of Napoleon, Warsaw held illuminations in honour of Alexander I, albeit none too willingly. Żółkowski placed in his window a huge banner with

54 Wierzbicka-Michalska 1993, pp. 211–272.

55 *Ibid*, p. 215.

Jak już wspomnieliśmy, w 1810 roku stworzone zostały podwaliny pod przyszły Instytut Muzyki i Deklamacji<sup>53</sup>. Kształcili się tu artyści dramatyczni i śpiewacy operowi; uczono w nim również muzyki, ale traktowano ją jako dyscyplinę pomocniczą i stąd nie mogła ona zostać podniesiona do wysokiego poziomu. W 1818 roku w warszawskiej „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” (nr 51, s. 1198–9) ukazał się taki oto tekst: „Wypadałoby nam utworzyć także szkołę muzyki dla zachowania tego przyjemnego gustu, którym przejęci w zapale naszym moglibyśmy niemieckim i włoskim wyrównać krajom. Posiadamy zdolność nie do jednego tylko talentu i bez czczej chluby możemy się tym poszczycić, lecz naszym artystom nic dotąd nie zarecza następców, a nie wypadałoby dla nas poszukiwać zawsze obcych nauczycieli. Moglibyśmy zaś z łatwością dopiąć tego celu przez otwarcie szkoły na wzór Konserwatorium Paryskiego. Nie zazdrościlibyśmy wówczas tej harmonii muzycznej, która nazbyt w małych miastach za granicą kwitnie, byłibyśmy w stanie naśladowania wielkich w tej sztuce mistrzów, słowem, mielibyśmy muzykę narodową”.

I oto wreszcie w 1819 roku pojawiła się możliwość uzyskania stosownego *locum* do nauczania muzyki i „naśladowania wielkich w tej sztuce mistrzów”; przeznaczono na nie opuszczony przez bernardynki budynek z przyległym kościołem (zaadaptowanym na salę koncertową) pomiędzy Zamkiem Królewskim i kościołem św. Anny. Ten nieistniejący już zespół gmachów, znany z kilku obrazów, sztychów i rysunku w sztambuchu Chopina, miał odegrać wielką rolę w życiu poety fortepianu, któremu w związku z jego miejscem w historii polskiej muzyki musimy tu poświęcić nieco uwagi. Przeniesiony do dawnego klasztoru w 1821 roku Instytut Muzyki i Deklamacji składał się ze Szkoły Elementarnej Muzyki, Konserwatorium, czyli szkoły aktorskiej i Oddziału Muzyki przy Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu. Dyrektorem Konserwatorium został mediolańczyk Carlo E. Soliva (1791–1853), ale całością kierował Elsner. Istniejący pomiędzy nimi konflikt, w który, chcąc nie chcąc, wpisany został również Chopin, spowodował oddzielenie Oddziału Muzycznego od Konserwatorium; powstała Szkoła Główna Muzyki, której ściśle powiązanie z Uniwersytetem wypracowywano przez kilka kolejnych lat. Zanim opowiemy o programie nauczania w Szkole Głównej Muzyki, należy przybliżyć nieco postaci Solivy, Elsnera i Kurpińskiego.

Józef A. Elsner (1769–1854) był Niemcem ze Śląska, który po studiach we Wrocławiu i Wiedniu, przez Brno i Lwów dotarł do Warszawy w 1799 roku; pozostał tu do śmierci i zupełnie się spolonizował<sup>54</sup>. Napisał 32 dzieła sceniczne, w tym balety i dziesiątki innych kompozycji, ale dziś znany jest przede wszystkim jako najważniejszy nauczyciel Chopina w latach 1822–1829. Prowadził zajęcia praktyczne i teoretyczne z muzyki; jest też autorem *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, opublikowanej w Warszawie w 1818 roku. W liście do Tytusa Woyciechowskiego z 10 kwietnia 1830 roku, a więc niedługo po swoim drugim koncercie w Teatrze Narodowym, kiedy to został w prasie warszawskiej nazwany polskim Mozartem,

---

53 Wilski 1978.

54 Nowak-Romanowicz 1957.

illuminated letters N-A-P-O-L-E-O-N. When summoned to the police, he explained: ‘It’s not my fault that you can’t read – those are the first letters of the words Najjaśniejszy Aleksander Pawłowicz Odkupiciel Ludów Europy, Ojciec Nasz’ [His Majesty Alexander Pavlovich Saviour of the Peoples of Europe, Our Father]. He was promptly allowed home. On another occasion, Żółkowski apparently argued with a Russian officer, who challenged him to a duel. The actor accepted the challenge and went to the mayor for permission to borrow a cannon. The mayor agreed, and Żółkowski arrived at the appointed spot at the designated hour with the cannon. On seeing this, the officer cried in fury: ‘You cannot jest with me! I swear to God that one of us must not leave here! ‘Ah - that is’ a different thing altogether. Stay, sir, and I will depart.’ And leave he did.<sup>56</sup>

At this point, it is worth quoting what Karol Estreicher said about Osiński’s directorship, aptly encapsulating the crucial fact that it was then that ‘the acting estate was transformed into a serious and respected corporation’.<sup>57</sup> Let us add that Bogusławski’s distinguished son-in-law also took care to develop ballet; and he exerted a crucial influence over the programme of the sculpted decorations at the Teatr Wielki, as we will see below.

---

## Elsner, Kurpiński, Soliva, the Conservatory and musical education

---

In 1810, as already mentioned, foundations for an Institute of Music and Declamation were laid.<sup>58</sup> The IMD trained dramatic artists and opera singers; music was also taught there, but it was treated as a secondary discipline and so could not have reached a particularly high standard. In 1818, the following text was published in the Warsaw newspaper *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* (no. 51, pp. 1198–9): ‘It would also be appropriate for us to set up a school of music, in order to preserve that pleasant taste with which, absorbed in our fervour, we could rival Germanic and Italian lands. We possess ability in more than a single talent and we can pride ourselves on that without vainglory, but as yet nothing guarantees our artists of successors, and it does not do for us to be forever seeking foreign teachers. Yet we could easily attain that goal by opening a school after the fashion of the Paris Conservatoire. Then we would not envy that musical harmony which blooms all too luxuriantly in small towns abroad; we would be able to imitate the great masters of the art. In a word, we would have a national music’.

Finally, in 1819, the possibility arose of acquiring a suitable *locum* for teaching music and ‘imitating the great masters of the art’; allocated for that purpose was a building abandoned by the Bernardines, with an adjoining church (adapted for a concert hall), between the Royal Castle and the Church of St Anne. That complex of buildings, no longer in existence, but familiar from

---

56 *500 anegdot* 1993, pp. 213–214.

57 See Wierzbicka-Michalska 1993, p. 252.

58 Wilski 1978.

Chopin pisał z prawdziwą skromnością: „Gdybym był się od Elsnera nie uczył, który mi umiał do przekonania przemówić, pewno bym mniej jeszcze umiał jak dzisiaj”<sup>55</sup>. Fryderyk z wielką czcią i wdzięcznością odnosił się do Elsnera do końca życia. W 1833 roku przesłał mu w prezencie z Paryża książkę poświęconą Beethovenowi, opatrzoną dedykacją: „Kochanemu Panu Elsnerowi wdzięczny i przywiązany uczeń”. Chopinowi nie udało się niestety namówić paryskich wydawców do opublikowania oper swego nauczyciela. Elsner był przez wiele lat dyrygentem w Teatrze Narodowym, w którym – w roku urodzenia Chopina – pojawił się młody Kurpiński.

Karol Kurpiński, urodzony w 1785 roku w Wielkopolsce, ale wychowany w okolicach Lwowa, trafił w roku 1810 do Warszawy, gdzie zainteresowali się nim Bogusławski i Elsner i udzielili mu silnego wsparcia<sup>56</sup>. Dzięki niemu młody kompozytor otrzymał stanowisko drugiego dyrygenta w Teatrze Narodowym i doprowadził tę placówkę, zwłaszcza gdy został jej pierwszym i *de facto* jedynym dyrygentem, do wysokiego poziomu artystycznego. W 1824 roku mianowany został dyrektorem Opery Teatru Narodowego. Do roku 1830 wystawiono w niej m.in. 18 oper Rossiniego, w tym *Srokę złodziejkę*, *Turka we Włoszech* i *Cyrulika sewilskiego*, które tak zachwycały młodego Chopina. Kurpiński sam też komponował opery, dzieła chóralne, fortepianowe i pieśni; najśłynniejszą z nich jest *Warszawianka* napisana w dniach powstania listopadowego. Jest autorem m.in. takich oper, jak *Jadwiga Królowa Polski*, *Zamek na Czorsztynie*<sup>57</sup> i pięknego *Koncertu B-dur* na klarnet i orkiestrę, którego prawykonanie odbyło się w Paryżu w 1823 roku<sup>58</sup>. Dzięki temu *tournée* jego zachwył nad Rossinim jeszcze się nasilił.

O entuzjazmie w Warszawie do poczyną Kurpińskiego i kunsztu twórcy *Sroki złodziejki*, *Cyrulika sewilskiego* i innych arcydzieł operowych dają dobre wyobrażenie zachowane do dziś afisze, informacje prasowe i listy Chopina. M.in. w liście do Jana Białobłockiego w maju 1826 roku pisał: „Chocieżem te nuty [o które mnie prosicie] kupić, jednakże jeszcze Wssockiemu [co do ciebie jedzie] nie oddał. Są tam same Eutherpy, to jest zbiór arii i innych kawałków Rossiniego [...]”, zaś pisząc do Tytusa Woyciechowskiego, w sierpniu 1830 roku, wspomina o próbie *Turka we Włoszech*<sup>59</sup>.

Chopin wielokrotnie przywołuje również nazwisko Kurpińskiego; w jego listach czytamy m.in. takie słowa: „Bo nie uwierzysz, jak on [Kurpiński] mnie zawsze czule wita”; „Kurpiński uważał tego wieczora nowe piękności w moim koncercie”; „Jestem proszony na święcone do Minasowicza, będzie tam i Kurpiński, ciekawym, co mi powie”<sup>60</sup>. A więc Chopinowi ogromnie zależało na opinii Kurpińskiego po występie w Teatrze Narodowym. Ten powszechnie uznawany warszawski dyrygent i kompozytor wziął też udział we wspomnianym już próbnym wykonaniu *Koncertu e-moll* w dniu 22 września, co Fryderyk opisał w liście do Tytusa Woyciechowskiego: „Dziś [...] będą [u mnie] i Kur-

55 *Korespondencja* 2009, s. 348.

56 Przybylski 1980.

57 *Ibidem*, s. 27–66.

58 Kurpiński 1957.

59 *Korespondencja* 2009, s. 169 i 378.

60 *Korespondencja* 1955, s. 115 i 119.

a few paintings, prints and a drawing in Chopin’s album, was to play a great role in the life of the poet of the piano, to whom, with regard to his place in the history of Polish music, we must devote some space here. The Institute that was moved into the old monastery in 1821 consisted of an Elementary School of Music, a Conservatory, or an acting school, and the Music Section attached to the University’s Fine Arts Department. The Milanese Carlo E. Soliva (1791–1853) was appointed director of the Conservatory, but the whole Institute was run by Elsner. A conflict between those two men, in which,  *nolens volens*, Chopin was also embroiled, caused the separation of the Music Section from the Conservatory; a Main School of Music was set up, and over the next few years it became closely attached to the University. Before speaking of the curriculum at the Main School of Music, we should take a look at the figures of Soliva, Elsner and Kurpiński.

Józef A. Elsner (1769–1854) was a German from Silesia, who, after studying in Wrocław and Vienna, came to Warsaw, via Brno and Lviv, in 1796; he remained here until his death and became utterly ‘Polonised’.<sup>59</sup> He wrote thirty-two stage works including two ballets and dozens of other compositions, but he is known today chiefly as Chopin’s most important teacher in the years 1822–1829. He gave practical and theoretical lessons in music; he is also the author of a treatise on the metres and rhythms of the Polish language, published in Warsaw in 1818. In a letter to Tytus Woyciechowski of 10 April 1830, and so not long after his second concert at the Teatr Narodowy, when he had been hailed in the Warsaw press as the Polish Mozart, Chopin wrote with genuine modesty: ‘if I had not learned from Elsner, who knew how to appeal to my conviction, I would doubtless know even less than I do today’.<sup>60</sup> Fryderyk referred to Elsner with great reverence and gratitude to the end of his life. In 1833, he sent him a gift from Paris: a book on Beethoven, which he furnished with the dedication ‘To Dear Mr Elsner, your grateful and devoted pupil’. Unfortunately, Chopin failed to persuade any Paris publishers to issue his teacher’s operas. For many years, Elsner was conductor at the Teatr Narodowy, in which – in the year of Chopin’s birth – the young Kurpiński appeared.

Karol Kurpiński, born in 1785 in Greater Poland, but raised in the Lviv area, came to Warsaw in 1810, where Bogusławski and Elsner took an interest in him and lent him their strong support.<sup>61</sup> As a result, the young composer was appointed second conductor at the Teatr Narodowy and raised that institution, particularly when he became its principal and *de facto* sole conductor, to a high artistic standard. In 1824, he was named director of opera at the Teatr Narodowy. Up to 1830, the productions at the Narodowy included eighteen operas by Rossini, among them *La gazza ladra*, *Il Turco in Italia* and *Il barbiere di Siviglia*, which the young Chopin so admired. Kurpiński himself also wrote operas, choral and piano works and songs; the most famous of the songs is ‘Warszawianka’ [La Varsoviennne], written during the November Uprising. He also wrote such operas as *Hedwig* and *The Castle at Czorsztyn*,<sup>62</sup> as well as a beautiful Concerto in B flat major for clarinet and orchestra, which was first performed in Paris in 1823.<sup>63</sup> Thanks to that journey abroad, his admiration of Rossini grew even stronger.

59 Nowak-Romanowicz 1957.

60 *Korespondencja* 2009, p. 348.

61 Przybylski 1980.

62 *Ibid*, pp. 27–66.

63 Kurpiński 1957.

piński, i Soliva, i cały najlepszy muzykalny świat [Warszawy], ale tym panom, wyjąwszy Elsnera, to nie bardzo ja wierzę”<sup>61</sup>. Na całkiem dobre relacje Chopina z Kurpińskim rzucała niewątpliwie cień rywalizacja, jaką Elsner toczył z autorem *Zamku na Czorsztynie* od 1824 roku.

Piemontczyk Carlo Evasio Soliva (rocznik 1791), który przywiózł do Warszawy laury operowe uzyskane w Italii, ukończył konserwatorium w Mediolanie w zakresie gry na fortepianie i kompozycji<sup>62</sup>. Przed przybyciem do Warszawy w 1821 roku odniósł wiele sukcesów jako autor oper w Teatro alla Scala; jego *La testa di bronzo* do libretta Felice Romaniego grana była przeszło 40 razy, wystawiono ją też w Wenecji i Dreźnie, a w 1821 roku również w Monachium. Kolejne opery jego autorstwa nie cieszyły się już takim powodzeniem. W latach 20. związany był z Konserwatorium w Warszawie (także jako dyrektor), ale dyrygował też orkiestrą w Teatrze Narodowym (1823-1830), m.in. 11 października 1830 roku na koncercie pożegnalnym Chopina, na którym wykonany został po raz pierwszy publicznie *Koncert e-moll*. Z jednego z listów Chopina wiemy, że Włoch dał mu też pisma polecające (m.in. do włoskiego skrzypka w Dreźnie o nazwisku Rolla), gdy wyjeżdżał z Polski. Po zamknięciu Konserwatorium w 1831 roku Soliva działał w Petersburgu, potem mieszkał m.in. w Szwajcarii i Paryżu. Tam zmarł.

Trzeba tu dodać, że Soliva przybył do Warszawy na zaproszenie generała Aleksandra A. Roźnieckiego, który wysługiwał się administracji rosyjskiej, popełniał nadużycia, fałszerstwa i wymuszenia<sup>63</sup>. Włoch był więc związany z tym zniechęconym organizatorem i szefem tajnej policji, nazywanym powszechnie „łotrem zdradzieckim”, który interesował się muzyką, ale ta nie uszlachetniała jego charakteru. *De facto* sprawy teatru i muzyki były wpisane w obowiązki Roźnieckiego, pełnił on bowiem od wspomnianego 1821 roku również funkcję prezesa dyrekcji rządowej teatrów warszawskich, przekształconej w 1822 w Dyrekcję Teatrów i Wszelkich Widowisk Dramatycznych i Muzycznych w Królestwie<sup>64</sup>. Tak więc i Elsner, i Kurpiński musieli zabiegać o jego względy i bacznie przyglądać się poczynaniom Solivy. W liście do Tytusa, z 4 września 1830 roku, Chopin pisał: „Soliva ciągle dyryguje operami, w których jego panny [Gładkowska i Wołkow] wystąpiły; powoli zobaczysz, że osiodła Kurpińskiego, już ma jedną nogę w strzemieniu [w drodze do objęcia dyrekcji Teatru Narodowego], a podpira go dzielny, wąsaty kawalerzysta [Roźniecki]”<sup>65</sup>. Plany Solivy i jego poplecznika spełzły na niczym, bo niedługo potem przyszła rewolucja: powstanie listopadowe.

Wizja nauczania śpiewu i muzyki w konserwatorium przez Solivę nie w pełni przypadła do gustu Elsnerowi, co spowodowało powstanie Szkoły Głównej Muzyki i przyłączenie jej do uniwersyteckiego Wydziału Nauk i Sztuk Pięknych<sup>66</sup>. Szkołę tę ukończył nie tylko Chopin, ale m.in. Ignacy Feliks Dobrzyński i Tomasz Nidecki; obydwaj zapisali się, choć bez szczególnie wielkich osiągnięć, w annałach Teatru Wielkiego, o czym będzie jeszcze mowa. W progra-

61 *Korespondencja* 2009, s. 402.

62 Goldberg 2008.

63 *Korespondencja* 2009, s. 311 i 381.

64 Rulikowski 1937, s. 10–11; Przybylski 1980, s. 93–95.

65 *Korespondencja* 1955, t. 1, s. 136.

66 Goldberg 2008.

We gain a good idea of the enthusiasm in Warsaw for Kurpiński’s work and of the art of the composer of *La gazza ladra*, *Il barbiere di Siviglia* and other operatic masterworks from extant bills, press information and the letters of Chopin. The correspondence includes a letter to Jan Białobłocki of May 1826, in which he writes, ‘Although I have bought that music [which you asked me for], I have not yet given it to Wysocki [who is coming to you]. There are nothing but Euterpes there; that is, a collection of arias and other pieces by Rossini’, and a letter to Tytus Woyciechowski of August 1830, in which he mentions a rehearsal for *Il Turco in Italia*.<sup>64</sup>

Chopin also invokes the name of Kurpiński many times; in his letters, we read such things as ‘For you won’t believe how warmly he [Kurpiński] always greets me’, ‘that evening, Kurpiński noted new embellishments in my concerto’, ‘I’ve been invited to Minasowicz’s for the Easter repast; Kurpiński will also be there, and I’m interested to see what he’ll tell me’.<sup>65</sup> And so Kurpiński’s opinion of his performance at the Teatr Narodowy was very important to Chopin. This widely esteemed Warsaw conductor and composer was also involved in the above-mentioned dry run of the E minor Concerto, on 22 September, which Fryderyk described in a letter to Tytus Woyciechowski: ‘today [...] I’ll be hosting both Kurpiński and Soliva, and the whole of the musical elite [of Warsaw], but Elsner aside I set little store by those gentlemen’s opinions’.<sup>66</sup> Chopin’s good relations with Kurpiński were undoubtedly clouded by the rivalry between Elsner and the composer of *The Castle at Czorsztyn* from 1824 onwards.

The Piemontese Carlo Erasio Soliva (b. 1791), who arrived in Warsaw with the operatic laurels he had won in Italy, graduated in piano and composition from the conservatory in Milan.<sup>67</sup> Before coming to Warsaw, in 1821, he had won a great deal of success as an opera composer at the Teatro alla Scala; his *La testa di bronzo*, to a libretto by Felice Romani, was played more than forty times; it was also performed in Venice, Dresden and Munich. His other operas were not so popular. In the 1820s he worked with the conservatory in Warsaw (also as its director, but he conducted the orchestra of the Teatr Narodowy as well (1823-1830), including on 11 November 1830 in Chopin’s farewell concert, which featured the first public rendition of the Concerto in E minor. We know from one of Chopin’s letters that the Italian also gave him letters of recommendation (including to an Italian violinist in Dresden by the name of Rolla) when he was leaving Poland. When the Conservatory was closed down, in 1831, Soliva worked in St Petersburg, then lived for a time in Switzerland and Paris, where he died.

It should be added here that Soliva came to Warsaw at the invitation of General Aleksander Rozhnetsky, who was a flunky of the Russian administration and committed malfeasance, fraud and extortion.<sup>68</sup> Hence the Italian was associated with that loathed organiser and chief of the secret police, widely known as a ‘duplicitous scoundrel’, who was interested in music, but not ennobled by its sway. Matters relating to theatre and music were effectively inscribed in

64 *Korespondencja* 2009, pp. 169 and 378.

65 *Korespondencja* 1955, pp. 115 and 119.

66 *Korespondencja* 2009, p. 402.

67 Goldberg 2008.

68 *Korespondencja* 2009, pp. 311 and 381.

mie Szkoły Głównej z lipca 1826 roku, opracowanym osobiście przez Elsnera, czytamy m.in.: „Szkoła Główna Muzyki składać się będzie: a/ z rektora, który będzie profesorem kontrapunktu i kompozycji, b/ z profesora grania na organach i praktycznego generała basu, c/ z dwóch nauczycieli do instrumentów smyczkowych, d/ z nauczyciela instrumentów dętych drewnianych, e/ z nauczyciela instrumentów dętych metalowych, f/ z dwóch nauczycieli klawikordu, g/ z nauczyciela śpiewu wyższego. [...] Teoria muzyki, generał basu i kompozycji [...] wykładana będzie, jak dotąd, w jednej z sal uniwersyteckich. Taż sama nauka, uważana we względzie praktycznym, jako też wszelkie nauki instrumentalne w właściwym lokalu Konserwatorium dawany być mają. [...] Wszystkie nauki na dwuletni kurs rozłożone być mają, wyjąwszy nauki kontrapunktu i kompozycji, która dopiero w trzecim roku ukończoną być może. Ostatni rok tego kursu na same ćwiczenia praktyczne poświęcony będzie”<sup>67</sup>.

A więc w Warszawie czasów Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego wystawiano nie tylko liczne opery i dawano wiele przedstawień baletowych, ale też uczono na dobrym poziomie grania, komponowania i śpiewania. Jedną z uczennic Solivy była, wspomniana już, pierwsza miłość Chopina – Konstancja Gładkowska<sup>68</sup>. Gdyby włoski kompozytor przyjechał wcześniej do Warszawy, być może to on, a nie Elsner byłby głównym nauczycielem Fryderyka – tym samym nie studiowałby w Szkole Głównej Elsnera, a w Konserwatorium Solivy. Czy zostałby autorem kilku oper? O takich nadziejach dają wyobrażenie listy pisane do Chopina przez Elsnera, rodzinę i przyjaciół. Jeden z przyjaciół – Stefan Witwicki – w liście do kompozytora z 6 lipca 1831 roku, pisał: „Pozwól, że się przypominę Twojej pamięci i podziękuję za śliczne piosenki. Nie tylko one mnie, lecz wszystkim, którzy je znają, niezmiernie się podobały; i sam przyznałbyś, że są bardzo piękne, gdybyś słyszał, jak je śpiewa Twoja siostra. Już to koniecznie musisz być twórcą polskiej opery; mam najgłębsze przekonanie, że zostać nim potrafisz i że jako polski narodowy kompozytor otworzysz dla swego talentu pole niezmiernie bogate, na którym zarobisz sobie na niepospolitą sławę. Obyś tylko ciągle miał na uwadze: narodowość, narodowość i jeszcze raz narodowość; jest to prawie czcze słowo dla pospolitych pisarzy, ale nie dla takiego jak Twój talent. Jest ojczysta melodia jak klimat ojczysty. Góry, lasy, wody i łąki mają swój głos rodzinny, wewnętrzny, choć go nie każda dusza pojmuję. Jestem przekonany, że opera słowiańska, wywołana do życia przez prawdziwy talent, przez kompozytora czującego i myślącego, zabłyśnie kiedyś na świecie muzykalnym jak słońce nowe, może się nawet wzniesie nad wszystkie inne, będzie mogła mieć tyle śpiewności, co włoska, a więcej jeszcze tkliwości i nierównie więcej myśli. Ile razy o tym myślę, kochany panie Fryderyku, zawsze cieszę się słodką nadzieją, że Ty będziesz pierwszy, który z rozległych skarbów melodii słowiańskiej czerpać potrafisz; gdybyś nie poszedł tą drogą, sam byś dobrowolnie wyrzekał się najpiękniejszych wawrzynów. Imitacje zostaw innym, niech się mierność nad nimi zabawia. Ty bądź oryginalnym, ojczystym; może Cię z początku nie wszyscy pojmą, ale wytrwałość i ukształcenie się na raz obranym polu zapewni Ci imię u potomnych. Kto chce w jakiegokolwiek sztuce wywyższyć się, zostać prawdziwym mistrzem, powinien mieć przed sobą cele wielkie. Przepraszam, że Ci to piszę; wierz mi, że te rady i życzenia wypływają z szczerą przychylności i z szacunku, jaki mam dla Twego talentu. Jeśli będziesz jechał do Włoch, dobrze by było, abyś w Dalmacji i Ilirii czas jakiś zabawił dla poznania pieśni ludu nam bratniego,

67 Gołąb 2003, s. 145.

68 *Korespondencja* 2009, s. 585–591.

Rozhnetsky’s duties, since from 1821 he was also president of the governmental board of Warsaw theatres, transformed in 1822 into the Board of Theatres and All Dramatic and Musical Shows in the Kingdom.<sup>69</sup> Consequently, both Elsner and Kurpiński had to seek his favour and keep a close eye on the doings of Soliva. In a letter to Tytus of 4 September 1830, Chopin wrote: ‘Soliva is still conducting the operas in which his young ladies [Gładkowska and Wołkow] performed; you’ll gradually see that he’s saddled Kurpiński, has one foot in the stirrup [on the way to taking over as director of the National Theatre] and is backed by the valiant moustachioed chevalier [Rozhnetsky]’.<sup>70</sup> The plans of Soliva and his backer came to nought, thwarted soon afterwards by revolution: the November Uprising.

The vision of singing and music being taught at the conservatory by Soliva was not entirely to Elsner’s liking, which led to the creation of the Main School of Music and its attachment to the university’s Department of Science and Fine Arts.<sup>71</sup> Besides Chopin, the graduates of that school included Ignacy Feliks Dobrzyński and Tomasz Nidecki, both of whom wrote their names into the annals of the Teatr Wielki (albeit without any special achievements), as we will see below. In the curriculum of the Main School from July 1826, elaborated by Elsner in person, we read, for example, ‘The Main School of Music will comprise a) a vice-chancellor, who will teach counterpoint and composition, b) a professor of organ playing and practical thoroughbass, c) two teachers of string instruments, d) a teacher of woodwind instruments, e) a teaching of brass instruments, f) two teachers of clavichord, g) a teacher of advanced singing. [...] Music theory, thoroughbass and composition [...] will be taught, as hitherto, in one of the university halls. The same subjects, approached from a practical point of view, as well as all instrumental teaching, are to be given at the Conservatory itself. [...] All the subjects are to be spread across a two-year course, with the exception of counterpoint and composition, which will not be completed until the third year. The last year of that course will be devoted to practical exercises alone’.<sup>72</sup>

And so in the Warsaw of the times of the Duchy and the Congress Kingdom, besides productions of numerous operas and ballets, there was also a good standard of teaching in instruments, composing and singing. One of Soliva’s pupils was Chopin’s first love, Konstancja Gładkowska, already mentioned here.<sup>73</sup> Had the Italian composer come to Warsaw earlier, he might have been Fryderyk’s principal teacher, instead of Elsner, and so Chopin would have then studied not at Elsner’s Main School, but at Soliva’s Conservatory. Would he have written a few operas? We gain some idea of such hopes from letters written to Chopin by Elsner and by his own family and friends. One of those friends, Stefan Witwicki, wrote in a letter to the composer of 6 July 1831: ‘Allow me to recall myself to your memory and to thank you for the lovely songs. They are incredibly well liked not just by me, but by everyone who knows them; and you yourself would admit that they are very lovely if you heard them sung by your sister. You absolutely must compose a Polish opera; I am most deeply convinced that you are capable

69 Rulikowski 1937, pp. 10–11; Przybylski 1980, pp. 93–95.

70 *Korespondencja* 1955, vol. i, p. 136.

71 Goldberg 2008.

72 Gołąb 2003, p. 145.

73 *Korespondencja* 2009, pp. 585–591.

podobnież w Morawach i Czechach. Szukaj melodii krajowych słowiańskich, jak mineralog kamieni i kruszców po górach i polach. Może nawet uznasz stosownym notować niektóre śpiewy; byłby to dla Ciebie samego zbiór niezmiernie przydatny, na to czasu nie trzeba żałować”<sup>69</sup>.

Chopin, jak wiadomo, żadnej opery nie napisał. Jego rodacy musieli się długo zadowalać pierwszą i drugą wersją *Krakowiaków i Górali* i czekać na objawienie się geniuszu Stanisława Moniuszki, co się stało dopiero w 1858 roku. Słuchano oryginalnych oper włoskich i ich spolszczonych wersji; na polski tłumaczono również opery francuskie i niemieckie. Przeważały zdecydowanie włoskie dzieła operowe, pisze o tym Bogusławski w *Dziejach Teatru Narodowego*.

## O kilku operach wystawionych w Teatrze Narodowym

„Muzyka i śpiew, a osobliwie włoskie, tak zdają się być przyjemnymi uszom Polaka, że nieledwie uwierzyć by można, iż w tej mierze jednakowe czucie przeniosło się od Tybru do Wisły. [...] Nie dziw więc, że nie mając jeszcze naówczas ani nadziei podobnych w swoim języku zabaw, przybyłą operę włoską przyjęła publiczność z największym uniesieniem i z własnych widowisk uczyniła dla niej ofiarę”<sup>70</sup>. Słowa te zachowały swoją moc i aktualność przez całe dziewiętnaste stulecie i w części pozostają aktualne do dziś. „Język włoski – czytamy w jednym z pamiętników – w tych czasach [w drugiej połowie XIX wieku] tak wszechwładnie panował w operze warszawskiej, że przeciętny bywalec teatralny nawet nie wyobrażał sobie, by opery obce można śpiewać w innym języku [...]. Italianizacja naszego teatru operowego tkwiła korzeniami w starej tradycji warszawskiej, sięgającej czasów Stanisława Augusta”<sup>71</sup>.

Jednak w sytuacji, w jakiej znalazła się Warszawa w latach 20. XIX wieku, a szczególnie po upadku powstania listopadowego, język włoski miał też wielkiego poplecznika w administracji rosyjskiej. Był wówczas nie tylko naturalnym językiem opery, ale i czymś w rodzaju języka neutralnego, polski zaś był językiem narodowym, który próbowano wyrugować. W cytowanym wyżej pamiętniku znajdujemy ciekawą uwagę na ten temat: „[...] Podtrzymywali ten kurs [forowania włoskiego] generał-gubernatorowie warszawscy, zwierzchnicy prezesów teatrów, chcący choć jednej ze scen teatrów rządowych nadać piętno, jeśli nie rosyjskie, to międzynarodowe; przyczyniały się do tego nieustannie w Teatrze Wielkim gościny śpiewaków włoskich”<sup>72</sup>.

Pamiętamy słowa Bogusławskiego o Truskolaskiej, która „uproszona do przyjęcia w [...] z włoskiego przełożonej operze (*Dla miłości zmyślane szaleństwo*) roli Eurylly, sławną śpiewaczkę włoską Bernardi wdziękami gry swojej przewyższała”<sup>73</sup>. Nigdy się nie dowiemy o obiektywnym wymiarze tego przewyższenia, subiektywny wymiar wywodził się zapewne z oczywistego pożądanego słuchania oper, także włoskich, w języku ojczystym. Oto kilka uwag o jednej z nich.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 504.

<sup>70</sup> Bogusławski 1820, s. 3.

<sup>71</sup> Owerłto 1936, s. 57.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>73</sup> Bogusławski 1820, s. 262.

of doing so and that as a Polish national composer you will open up an incredibly rich domain for your talent, in which you will earn rare glory. May you just always keep in mind: nationality, nationality, and once more nationality; that is almost an empty word for ordinary writers, but not for a talent such as yours. A native melody is like the native climate. The mountains, forests, waters and meadows have their native, inner voice, although not every spirit understands it. I am convinced that a Slavic opera brought into being by a genuine talent, by a feeling and thinking composer, will one day shine in the musical world like a new sun; it might even rise above all others. It will have as much songfulness as the Italian, even more tenderness and incomparably more ideas. However many times I think about it, dear mister Fryderyk, I always cherish the sweet hope that you will be the first to prove himself capable of drawing on the vast wealth of Slavic melody; were you not to follow that path, you would be voluntarily renouncing the finest laurels. Leave imitation to others; may mediocrity amuse itself with them. You be original, native; perhaps not everyone will comprehend you at first, but perseverance and training in the field once chosen will ensure your reputation for posterity. Anyone who wishes to raise himself in any of the arts, to become a true master, should first set himself great goals. Forgive me for writing you this; believe me that this advice and these wishes ensue from my genuine goodwill and from the respect that I have for your talent. If you travel to Italy, it would be good if you stayed in Dalmatia and Illyria for some time, in order to familiarise yourself with the songs of our fraternal people; in Moravia and Bohemia the same. Seek out the melodies of Slavic lands, as a mineralogist seeks stones and ores in the mountains and fields. Perhaps you will even deem it appropriate to note down some songs; for you yourself that would be a most useful collection; you must not rue the time spent on such pursuits’.<sup>74</sup>

Chopin, as we know, did not write an opera. His fellow countrymen long had to content themselves with the first and second versions of *Cracovians and Highlanders* and wait for the genius of Stanisław Moniuszko to reveal itself, which did not happen until 1858. In the meantime, they listened to original Italian operas and their Polonised versions; French and German operas were also translated into Polish. It was Italian operatic works that were clearly predominant, as Bogusławski mentions in his history of the Teatr Narodowy.

## A few of the operas staged at the Teatr Narodowy

‘Music and singing, especially Italian, seem so pleasurable to Polish ears that one can hardly believe that the same feeling has transferred to such an extent from the Tiber to the Vistula. [...] It is hardly surprising, therefore, that not yet having any hope at that time of such entertainment in their own language, audiences adopted the imported Italian opera with the greatest elation and sacrificed their own shows to it’.<sup>75</sup> Those words retained their power and currency throughout the whole of the nineteenth century, and in part they remain current today. ‘The Italian language – we read in one memoir – reigned so supreme

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 504.

<sup>75</sup> Bogusławski 1820, p. 3.

24 września 1793 roku w Teatrze Narodowym odbyła się premiera włoskiej opery heroicznej z muzyką Antonia Salieriego *Axur, król Ormus*<sup>74</sup>. Tekst libretta autorstwa Pierre’a Beaumarchais’go spolszczył Wojciech Bogusławski, który był też reżyserem spektaklu i odtwórcą roli głównej. Opera cieszyła się wielkim powodzeniem, grano ją czterysta razy. Było to przełomowe dzieło na scenie polskiej, albowiem po raz pierwszy cały przetłumaczony na polski tekst odśpiewano w całości (pierwotnie teksty przełożonych librett deklamowano). Śpiewanie zarezerwowane dotąd dla Włochów powierzono w *Axurze* artystom domorosłym. Niemal dwadzieścia lat po premierze, w 1812 roku, w „Allgemeine Musikalische Zeitung” ukazał się tekst, zapewne samego Bogusławskiego, z tymi oto słowami „[...] Od tego spektaklu można mówić o wielkiej operze w Polsce, a Salieri zyskał szczególną chwałę u nas. Należy zawsze z wielką wdzięcznością pamiętać o jego wkładzie w historię kultury muzycznej w Polsce”<sup>75</sup>. Do dziś zachowało się osiem znakomitej klasy kolorowych plansz Friedricha Antona Lohrmana ukazujących głównych bohaterów tej opery w ich przepięknych kostiumach<sup>76</sup>. Bodaj największe wrażenie robi Bogusławski w kostiumie despoty Axura<sup>77</sup>.

W *Dziejach Teatru Narodowego* czytamy: „Po jej [operze włoskiej] oddaleniu, poświęciwszy kilka miesięcy czasu na wydoskonalenie naszych śpiewaków, wystawiłem [w tłumaczeniu polskim] pierwszy raz we wrześniu [1793 roku] wielką operę z muzyką Salieriego: *Axur, król Ormus*. [...] Dobrane głosy, daleko doskonalsza od włoskiej gra artystów, piękne ozdoby scen przez sławnego Smuglewicza malowane, kosztowne ubiory, mnóstwo Seraju, właściwy azjatycki przepych, a nad wszystko dokładność, z jaką ta opera wystawiona była, pozyskały jej powszechne powodzenie, oklaski i prawdziwe publiczności sprawiły zadowolenie. Wtenczas to, przyznali sami nawet włoskiej opery wielbiciele, że zanadto unosili się nad dawnym [we włoskiej wersji] jej wystawieniem. Dana bowiem bez żadnych ozdób, w tonie bardziej krotocwilnej niżeli tragicznej sztuki, samym tylko śpiewem kraszona, w żadnym względzie nie mogła iść w porównanie z naszą. Powracający z Grodzieńskiego Sejmu Monarcha, przy pierwszym tej opery widzeniu, odebrawszy ode mnie wszystkich scen i ubiorów onej rysunki, oprócz kosztownego podarunku, przyznał scenie ojczystej wygórowane wydoskonalenie. Lubo ta jedna opera [...] dostateczną była do utrzymania przez cały niemal rok Teatru”<sup>78</sup>.

Rok później – 1 marca 1794 roku – wystawiono wspomniany już kilkakrotnie wodewil *Cud albo Krakowiaki i Górale* z muzyką Jana Stefaniego i librettem Bogusławskiego<sup>79</sup>. Była to raczej, jak trafnie ujęli to krytycy, komedia Bogusławskiego z muzyką Stefaniego, tak istotne jest w tej operze libretto<sup>80</sup>. Motyw przewodni stanowi w tym dziele miłość Stacha i Basi, której na przeszkodzie staje Dorota, macocha dziewczyny, sama potajemnie zakochana w Stachu. Chcąc pozyskać go dla siebie, obiecuje rękę pasierbicy góralowi Bryndasowi. Gdy ten przybywa wraz z grupą swych ziomków po obiecaną narzeczoną, Bartłomiej, ojciec dziewczyny, poznawszy jej prawdziwe uczucia, odmawia Bryndasowi wydania Basi. I wreszcie dochodzi do „cudu” za sprawą elektrycznej maszyny Bardosa, studenta z Krakowa. Górale, którzy uprowadzili bydło

74 Żórawska-Witkowska 1995, s. 234.

75 Rice 1998, s. 420.

76 Żórawska Witkowska 1995, s. 234.

77 *Stanisław August* 2011, s. 375.

78 Bogusławski 1820, s. 75–76.

79 Raszewski 1982, s. 227–288.

80 Kański 1964, s. 54–57.

at the Warsaw Opera at that time [the second half of the nineteenth century] that the average theatre-goer did not even imagine that foreign operas could be sung in a different language [...] The Italianisation of our operatic theatre was rooted in the old Warsaw tradition, reaching back to the times of Stanislaus Augustus’.<sup>76</sup>

However, in the situation in which Warsaw found itself during the 1820s, and particularly after the demise of the November Uprising, the Italian language also had a great supporter in the Russian administration. At that time, it was not just the natural language of opera, but also something of a neutral language; Polish, meanwhile, was the national language, which the Russians were trying to extirpate. In the above-quoted memoir, we find an interesting remark on this subject: ‘[...] that course [favouring Italian] was maintained by the Warsaw governor-generals, the overlords of the theatre presidents, wishing to impart to at least one of the stages of the government theatres an international, if not Russian, stamp; that end was served by the endless guest performances at the Teatr Wielki by Italian singers’.<sup>77</sup>

We remember what Bogusławski wrote about Truskolaska, who, ‘invited to take, in [...] an opera translated from Italian (*Il finto pazzo per amore*), the role of Eurilla, surpassed the famous Italian singer Bernardi with the charms of her playing’.<sup>78</sup> We will never learn of the objective dimension of that superiority, whilst its subjective dimension doubtless derived from the obvious desire to listen to operas, including Italian operas, in their native tongue. Here are a few remarks on one such work.

On 24 September 1793, at the National Opera, the premiere was given of the Italian heroic opera with music by Antonio Salieri *Axur, ré d’Ormus*.<sup>79</sup> Pierre Beaumarchais’s libretto was rendered in Polish by Wojciech Bogusławski, who also directed the production and performed the lead. That opera enjoyed great popularity and was played four hundred times. It was a groundbreaking work on the Polish stage, since it was the first time the whole of a text translated into Polish had been sung in its entirety (originally, the texts of translated libretti were recited). In *Axur*, the singing, which hitherto had been reserved for Italians, was entrusted to home-grown artists. Almost twenty years after the premiere, in 1812, a text probably by Bogusławski appeared in the *Allgemeine musikalische Zeitung*: ‘from that production onwards, one may speak of great opera in Poland, and Salieri won particular glory here. His contribution to the history of musical culture in Poland should always be remembered with great gratitude’.<sup>80</sup> Preserved to the present day are eight excellent colour illustrations by Friedrich Anton Lohrman showing the principal characters of that opera in their exquisite costumes.<sup>81</sup> Perhaps the greatest impression is made by Bogusławski dressed as the despot Axur.<sup>82</sup>

76 Owerłto 1936, p. 57.

77 *Ibid*, p. 57.

78 Bogusławski 1820, p. 262.

79 Żórawska-Witkowska 1995, p. 234.

80 Rice 1998, p. 420.

81 Żórawska-Witkowska 1995, p. 234.

82 *Stanisław August* 2011, p. 375.

krakowiaków, zostają porażeni prądem i tym samym pokonani. Bardos zapobiega bójce i, nawołując do zgody, sławi potęgę wiedzy. Jego kolejny fortel doprowadza do połączenia zakochanych.

„Przyszła mi myśl – relacjonuje librecista – wystawienia na scenę tych wesołych i rubasznych *Krakowiaków*, którzy, śpiewając, uprawiają ziemię, śpiewając, biją się za nią. Świeży dowód ich męstwa pod Raclawicami zapalił mój umysł, lube mojej młodości wspomnienia, drogie chwile, które na tej ziemi przeżyłem, nauki, które w niej brałem, związki, które mnie tam łączyły, wszystko to przed moimi stanęło oczyma [...]. Zdziwił *Axur*, zabawiła [włoska opera] *Rzecz rzadka* [m.in. z powodu arii *Pókim jeszcze pasł barany*], ale *Krakowiaki* pozyskały wszystkich serca, zapaliły wszystkich umysły”<sup>81</sup>. Dodajmy tu, że duże fragmenty tej opery to tańce ludowe – krakowiak, kujawiak i polonez. „Nie są to jednak – pisze Kański – bezpośrednie cytaty z folkloru, natomiast odwrotnie; zdaniem niektórych badaczy pewne melodie z *Krakowiaków* i *Górali* zasymilowały się, stając się pieśniami ludowymi”<sup>82</sup>.

Kolejną wartą krótkiego omówienia, nie z powodu jej poziomu artystycznego, a z powodu okoliczności (nadziei na odrodzenie Polski), jest opera *Andromeda* muzyką Elsnera i z tekstem Ludwika Osińskiego. O okolicznościach jej powstania pisze Kajetan Koźmian: „Gdy batalia pod Jeną zgruchotała potęgę pruską i Napoleon stanął w Warszawie i żądał być na teatrze, Bogusławski i cała powszechność jednogłośnie głosem zmusiła Osińskiego do napisania sztuki, która by namalowała uczucie narodu dla wybawiciela Polski. Czas był nader krótki, bo prawie 24 godziny. Wtedy Osiński napisał w jednym akcie sztukę pt.: *Andromeda przykuta na skale*, którą Perseusz, uciawszy głowę Meduzie, uwalnia z więzów; przedmiot analogiczny do Napoleona. Sztuka ta, prozą i wierszem lirycznym przeplatana, była słaba, pośpiech ją wymówił, musiała być wytłumaczona na język francuski, by ją miał Napoleon przed oczyma; entuzjazm publiczności i gra aktorów nadstawiły na scenie, co jej pod względem sztuki brakowało, sam Osiński nie był z niej kontent, lecz Napoleon wyszedł z teatru zadowolony, dosiedziawszy do końca”<sup>83</sup>.

Sam Bogusławski tak to opisał: „[Napoleon] raz jeden, dnia 18 stycznia [1807], pokazawszy się na Narodowym Teatrze, napisaną wierszem, stosownie do owej chwili, przez Ludwika Osińskiego heroiczną operą: *Andromeda*, piękną muzyką Józefa Elsnera, kantatą i baletem ozdobioną, przywitany w nim został. Ten prawdziwych talentów znawca, który nimi, w siedlisku wszelkiej doskonałości, od dzieciństwa był otoczonym, znalazł wszelako i na polskiej scenie godne swojej pochwały przedmioty. Podobał mu się głos pierwszej śpiewaczki Dmuszewskiej, przezrocze stosowne do okoliczności, przez znakomitego malarza Plesza [Plerscha] malowane, a nawet myśl przedstawionej mu opery, którą mu, na język jego przełożoną i wydrukowaną, podano”<sup>84</sup>.

Dzięki akwatincie Jana Ligbera znamy wygląd sztandaru wykonanego na tę okazję przez Jana Bogumiła Plerscha i Kazimierza Wojniakowskiego, zapewne według pomysłu Bogusławskiego i Osińskiego. Sztandar ten, zawieszony w Teatrze Narodowym na placu Krasieńskich w dniu 18 stycznia 1807 roku, ukazywał Napoleona jako wschodzące słońce (Oriens), nad którym unosi

81 Bogusławski 1820, s. 76–77. Pomyłka autora (?) – przysięga Kościuszki i bitwa pod Raclawicami miały miejsce kilka tygodni po premierze *Cudu*...

82 Kański 1964, s. 57.

83 Koźmian, t. 3, 1972, s. 403.

84 Bogusławski 1820, s. 190–191.

In *Dzieje Teatru Narodowego* [History of the National Theatre], we read: ‘After its [the Italian Opera’s] removal, having devoted several months to training our singers, I staged [in Polish translation], for the first time in September [1793], a grand opera with music by Salieri: *Axur, ré d’Ormus*. [...] The select voices, the acting, far better than the Italian, the beautiful scenery, painted by the famous Smuglewicz, the expensive costumes, the multitude of the Seraglio, the characteristic Asian splendour, and more than anything the exactness with which that opera was staged earned it universal success and acclaim, and it gave the audience genuine satisfaction. At that moment, as even admirers of the Italian Opera admitted, they raised themselves above its previous [in an Italian version] production, which, given without any decorations, more in a jocular tone than in that of a tragic play, adorned with nothing but the singing, could not compare with ours in any respect. On seeing that opera for the first time, the Monarch, returning from the Grodno Sejm, having received from me drawings of all the scenes and costumes, besides a costly gift, awarded the native stage lofty improvements. Perhaps that single opera [...] sufficed to maintain the theatre for nearly a whole year’.<sup>83</sup>

Staged a year later – on 1 March 1794 – was the vaudeville *The Supposed Miracle, or Cracovians and Highlanders*, already mentioned here several times, with music by Jan Stefani and a libretto by Bogusławski.<sup>84</sup> As the critics aptly observed, this was rather a comedy by Bogusławski with music by Stefani, so crucial is the libretto in this opera.<sup>85</sup> The leading motif here is the love between Stach and Basia, which is threatened by the girl’s stepmother Dorota, who is herself secretly enamoured of Stach. Wishing to get him for herself, she promises her daughter-in-law the hand of the highlander Bryndas. When Bryndas arrives for his promised fiancée, accompanied by a group of fellow highlanders, the girl’s father, Bartłomiej, on learning of her true feelings, refuses to give Basia to him. And at this point, we have the ‘miracle’, thanks to an electrical machine belonging to Bardos, a student from Cracow. The highlanders, who had rustled off the Cracovians’ cattle, are dealt an electric shock and thereby defeated. Bardos prevents a fight breaking out, and calling for peace he lauds the power of knowledge. His next trick brings the lovers together.

‘The idea occurred to me – relates the librettist – of putting on the stage those jovial and coarse Cracovians, who sing as they till the soil and sing as they fight over it. The fresh proof of their valour at Raclawice enflamed my mind, the fond memories of my youth, the dear moments that I had lived through in that land, the learning I had gained there, the ties that bound me there – it all appeared before my eyes [...]. *Axur* was admired, [Vicente Martín y Soler’s opera] *Una cosa rara* entertained, but *Cracovians* won everyone’s hearts, enflamed everyone’s minds’.<sup>86</sup> Let us add here that large parts of that opera comprise folk dances: krakowiak, kujawiak and polonaise. ‘Yet these are not – writes Kański – direct quotations from folklore. On the contrary, in the opinion of some scholars, some of the tunes from *Cracovians and Highlanders* became assimilated as folk songs’.<sup>87</sup>

83 Bogusławski 1820, pp. 75–76.

84 Raszewski 1982, pp. 227–288.

85 Kański 1964, pp. 54–57.

86 Bogusławski 1820, pp. 76–77. The author got the chronology wrong: Kościuszko’s proclamation and the battle of Raclawice took place a few weeks after the premiere of *Cracovians*.

87 Kański 1964, p. 57.



się personifikacja sławy<sup>85</sup>. W dolnej partii sztandaru widniał w centrum ołtarz z płonącym na nim ogniem, po jego lewej stronie personifikacja Polski, z której ust wychodzi napis: SPES IN TE (Nadzieja w tobie), po prawej zaś uskrzydłony geniusz uwalniający z grobu ubranego w zbroję rycerza. Napis na płycie nagrobnej głosił: RESURGAM (Zmartwychwstanę). Rycinę (nie wiadomo, czy również sztandar) opatrzone tym oto wierszem:

„Tak Polska z losów kolei  
Z gruzów swoich ożywiona  
Ujrzała cel swych nadziei  
Wielkiego Napoleona.

Mąż wielki zrządził tę zmianę  
Zdumiewa się ziemia cała,  
Ledwie opuścił Sekwanę  
Już go zwycięzcą Wisła ujrzęła”.

Napoleon zawiódł wprawdzie wielu Polaków, tworząc małe Księstwo Warszawskie, ale dzięki istnieniu tego niewielkiego państewka było możliwe powstanie Królestwa Polskiego w 1815 roku. Jak wiadomo, wielkie nadzieje pokładane w Aleksandrze I tuż po 1820 roku zaczęły się rozwiewać, o czym dają dobre wyobrażenie raporty Henryka Mackrotta, policyjnego szpiega. „Wczoraj w teatrze – pisał 12 czerwca 1821 roku tenże donosiciel – podczas przedstawienia opery *Westalki* [Spontiniego] po słowach *Chwała wolnym narodom, tyranom zagłada* [mówionym po polsku] klaskali głównie akademicy, przede wszystkim akademik Lebrun, który krzyczał na głos *Brawo*, oraz aplikant adwokacki Egersdorf, akademik ostromecki i inni. Kapitan Jan Wołoski walił szablą w podłogę, tupał i krzyczał”<sup>86</sup>. „Wczoraj – 9 lipca 1821 roku – raportuje policyjny szpieg – na przedstawieniu opery *Alina* akademicy z Ksawerym Godebskim na czele oklaskiwali francuskie mundury na scenie”<sup>87</sup>. Chodzi tu o operę liryczną *Alina, królowa Golkondy* Henriego-Montana Bertona z librettem Jean-Baptiste-Charles Viala i Edmonda de Favières.

W tym kontekście warto przytoczyć jeszcze jeden donos Mackrotta z 21 czerwca 1821 roku: „Na wczorajszym gratisowym przedstawieniu w Teatrze Narodowym wpuszczono za dużo ludzi na galerię. Dwaj akademicy na parterze nie chcieli zdjąć kapeluszy i wołali do zwracającej im uwagę policji: *E, co tam tych durniów słuchać!* Na dźwięk słowa *Konfederacja* akademicy głośno klaskali. Po obrazie przedstawiającym wdzięczność dla cara Aleksandra I niektórzy widzowie krzyczeli: *Fora!* [bis], ale akademicy, zwłaszcza niejaki Dobrzejewski, gwizdali. Obrazu nie powtórzono. Głośne brawa rozległy się przy piosence śpiewanej przez aktorkę Palczewską:

„Serce nie sługa, nie zna co to pany,  
Nie da się przemocą okuwać w kajdany.  
Wolnością żyje, do wolności wzdycha,  
Bez niej jak kwiatek bez rosy usycha.

<sup>85</sup> Miziołek, Kowalski 2010, s. 24–25.

<sup>86</sup> Beylin 1952, s. 154.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

Another opera worth a brief mention, not on account of its artistic qualities, but due to the circumstances in which it was written (hopes for the rebirth of Poland), is *Andromeda* with music by Elsner and a text by Osiński. Those circumstances are discussed by Kajetan Koźmian: ‘When the Battle of Jena smashed the might of Prussia and Napoleon stood in Warsaw and demanded to go to the theatre, Bogusławski and people in general with one voice obliged Osiński to write a play that would portray the nation’s feelings towards the saviour of Poland. The deadline was extremely short, around twenty-four hours, but Osiński wrote a one-act play entitled *Andromeda przykuta na skale* [Andromeda chained to the rock]. Perseus, having decapitated Medusa, frees Andromeda from her chains; the parallel with Napoleon is quite plain. That play, plaiting prose with lyrical verse, was poor. The excuse was the haste; it also had to be translated into French, so that Napoleon might have it before him. The enthusiasm of the audience and the playing of the actors compensated on the stage for what the play lacked in artistry; Osiński himself was not happy, but Napoleon left the theatre contented, having sat through it to the end.’<sup>88</sup>

Here is how Bogusławski described it: ‘[Napoleon], showing himself at the National Theatre just once, on 18 January [1807], was greeted there by the heroic opera *Andromeda*, written in verse, appropriate to the moment in time, by Ludwik Osiński, with beautiful music by Józef Elsner, adorned with a cantata and a ballet. That true connoisseur of talent, with which, in the home of all excellence, he had been surrounded since childhood, found objects worthy of his praise on the Polish stage as well. He liked the voice of the leading singer, Dmuszewska, the transparencies suited to the circumstances, painted by the excellent artist Plesz [Plersch], and even the idea of the opera presented to him, which was served him translated into his language and printed out’.<sup>89</sup>

An aquatint by Jan Ligber shows us the banner produced for the occasion by Jan Bogumił Plersch and Kazimierz Wojniakowski, probably after an idea by Bogusławski and Osiński. That banner, hung in the Teatr Narodowy on Krasiński Square on 18 January 1807, depicted Napoleon as the rising Sun (Oriens), over which looms a personification of Glory.<sup>90</sup> The centre of the bottom part of the banner featured an altar with a burning flame; to the left of that, we see a personification of Poland, from whose lips comes the inscription SPES IN TE (Hope in Thee), and on the right a winged Genius freeing a knight in armour from the grave. The inscription on the gravestone proclaimed: RESURGAM (I am reborn). The print (possibly the banner as well) was furnished with the following poem:

Thus Poland from the twists of fate  
Quickened from her ruins  
Espied the object of her hopes  
The great Napoleon.

That great man brought the change  
The whole world stands amazed,  
Barely had he left the Seine  
Than the Vistula saw him win.

<sup>88</sup> Koźmian, vol. iii, 1972, p. 403.

<sup>89</sup> Bogusławski 1820, pp. 190–191.

<sup>90</sup> Miziołek and Kowalski 2010, pp. 24–25.

Śpiewa w klateczce więziona ptaszyna,  
 Że była wolną sobie przypomina.  
 A choć jej ptasznik dość daje żywności,  
 Jednak przez szczeble wzdycha do wolności”.

Jest to ulubiona akademicka piosenka. Słowa jej trawestują na swych zebraniach *Polak nie sługa – nie zna co to pany...*<sup>88</sup>.

Od 1825 roku bardzo częstym gościem w Teatrze Narodowym był również młody Chopin. „*Cyrulik Sewilski (Le barbier de Seville)* – pisał w październiku piętnastoletni kompozytor do Jana Białobłockiego – był grany w sobotę na teatrze, zostającym teraz pod dyrekcją Dmuszewskiego, Kudlicza i Zdanowicza, podobał mi się bardzo. Zdanowicz, Szczurowski, Polkowski dobrze grali; jako też Aszpergerowa i jeszcze dwie osoby: jedna ciągle zasmarkana, kichająca; druga zapłakana, chuda, w pantoflach, w szlafroku, ciągle w takt ziewająca”<sup>89</sup>. „W Warszawie – donosił Chopin temu samemu adresatowi kilka dni później – *Cyrulik* zewsząd na teatrze chwalony, słychać, że *Frejszyca*, na którego się już tak dawno zbierają, dawać będą. Ja też zrobiłem nowego poloneza z *Cyrulika*, co się dosyć podoba; myślę go jutro dać do litografii”<sup>90</sup>. Warszawska premiera słynnej opery Carla Marii von Webera *Wolny strzelec* miała wreszcie miejsce w lipcu 1826, grano ją do 1831 roku 58 razy. Po premierze „*Kurier Warszawski*” z 6 lipca donosił: „Główne role wydali z powszechnym zadowoleniem JPP. Aszpergerowa, Polkowski, Romanowski, a J Pani Kurpińska ciągle odbierała oklaski”. Chopin wypowiedział się o tej operze 9 września 1828 roku w liście do Tytusa Woyciechowskiego: „Kurpiński teraz w Krakowie, Żyliński dyryguje operę; wczoraj *Freyszyc* okropnie miał być odegrany”<sup>91</sup>.

Jednym z największych sukcesów kasowych Teatru Narodowego w okresie przed powstaniem listopadowym okazała się opera *Chłop milionowy* z muzyką Josefa Drechslera do tekstu Ferdinanda Raimunda<sup>92</sup>. „Na przyszłą niedzielę – donosił Chopin Woyciechowskiemu 14 listopada 1829 roku – ma być *Milionsz [Bauer als Millionär]*, mała komiczna opera Drechslera. Nie wiem, po co to niemieckie głupstwo u nas dadzą, chyba dla dekoracji i metamorfoz rozmaitych śmiesznych, bawiących dzieci. Będą latać, Sachetti miał dekoracje malować”<sup>93</sup>. Podobną opinię o tej operze i o znakomitych dekoracjach Sacchettiego wyraził w jednym z listów do matki Juliusz Słowacki.

88 *Ibidem*, s. 153–154.

89 *Korespondencja* 2009, s. 132–133.

90 *Ibidem*, s. 138.

91 *Ibidem*, s. 235.

92 Szwankowski 1965, s. 36.

93 *Korespondencja* 2009, s. 325–326.

Although Napoleon disappointed many Poles by creating the small Duchy of Warsaw, it was thanks to the existence of that little state that the Kingdom of Poland could be established in 1815. As we know, just after 1820, the great hopes invested in Alexander I began to be dispelled, a good idea of which can be gleaned from the reports submitted by the police spy Henryk Mackrott. ‘Yesterday at the theatre – that informer wrote on 12 June 1821 – during the [Spontini] opera *La vestale*, after the words ‘Glory be to free nations, annihilation for tyrants’ [spoken in Polish], it was mainly the students who clapped, especially the student Lebrun, who shouted out “Bravo”, as well as the legal apprentice Egersdorf, the student from Ostromecko and others. Captain Jan Wołoski banged his sabre on the floor, stamped and cried out’.<sup>91</sup> ‘Yesterday, 9 July 1821 – reports the police spy – at a performance of the opera *Alina*, students, led by Ksawery Godebski, applauded the French uniforms on stage’.<sup>92</sup> The work in question was the lyric opera *Aline, reine de Golconde* by Henri-Montan Berton with a libretto by Jean-Baptiste-Charles Vial and Edmond de Favières.

Within this context, it is worth quoting another report made by Mackrott on 21 July 1821: ‘At yesterday’s free show at the National Theatre, too many people were let into the gallery. Two students on the parterre refused to doff their hats and cried to the policemen who were pointing this out “Oh, why listen to those dolts?” At the sound of the word “Confederation”, the students clapped loudly. After the scene representing gratitude for Tsar Alexander I, some members of the audience shouted out “Fora!” [encore], but the students, particularly one Dobrzejewski, whistled. The scene was not repeated. Loud cheers rang out to a song sung by the actress Palczewska:

The heart’s not a slave, no master it knows,  
 It cannot be shackled by force.  
 It lives in freedom, it sighs for freedom,  
 Without it, it wilts like a rose without dew.  
 A little bird sings, confined in its cage,  
 Remembering when it was free.  
 And though its keeper gives it plenty of food,  
 It sighs through the bars for its freedom.

This is the favourite song of the students. At their meetings, its words are travestied thus: ‘The Pole’s not a slave – no master he knows’.<sup>93</sup>

From 1825 onwards, a very frequent guest at the Teatr Narodowy was the young Chopin. ‘*The Barber of Seville (Le barbier de Seville)* – wrote the fifteen-year-old composer in October to Jan Białobłocki – was played on Saturday at the theatre, which is under the direction of Dmuszewski, Kudlicz and Zdanowicz; I liked it very much. Zdanowicz, Szczurowski and Polkowski played very well, as did Aszpergerowa and two others: one forever sniffing and sneezing, the other weeping, skinny, in slippers and a dressing-gown, was forever yawning in time’.<sup>94</sup> ‘In

91 Beylin 1952, p. 154.

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*, pp. 153–154.

94 *Korespondencja* 2009, pp. 132–133.

Jak widzieliśmy, balet pojawił się na scenie Teatru Narodowego (w Operalni) już w pierwszej wystawionej na niej sztuce – w *Natętach*. Towarzyszył też większości oper. Jak trafnie zauważył Bogusławski, opery włoskie stały się jednostajne i przyciągały coraz mniej widzów; uatrakcyjniano je więc występami baletu, co odniosło oczekiwany skutek. W czasach Stanisława Augusta były też liczne spektakle czysto baletowe. Za czasów tego monarchy dzieje baletu działającego w Warszawie można podzielić na trzy okresy: 1765–1769, 1774–1785 i 1785–1795.

Jedno z najważniejszych przedstawień pierwszego okresu miało miejsce w dniu imienin króla – 8 maja 1767 roku, kiedy zaprezentowano *Medeę i Jazona* z librettem i choreografią Jean-Georges Noverre’a i z muzyką Johanna Josepha Rodolphe’a. Do dziś zachowały się w dawnych zbiorach królewskich, obecnie w Gabinecie Rycin BUW, akwarele ukazujące fascynujące kostiumy występujących w tym balecie tancerzy i tancerek<sup>94</sup>. W latach 1774–1776 wystawiono cały szereg baletów według zasad nowoczesnego *ballet d’action*<sup>95</sup>. Do Warszawy przyjechali słynni tancerze Giovanni Antonio Sacco i Francesco Caselli. Wielkim wydarzeniem na scenie Teatru Narodowego w 1776 roku była inscenizacja Casellego baletu Noverre’a *Sąd Parysa*. Ubiory sprowadzone z Paryża kosztowały niebagatelną kwotę – 50 tysięcy złotych<sup>96</sup>. Co ciekawe, w 1925 roku, w 160. rocznicę utworzenia Teatru Narodowego, balet ten pokazano w Teatrze Wielkim właśnie w wersji Casellego<sup>97</sup>.

Jednak na ustabilizowanie się sytuacji królewskiego zespołu baletowego trzeba było poczekać do 1785 roku, kiedy to król przejął po Antonim Tyzenhauzie cały jego zespół tancerzy, a głównym baletmistrzem i następnie choreografem został François Le Doux. Kolejną ważną postacią w balecie na deskach Teatru Narodowego był Daniel Kurtz [Curz], który w 1785 roku wystawił *Aleksandra i Kampaspe* Noverre’a, a w rok później – *Akcisa i Galateę*<sup>98</sup>. Prawdziwym wydarzeniem był skomponowany przez niego w 1787 roku balet *Kora i Alonzo* według J. F. Mar-montela. Widziała go Elise von der Recke w listopadzie 1791 roku i tak go opisała: „Kompozycja baletu *Kora i Alonzo, czyli Dziewice Słońca* jest przejmująco piękna – omal nie wzruszyła mnie do łez. Nie widziałam jeszcze nigdy żadnego baletu pantomimicznego, który byłby tak bliski memu ideałowi sztuki tanecznej”<sup>99</sup>.

Szczególnie jednak balet pt. *Kleopatra* (znany też jako *Antoniusz i Kleopatra*) wart jest szerszego omówienia. *Kleopatę* inscenizowano w Teatrze Narodowym na placu Krasińskich w 1789 i w Teatrze na Wyspie w Łazienkach; *Korę i Alonzo*, jak się wydaje, tylko w pierwszym z nich.

Wybudowany przez Kamsetzera kamienny Teatr na Wyspie otwarto 7 września 1791 roku, wybierając na jego inaugurację, w całkiem przemyślany sposób, właśnie *Kleopatę*. Najbardziej

94 Żórawska-Witkowska 1995, s. 180.

95 Wierzbicka-Michalska 1977, s. 200–208.

96 *Ibidem*, s. 202.

97 Turska 1989, s. 202.

98 Mamontowicz-Łojek 2005.

99 Cyt. Żórawska-Witkowska 1995, s. 196.

Warsaw – reported Chopin to the same addressee a few days later – *The Barber* is praised at the theatre from all sides; one hears that *Freischütz*, which they have been gearing up to for so long, is to be played. I’ve also done a new polonaise from *The Barber*, which is quite well liked; I’m thinking of giving it to be lithographed tomorrow’.<sup>95</sup> The Warsaw premiere of Carl Maria von Weber’s famous *Freeshooter* was finally given in July 1826; it was played fifty-eight times up to 1831. After the premiere, the *Kurier Warszawski* of 6 July reported: ‘The principal roles were performed to universal acclaim by Aszpergerowa, Polkowski and Romanowski, and Kurpińska was continuously applauded’. Chopin wrote about that opera on 9 September 1828 in a letter to Tytus Woyciechowski: ‘Kurpiński’s now in Cracow, and Żyliński’s conducting the opera; yesterday *Freischütz* was played dreadfully’.<sup>96</sup>

One of the greatest box office hits at the National Theatre during the period before the November Uprising proved to be the opera *Der Bauer als Millionär* to music by Joseph Drechsler and with a text by Ferdinand Raimund.<sup>97</sup> ‘Next Sunday – reported Chopin to Woyciechowski on 14 November 1829 – *The Millionaire*, a little comic opera by Drechsler, is to be performed. I don’t know why they serve us that German claptrap, presumably for the decoration and the metamorphoses of various comical, entertaining children. They’ll be flying. Sacchetti was to be painting the sets’.<sup>98</sup> A similar opinion about that opera and about Sacchetti’s marvellous scenery was expressed in a letter to his mother by Juliusz Słowacki.

## Ballet in the times of Stanislaus Augustus and under the direction of Osiński

As we have seen, ballet appeared on the national stage (at the Operalnia) in the very first play to be produced there: *The Bores*. It also accompanied the majority of operas. As Bogusławski aptly observed, Italian operas became rather monotonous and attracted dwindling audiences; so they were rendered more appealing with ballet turns, which brought the anticipated result. During the times of Stanislaus Augustus, there were also many purely balletic spectacles. The history of ballet in Warsaw under his reign can be divided into three periods: 1765–1769, 1774–1785 and 1785–1795.

One of the most important shows of the first period took place on the king’s name-day, 8 May 1767, namely *Jason et Médée*, with a libretto and choreography by Jean-Georges Noverre and music by Johann Joseph Rodolphe. Still preserved today, in the former royal collection, now held in the Print Room at Warsaw University Library, are watercolours showing the fascinating costumes of the dancers performing in that ballet.<sup>99</sup> During the years 1774–1776, a number of ballets were staged according to the principles of modern *ballet d’action*.<sup>100</sup> The famous dancers Giovanni Antonio

95 *Ibid*, p. 138.

96 *Ibid*, p. 235.

97 Szwankowski 1965, p. 36.

98 *Korespondencja* 2009, pp. 325–326.

99 Żórawska-Witkowska 1995, p. 180.

100 Wierzbicka-Michalska 1977, pp. 200–208.

fascynowała wszystkich bitwa morska i finałowy fajerwerk. Przedstawienie kosztowało 3000 dukatów, w tym same kostiumy 247 dukatów. Był to jeden z tych spektakli, które wywoływały prawdziwy entuzjazm narodowy w czasach Sejmu Czteroletniego i uchwalania Konstytucji 3 Maja. Wspomnianego 7 września obchodzono dwudziestą siódmą rocznicę elekcji Stanisława Augusta na tron Rzeczypospolitej<sup>100</sup>. Było to wydarzenie jedyne w swoim rodzaju, o czym donosiła „Gazeta Warszawska” z dnia 10 września: „Wieczorem zaś w Łazienkach na Kępie był reprezentowany balet pod tytułem *Kleopatra*, przy iluminacji [...] całego kanału oraz przy fajerwerku i rześistym dawaniu ognia; po czym nastąpiła kolacja w dwóch salach na kilkaset osób, gdzie i ze stanu miejskiego osoby znajdowały się; na oglądanie zaś tego festynu kilkanaście tysięcy ludzi z Warszawy tamże wysypało się”<sup>101</sup>. Balet według libretta Abbé Renauda to oczywiście opowieść o pokonaniu władczyni egipskiej przez Oktawiana Augusta. Kończy się on sceną rozmowy Kleopatry z Augustem i samobójstwem pokonanej władczyni. Po zakończeniu spektaklu, uwiecznionego na czterech gwaszach przez Jana Piotra Norblina, na scenie ukazał się napis w językach polskim i francuskim: „Nierówności społeczne spowodowały narodziny despotyzmu w Rzymie, niechaj więc zgoda zapewni wolność w Polsce”<sup>102</sup>. W tym samym momencie sztuczne ognie utworzyły na niebie inny napis: „Niech żyje 7 września 1764, niech żyje 3 maja 1791”. Spektakl, wielokrotnie potem jeszcze grany, stał się manifestacją patriotyczną. Na poziomie metaforycznym przedstawienie opowiadało o tym, jak Stanisław August – czyli nowy August – pokonał władczynię Orientu i jej despotyzm. Analogia była oczywista, umierająca Kleopatra stała się negatywnym portretem carycy Katarzyny II<sup>103</sup>. Jej śmierć mogłaby odsunąć widmo dalszych rozbiorów i umożliwić faktyczne wprowadzenie w życie postanowień Konstytucji 3 Maja. Dwa lata po wspomnianym spektaklu rzeźba przedstawiająca – według stanu ówczesnej wiedzy – umierającą Kleopatę została przeniesiona z tarasu przed Pałacem na Wyspie do teatru, gdzie do dziś się znajduje.

Po 1795 roku, aż po antrepryzę Osińskiego, zespół baletowy Teatru Narodowego borykał się z wieloma trudnościami. Jednak od roku 1814 nowy dyrektor zadbał o jego rozwój<sup>104</sup>. Osiński, wystawiając repertuar klasyczny, nie zawsze atrakcyjny dla publiczności warszawskiej, urozmaicał go występami tancerzy, co przynosiło dobry efekt. W 1817 roku zaangażował on włoskiego tancerza Fortunata Bernardellogo wraz z żoną, którzy organizowali nowy zespół baletowy, zatrudniając uczniów warszawskiej szkoły dramatycznej; włoskiego tancerza można też uznać za twórcę szkoły baletowej, która funkcjonowała również za jego następców. Po Bernardellim baletem kierował francuski baletmistrz Louis Thierry, którego wspomagali: Karolina Bizo, Maurice Pion i Henri Debray; ten ostatni pełnił w szkole baletowej funkcję pedagoga. W czasie pięcioletniej działalności tego zespołu na scenie warszawskiej gościły liczne balety, w tym kompozycje wielkich choreografów francuskich. Objawił się też talent Julii Mierzyńskiej, która od 1817

100 Sadurska 1984, s. 83–104.

101 „Gazeta Warszawska”, nr 73, 1791, s. 1.

102 *Stanisław August* 2011, s. 376–377.

103 Sadurska 1986, s. 104.

104 Wierzbicka-Michalska 1993, s. 251–252.

Sacco and Francesco Caselli came to Warsaw. A great event on the boards of the Teatr Narodowy in 1776 was Caselli’s production of Noverre’s ballet *Le Jugement de Paris*. The costumes brought from Paris cost no less than fifty thousand zlotys.<sup>101</sup> Interestingly, in 1925, on the 160th anniversary of the founding of the Teatr Narodowy, that ballet was performed at the Teatr Wielki in Caselli’s version.<sup>102</sup>

Yet the situation of the royal ballet company only stabilised in 1785, when the king took over from Antoni Tyzenhaus his entire dance troupe, and François Le Doux became chief ballet master and then choreographer. Another important figure in ballet at the National Theatre was Daniel Kurtz [Curz], who in 1785 staged *Alexandre et Campaspe*, and a year later *Acis et Galatée*.<sup>103</sup> One great event was his 1787 ballet *Cora et Alonso* after J. F. Marmontel. That was seen in November 1791 by Elise von der Recke, who described it in the following words: ‘The composition of the ballet *Cora et Alonso, ou les Vierges du soleil* is engagingly lovely – it moved me almost to tears. Never before have I seen any pantomime ballet that would be so close to my ideal of the art of dance’.<sup>104</sup>

Particularly worth discussing at greater length, however, is the ballet *Cléopâtre* (also known as *Antoine et Cléopâtre*). *Cléopâtre* was staged at the Teatr Narodowy on Krasiński Square in 1789 and at the Teatr na Wyspie (Theatre on the Island) in Łazienki Park; *Cora et Alonso*, it would appear, was performed at the former venue alone.

The stone-built Teatr na Wyspie, erected by Kamsetzer, opened on 7 September 1791, and it was *Cléopâtre* that was purposely chosen for its inauguration. What fascinated everyone most of all were the sea battle and the firework finale. The production cost 3000 ducats, with 247 ducats spent on the costumes alone. It was one of those shows which aroused genuine national enthusiasm during the period of the Four-Year Sejm and the passing of the Third of May Constitution. Celebrated on that day, 7 September, was the twenty-seventh anniversary of the election of Stanislaus Augustus to the throne of the Commonwealth of Poland-Lithuania.<sup>105</sup> It was a unique event, as reported by the *Gazeta Warszawska* of 10 September: ‘In the evening, on the Island in Łazienki Park, a ballet entitled *Cléopâtre* was performed, with the illumination [...] of the entire canal and with fireworks and torrents of fire; that was followed by supper in two halls for several hundred people, including members of the townsfolk; more than ten thousand people from Warsaw poured in to see that fête’.<sup>106</sup> That ballet, to a libretto by Abbé Renaud, tells of the Egyptian ruler’s defeat by Octavian Augustus. The closing scene features a conversation between Cleopatra and Augustus and the suicide of the defeated queen. At the end of the spectacle, depicted on four gouaches by Jan Piotr Norblin, an inscription in Polish and French appeared on the stage: ‘Social inequalities caused the birth of despotism in Rome, so may concord ensure freedom in Poland’.<sup>107</sup> At that same moment, another inscription was written in the sky in flames: ‘Long live 7 September 1764, long live 3 May 1791’. The spectacle, subsequently repeated many times,

101 *Ibid.*, p. 202.

102 Turska 1989, p. 202.

103 Mamontowicz-Łojek 2005.

104 Quoted after Żórawska-Witkowska 1995, p. 196.

105 Sadurska 1984, pp. 83–104.

106 *Gazeta Warszawska*, 1797/73, p. 1.

107 *Stanisław August* 2011, pp. 376–377.

roku występowała jako primabalerina; osiem lat później została pierwszą polską kobietą baletmistrzem. Jednym z jej sukcesów było wystawienie w choreografii własnej, Thierry’ego i Piona baletu *Wesele krakowskie w Ojcowie* z muzyką Kurpińskiego i librettem Kudlicza. 14 marca 1823 roku publiczność Teatru Narodowego ujrzała go po raz pierwszy; na warszawskiej scenie zagościły rdzenne tańce polskie; sama baletmistrzyni odniosła ogromny sukces, tańcząc solo mazura. Gdy w maju 1826 roku wyszła za mąż i porzuciła na zawsze scenę, dyrektorem baletu został wspomniany już Pion, a jedną z jego najważniejszych tancerek stała się Antonina Palczewska.

Warto tu sięgnąć ponownie po wspomnienia Skrodzkiego, który w ciekawy sposób odniósł się do ciągle słabego – w latach 20. XIX wieku – wyposażenia Teatru Narodowego w urządzenia techniczne. „Mówiąc o teatrze – pisze Skrodzki – jakże nie wspomnieć o balecie, który przecież także do teatru należy. Balet stał w stosunku do dzisiejszego jak *Wesele w Ojcowie* do *Herty, Gizelli, Sylfidy*. Nie znano wówczas owych cudów maszynierii, dekoratorstwa albo pirotechniki. Często pomimo gwizdania maszynisty jaka bogini nie ukazywała się na czas, bo się kółka maszynierii popsuły. Głowa kominiarza wyglądała z obłoku spoza oblicza Jowisza, przedstawienie burzy przejmowało śmiechem, nie trwogą. A raz przedstawiający pod płótnem poruszenie fal morza chłopak wyjrzał niedyskretnie na scenę, ale wzięto go za rozbitka i rzecz przeszła bez uwagi”<sup>105</sup>. Uwadze miłośników baletu i teatru w ogóle ująć nie mogła coraz surowsza cenzura.

## Cenzura życia teatralnego w czasach Królestwa Kongresowego

**Atmosfera,** w jakiej żyła Warszawa w trzeciej dekadzie XIX wieku, przeniknęła szczególnie w mury Teatru Narodowego na placu Krasieńskich, który nawiedzały zastępy szpiegów, z przywoływaniem już wcześniej Mackrottem. W swym cennym dziełku o Teatrze Narodowym, ogłoszonym w czasie powstania listopadowego, Karol Kurpiński pisze: „Przy każdym wystawieniu dzieła znakomitszych naszych pisarzy czereda szpiegów osaczała parter i notowała dających oklaski na wyrazy, których polskie serce obojętnie przyjąć nie mogło. Skoro się w tym publiczność postrzegła, liczba słuchaczy z dnia do dnia zaczęła się zmniejszać, a Teatr przy takich reprezentacjach stawał się stopniami niemiłym dla publiczności miejscem zgromadzenia”<sup>106</sup>.

Dobrym przykładem takiego „osaczenia” była sztuka Ignacego Humnickiego pt. *Żółkiewski pod Cecorą* (o słynnym hetmanie pisze również Niemcewicz w *Śpiewach historycznych*), której premiera miała miejsce 24 listopada 1820 roku<sup>107</sup>. Od pierwszego przedstawienia spektakl przerywano brawami w tych momentach, gdzie można było łatwo dostrzec analogie do aktualnej sytuacji politycznej. Autor sztuki tak opisał w swoich wspomnieniach wydarzenia z przedsta-

<sup>105</sup> Skrodzki 1962, s. 112.

<sup>106</sup> Kurpiński 1831, s. 4.

<sup>107</sup> Kowalczykowa 1987, s. 34–35.

became a manifestation of patriotism. On the metaphoric level, the show told of how Stanislaus Augustus – and so the new Augustus – defeated the ruler of the Orient and her despotism. The analogy was obvious, with the dying Cleopatra a negative portrayal of Empress Catherine II.<sup>108</sup> Her death could have dispelled the threat of further partitions and enabled the resolutions of the Third of May Constitution to be implemented. Two years after that show, a sculpture representing – as far as we know – the dying Cleopatra was moved from the terrace in front of the Palace on the Island to the theatre, where it still stands today.

After 1795, until Osiński’s enterprise, the Teatr Narodowy’s *corps de ballet* wrestled with many difficulties. Yet from 1814, the new director took care to ensure its development.<sup>109</sup> When staging classical repertoire, which was not always appealing to Warsaw theatre-goers, Osiński lent them added variety with performances by dancers, which brought good results. In 1817, he engaged the Italian dancer Fortunato Bernardelli and his wife, who established a new *corps de ballet*, taking on pupils of the Warsaw drama school; Bernardelli may be regarded also as the founder of the ballet school that continued to function under his successors. After Bernardelli, the ballet troupe was directed by the French ballet master Louis Thierry, assisted by Caroline Bizos, Maurice Pion and Henri Debray; Debray also taught at the ballet school. Over the five years for which that company was active, numerous ballets were seen on the Warsaw stage, including works by great French choreographers. There was also the revelatory talent of Julia Mierzyńska, who from 1817 performed as prima ballerina; eight years later, she became the first Polish ballet mistress. One of her successes was putting on the ballet *Wesele krakowskie w Ojcowie* [A Cracow wedding at Ojców], choreographed by herself Thierry and Pion, with a libretto by Kudlicz and music by Kurpiński. The patrons of the Teatr Narodowy saw it for the first time on 14 March 1823; native Polish dances were shown on the Warsaw stage and the ballet mistress herself enjoyed huge success dancing the solo mazur. In May 1826, when she married and left the stage for good, the above-mentioned Pion became director of the ballet, and Antonina Palczewska one of his most important female dancers.

At this point, it is worth turning again to the recollections of Skrodzki, who referred in an interesting way to the still poor – during the 1820s – technical equipment at the disposal of the Teatr Narodowy. ‘Speaking of the theatre – writes Skrodzki – how could one not mention the ballet, which also belonged to the theatre, after all. Compared to what we have today, the ballet then was like *A Cracow Wedding at Ojców* compared to *Herta, Giselle* and *Les Sylphides*. In those days, they had none of those wonders of machinery, decoration or pyrotechnics. It often occurred that, in spite of the scene-shifter’s whistling, some goddess failed to appear on time, because the machinery’s pegs had broken. A chimneysweep’s head would peep out of a cloud from beyond the face of Jupiter, and the representation of a storm would move the audience to laughter, not dread. And once a boy depicting the movement of waves beneath a canvas looked out indiscreetly onto the stage, but he was taken for a shipwreck survivor and it passed without notice’.<sup>110</sup> Devotees of ballet and of theatre in general could not fail to notice the increasingly strict censorship.

<sup>108</sup> Sadurska 1986, p. 104.

<sup>109</sup> Wierzbicka-Michalska 1993, pp. 251–252.

<sup>110</sup> Skrodzki 1962, p. 112.

wienia, na którym był obecny książę Konstanty i wielu jego współpracowników: „Kiedy Kudlicz w roli Konięcpolskiego rozdziera rozkaz króla i rzuca pod nogi, mówiąc:

«Polak gardzi groźbami, nie ulega dumie,  
Na wolnej zrodzon ziemi, wolność cenić umie;  
Wielbi Ojców Ojczyzny, nienawidzi Panów  
I krwią ryte rozkazy zmaże w krwi tyranów».

Wielki książę, jakby ze snu obudzony, rzucił się, zawołał adiutanta od służby i wnet pułkownik placu Aksamitowski i wiceprezydent Lubowidzki przed lożą księcia stanęli [...]. Wezwano także mnie [...]. Wracającego od księcia wiele osób ścisnęło mnie i witało. Ówczesny minister oświecenia Stanisław Potocki przysłał po mnie, aby mu całą rozmowę z księciem powtórzyć. Publiczność jeszcze więcej klaskała, tak że prawie każdej lepszej myśli oklaski i fora towarzyszyły<sup>108</sup>. O triumfie sztuki Humnickiego pisała też prasa warszawska. W „Kurierze Warszawskim” z 24 stycznia 1821 roku takie odnajdujemy słowa: „Wczoraj dano po czwarty raz oryginalną tragedię *Żółkiewski*, z niejakimi odmianami w ciągu sztuki, a zupełną przemianą w końcu dzieła. Oklaski panowały jak zwykle przy każdym wystawieniu tego pierwszego dramatycznego płodu poety wielce obiecującego”. Oklaski te, będące wyrazem nastrojów społeczeństwa Warszawy, uznano za pretekst, by scenę narodową objąć stosowną kuratelą i tak w świecie teatru pojawił się Roźniecki. Do Warszawy został zaproszony Soliva, a w repertuarze Teatru Narodowego preferowano włoską operę i balet. Tematyka narodowa powróciła na deski teatru dopiero w czasach powstania listopadowego<sup>109</sup>.

W latach 1825–1826 przygotowano nowelizację dekretu o cenzurze, czego efektem był jeszcze większy nadzór nad edukacją szkolną, uniwersytecką i teatralną. Przejawiało się to m.in. w wycofywaniu książek i sztuk teatralnych poświęconych dziejom Polski. Na liście sporządzonej przez cenzorów znalazły się m.in. dzieła Stanisława Staszica, prezesa Towarzystwa Przyjaciół Nauk, ale również utwory o charakterze popularnym, cieszące się powszechnym powodzeniem, a więc mające wielką siłę oddziaływania. Mamy tu na myśli *Śpiewy historyczne* Niemcewicza i *Pielgrzyma w Dobromilu, czyli nauki wiejskie z dodatkiem powieści i 40 obrazkami* Izabeli z Flemingów Czartoryskiej.

W życiu codziennym Warszawy tamtych czasów dominował zatem nastrój spod znaku Melpomeny, ale i Talia, muza komedii, była również często obecna, tak na scenie, jak i w rozmaitych wydarzeniach z teatrem związanych. Jedno z nich dotyczy niezbyt mądrego żartu, a drugie samego Staszica, który miał znaczny udział w podejmowaniu decyzji o budowie Teatru Wielkiego.

Staszic był stałym bywalcem teatru, pomimo że osobom duchownym ówczesne prawo tego zakazywało. Jeden z najbardziej aktywnych donosicieli policyjnych tak to opisał pod datą 28 kwietnia 1821 roku: „Książdz Staszic, członek Komisji Wyznań i Oświaty, ma od dłuższego czasu

108 Humnicki 1913, s. 16–17.

109 Eile 1937.

## The censorship of theatrical life during the times of the Congress Kingdom

The atmosphere in Warsaw during the third decade of the nineteenth century was particularly tangible at the Teatr Narodowy on Krasiński Square, which was frequented by hosts of spies, including the aforementioned Mackrott. In his valuable work on the Teatr Narodowy, published during the November Uprising, Karol Kurpiński writes: ‘At every performance of a work by our most illustrious writers, a bevy of spies would beset the parterre and make a note of all those who applauded expressions to which Polish hearts could not remain indifferent. As soon as the public noticed this, the number of listeners began decreasing from one day to the next, and the Theatre gradually became an unpleasant place to assemble for such representations’.<sup>111</sup>

One example of such ‘besetting’ was Ignacy Humnicki’s play *Żółkiewski pod Cecorą* [*Żółkiewski at Cecora*] (Niemcewicz also writes about this famous hetman in his *Śpiewy historyczne* [Historical songs]), which was premiered on 24 November 1820.<sup>112</sup> From the very first performance, the show was interrupted by cheering at the points where analogies to the current political situation were easily discernible. In his memoirs, the playwright gave this account of the events during a performance at which Grand Duke Constantine was present, together with many of his collaborators: ‘When Kudlicz, in the role of Konięcpolski, tears up the king’s order and throws it underfoot, saying “A Pole scorns threats, does not succumb to pride, / Born in a free land, he knows how to value liberty; / He worships the Land of his Fathers, overlords he hates, / And orders writ in blood he will efface with the tyrants’ blood”, the Grand Duke, as if roused from slumber, leapt up, summoned his aide, and soon the garrison colonel Aksamitowski and vice-president Lubowidzki stood before the duke’s box [...]. I too was summoned [...]. Returning from the duke, I was hugged and greeted by many people. The then minister of Enlightenment, Stanisław Potocki, sent for me, to have me repeat to him the entire conversation with the duke. The audience applauded even more, such that almost every lofty idea was accompanied by clapping and shouts of “encore”.’<sup>113</sup> The triumph of Humnicki’s play was also reported by the Warsaw press. In the *Kurier Warszawski* of 24 January 1821, we find the following words: ‘Yesterday, the original tragedy *Żółkiewski* was given for the fourth time, with minor alterations over the course of the play and a complete change at the end of the work. Applause reigned as always with every performance of this first dramatic work by our highly promising poet’. That applause, expressive of the mood in Warsaw society, was used as a pretext to apply suitable tutelage to the national theatre, and thus Rozhnetsky appeared in the theatre world. Soliva was invited to Warsaw, and Italian opera and ballet were preferred in the repertoire of the Teatr Narodowy. National subjects did not return to the theatre until the period of the November Uprising.<sup>114</sup>

111 Kurpiński 1831, p. 4.

112 Kowalczykowa 1987, pp. 34–35.

113 Humnicki 1913, pp. 16–17.

114 Eile 1937.

zwyczaj przebierania się niemal co wieczór i przychodzenia *incognito* do teatru na najwyższą galerię zwaną Paradyz. Kładzie wówczas na głowę perukę i okrywa się obszernym płaszczem, co czyni jego wygląd bardzo śmiesznym, zwłaszcza dla tych, którzy wiedzą, że to jest ksiądz. Wczoraj w teatrze dwaj młodzi dowcipnicy zbliżyli się do niego i rozmawiali między sobą tak głośno, że Staszic mógł ich słyszeć. Mówili między innymi, że to nie wypada dla księdza i zwłaszcza dla członka Komisji Wyznań i Edukacji Publicznej robić z siebie śmieszny karykaturę po to, by udawać się do miejsc uznanych przez władze duchowne za miejsce występku i grzechu”<sup>110</sup>.

Niezbyt mądry żart zdarzył się z kolei 7 maja 1821 roku i dotyczył znanej aktorki Konstancji Dmuszewskiej z Pięknowskich, tej samej, która w roku 1807 wystąpiła przed Napoleonem. „W czasie I aktu opery *Westalka* – raportuje ten sam co poprzednio donosiciel – zdarzył się na scenie wypadek, który miał szkodliwy efekt. Aktor [Jan] Rywacki chciał podnieść spódnicę aktorce Dmuszewskiej wobec publiczności przy pomocy dużego kija, który umieścił na podłodze sceny. Ten żart jednak mu się nie udał i wywołał tylko nieco śmiechu wśród publiczności, która ujrzała kolana Westalki. Ale aktorzy mówią, że gdyby zamiar Rywackiego udał się całkowicie, musiano by przerwać spektakl, bo wstyd i zgroza nie pozwoliłyby z pewnością grać dalej pani Dmuszewskiej”<sup>111</sup>.

110 Beylin 1952, s. 155.

111 *Ibidem*, s. 151.

In the years 1825–1826, an amendment to the censorship decree was prepared, bringing even greater supervision of school, university and theatre education. This was manifest in such things as the withdrawal of books and plays devoted to Polish history. The list prepared by the censor included works by Stanisław Staszic, president of the Society for the Friends of Learning, and also works of a popular character that were widely loved and highly influential. We have in mind here Niemcewicz’s *Historical Songs* and Izabela Czartoryska’s *Pielgrzymka w Dobromilu, czyli nauki wiejskie z dodatkiem powieści i 40 obrazkami* [The pilgrim in Dobromil, or Rural learning with the addition of a novel and 40 tableaux].

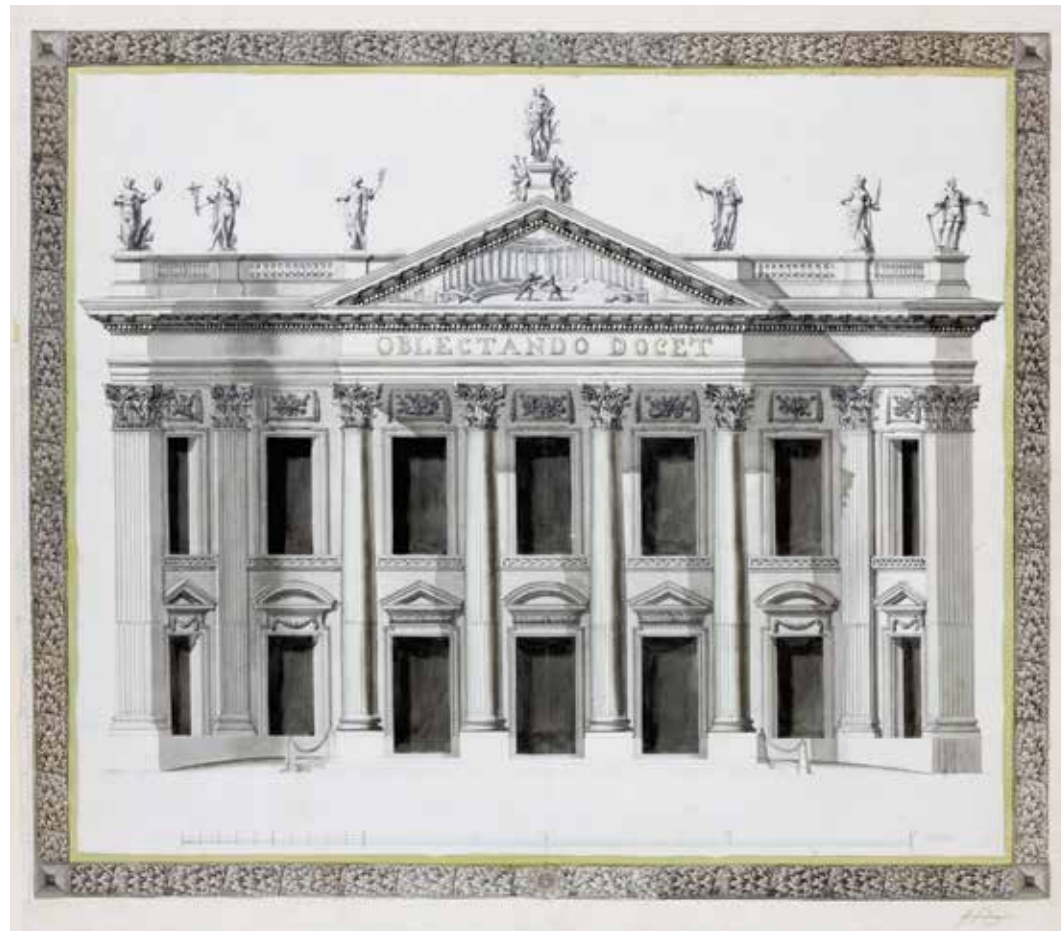
So everyday life in Warsaw was dominated by a mood inspired by Melpomene, but Talia, the Muse of comedy, was also frequently present, both on the stage and in various events connected with the theatre. One of those concerns a rather stupid joke, and the second concerns Staszic himself, who was heavily involved in the decision-making process with regard to the building of the Teatr Narodowy.

Staszic was a constant theatre-goer, despite the fact that clerics like him were banned from the theatre by the laws of the day. One of the most active police informers described an incident on 28 April 1821: ‘For quite some time now, Reverend Staszic, a member of the Committee for Religious Confessions and Education, has adopted the habit of dressing up almost every evening and attending the theatre incognito in the uppermost gallery, known as the “gods”. On such occasions, he dons a wig and a large overcoat, which renders his appearance extremely comical, particularly for those who know that he is a priest. Yesterday at the theatre, two young jokers approached him and talked among themselves loudly enough for Staszic to hear them. They said to one another that it was not befitting for a priest and especially for a member of the Committee of Religious Confessions and Public Education to turn himself into a laughable caricature in order to attend places regarded by the ecclesiastic authorities as dens of vice and sin’.<sup>115</sup>

The rather stupid joke occurred on 7 May 1821 and concerned the actress Konstancja Dmuszewska, née Pięknowska, the same one who in 1807 had performed before Napoleon. ‘During the first act of the opera *La vestale* – reports the same informer – an incident occurred on the stage that had an injurious effect. The actor [Jan] Rywacki wanted to lift the skirt of the actress Dmuszewska in front of the audience with the use of a long stick, which he placed on the stage floor. However, his joke was unsuccessful and aroused only a little laughter among the audience, which saw the Vestal’s knee. Yet the actors say that if Rywacki’s intention had been entirely successful, the show would have to have been stopped, because the embarrassment and horror would have prevented Mrs Dmuszewska from continuing’.<sup>116</sup>

115 Beylin 1952, p. 155.

116 *Ibid*, p. 151.



August Moszyński, Projekt fasady budynku teatralnego, 1778,  
Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego

August Moszyński, Design for the façade of the theatre, 1778,  
Print Room of Warsaw University Library



Jan Chrzciciel Lampi, Portret Stanisława Augusta z maską,  
fot. Krzysztof Wilczyński, Muzeum Narodowe w Warszawie

Jan Chrzciciel Lampi, Portrait of Stanislaus Augustus with mask,  
photograph by Krzysztof Wilczyński, National Museum in Warsaw





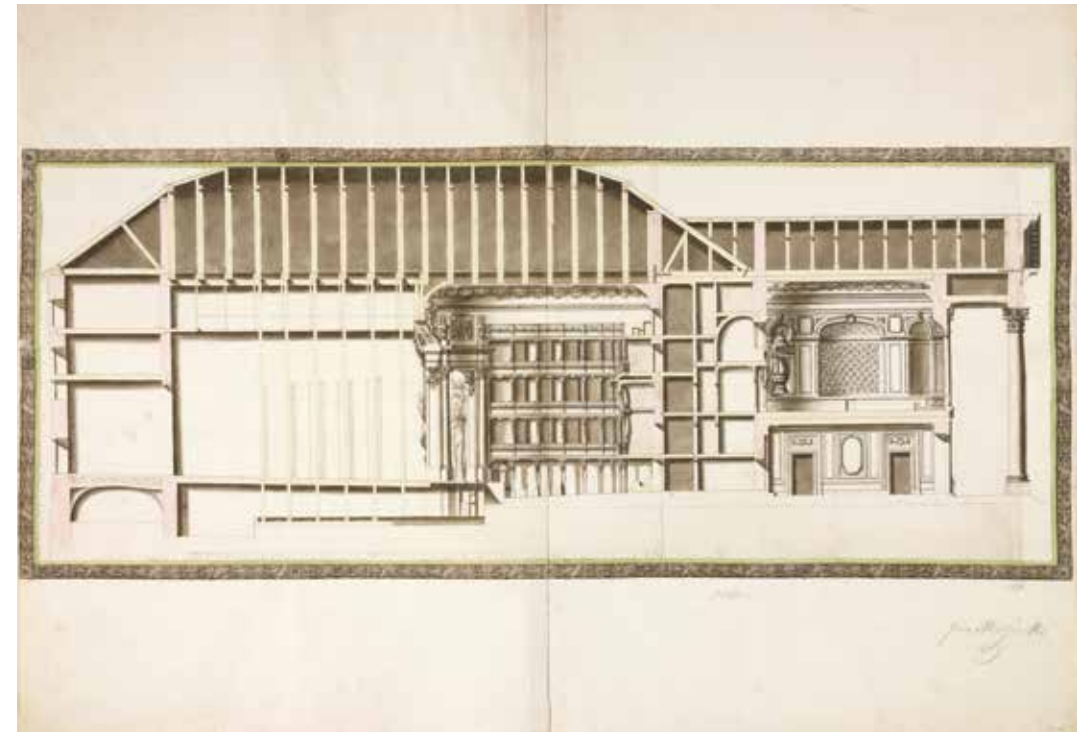
Friedrich Anton Lohrman, scena z *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali* Jana Stefaniego i Wojciecha Bogusławskiego, na pierwszym planie: Wojciech Bogusławski jako Bardos, fotografia ryciny zniszczonej podczas drugiej wojny światowej, Muzeum Teatralne

Friedrich Anton Lohrman, scene from *The Supposed Miracle, or Cracovians and Highlanders* by Jan Stefani and Wojciech Bogusławski, in the foreground Wojciech Bogusławski as Bardos, photograph of a print destroyed during the Second World War, Theatre Museum



Józef Rejchan, Wojciech Bogusławski, portret, 1798, miniatura: NN, Muzeum Teatralne

Józef Rejchan, Wojciech Bogusławski, portrait, 1798, miniature, Theatre Museum



August. F. Moszyński, Projekt teatru, przekrój podłużny, 1778, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego

August F. Moszyński, Project of a theatre, cross section, 1778, Print Room of Warsaw University Library



Aleksander Ludwik Molinari, Portret cara Aleksandra I, 1813, fot. Krzysztof Wilczyński, Muzeum Narodowe w Warszawie

Aleksander Ludwik Molinari, Portrait of Tsar Alexander I, 1813, photograph by Krzysztof Wilczyński, National Museum in Warsaw



Portret Karola Boromeusza Świerzawskiego, ryc. Józef Sonntag, Muzeum Teatralne

Portrait of Karol Boromeusz Świerzawski, print by Józef Sonntag, Theatre Museum



Józef Bielawski, *Natręci*, afisz teatralny z 26 listopada 1765, Muzeum Teatralne

Józef Bielawski, *The Bores*, theatre bill from 26 November 1765, Theatre Museum



Zygmunt Vogel, Widok Teatru publicznego na Placu Krasieńskich w Warszawie, 1791, fot. Piotr Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie

Zygmunt Vogel, View of the public theatre on Krasieński Square in Warsaw, 1791, photograph by Piotr Ligier, National Museum in Warsaw



Fryderyk Krzysztof Dietrich, Widok Placu Krasińskich w Warszawie, 1827-29,  
fot. Piotr Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie

Fryderyk Krzysztof Dietrich, View of Krasiński Square in Warsaw, 1827-29,  
photograph by Piotr Ligier, National Museum in Warsaw



August Moszyński, Przekrój poprzeczny teatru wraz z widokiem kurtyny, 1778,  
Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego

August Moszyński, Cross-section of the theatre with a view of the curtain, 1778,  
Print Room of Warsaw University Library



Portret Agnieszki Truskolaskiej,  
ryc. Józef Sonntag, Muzeum Teatralne

Portrait of Agnieszka Truskolaska,  
print by Józef Sonntag, Theatre Museum



Jarosław I. Skakun, Popiersie Karola  
Kurpińskiego, fot. Tomasz Ośka, Teatr  
Wielki – Opera Narodowa

Jarosław I. Skakun, Bust of Karol  
Kurpiński, photograph by Tomasz Ośka,  
Teatr Wielki – Polish National Opera

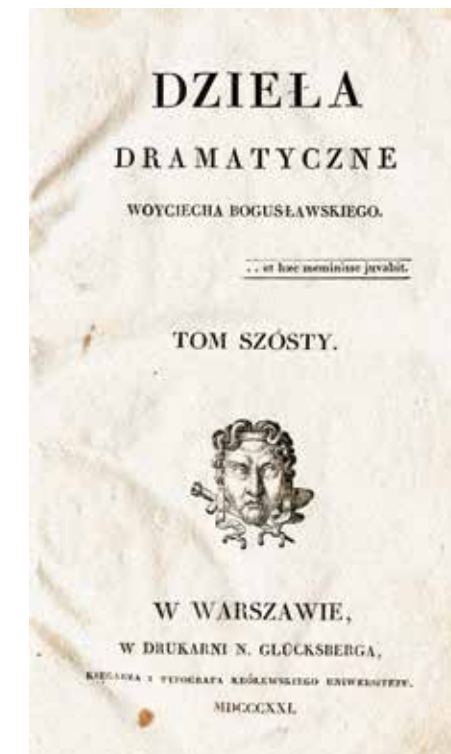


Malarz nieznany, Wnętrze Teatru Narodowego  
na Placu Krasińskich, 1793, Archiwum Teatru  
Wielkiego - Opery Narodowej

Unknown painter, Interior of the National  
Theatre on Krasiński Square, 1793,  
Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera

Wojciech Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*,  
strona tytułowa, Muzeum Teatralne

Wojciech Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*  
[Dramatic works], title page, Theatre Museum





Antoni Brodowski, Portret Ludwika Osińskiego, ok. 1820, fot. Krzysztof Wilczyński, Muzeum Narodowe w Warszawie

Antoni Brodowski, Portrait of Ludwik Osiński, c.1820, photograph by Krzysztof Wilczyński, National Museum in Warsaw



Portret Aloyzego Żółkowskiego (ojca), za: „Album teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym”, Warszawa 1897, ze zbiorów Muzeum Teatralnego

Portrait of Aloyzy Żółkowski (father), after *Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym* [Theatre album. A theatrical and artistic annual] (Warsaw, 1897), Theatre Museum



Portret Anieli Aszpergerowej, za: „Album teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym”, Warszawa 1897, ze zbiorów Muzeum Teatralnego

Portrait of Aniela Aszpergerowa, after *Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym* [Theatre album. A theatrical and artistic annual] (Warsaw, 1897), Theatre Museum



Zofia Kurpińska, ryc. Józef Sonntag, za: L.A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne*, Wrocław 1821, ze zbiorów Muzeum Teatralnego

Zofia Kurpińska, print by Józef Sonntag, after L. A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne* [Dramatic works] (Wrocław, 1821), from the collection of the Theatre Museum



Jan Nepomucen Szczurowski, ryc. Józef Sonntag, za: L.A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne*, Wrocław 1821, ze zbiorów Muzeum Teatralnego

Jan Nepomucen Szczurowski, print by Józef Sonntag, after L. A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne* [Dramatic works] (Wrocław, 1821), from the collection of the Theatre Museum



Widok Krakowskiego Przedmieścia z budynkiem bernardynek, Album F. Chopina, oryg. zaginiony, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

View of Krakowskie Przedmieście Street with the Bernardine Convent, Album of Fryderyk Chopin, original lost, Fryderyk Chopin Institute



Portret Józefa Elsnera, ryc. Józef Sonntag, Muzeum Teatralne

Portrait of Józef Elsner, print by Józef Sonntag, Theatre Museum



Aleksander Ludwik Molinari, Portret Karola Kurpińskiego, 1825, fot. Piotr Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie

Aleksander Ludwik Molinari, Portrait of Karol Kurpiński, 1825, photograph by Piotr Ligier, National Museum in Warsaw



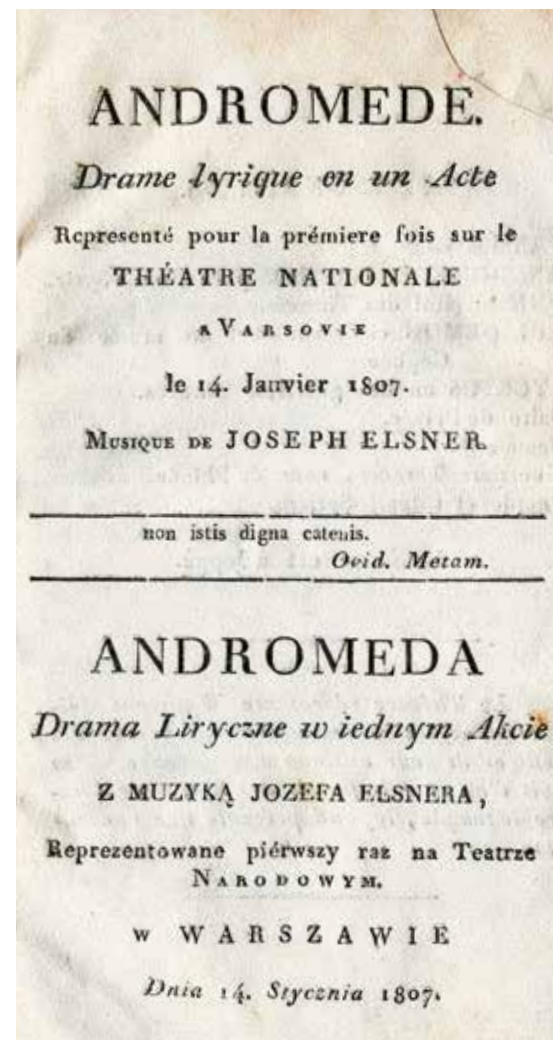
Friedrich Anton Lohrman, Wojciech Bogusławski w kostiumie despoty z opery *Axur*, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego

Friedrich Anton Lohrman, Wojciech Bogusławski in the despot's costume from the opera *Axur*, Print Room of Warsaw University Library



Friedrich Anton Lohrman, Projekt kostiumu do opery *Axur, król Ormus* Antonia Salieriego, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego

Friedrich Anton Lohrman, Design of a costume for the opera *Axur, ré d'Ormus* by Antonio Salieri, Print Room of Warsaw University Library



Ludwik Osiński, *Andromeda*,  
 karta tytułowa, Muzeum Teatralne

Ludwik Osiński, *Andromeda*,  
 title page, Theatre Museum



Transparent *Apoteoza Napoleona* według  
 kompozycji J. B. Plerscha i W. Bogusławskiego,  
 akwatinta J. Ligbera według rysunku K.  
 Wojniakowskiego, Muzeum Teatralne

Banner of *Apotheosis of Napoleon* after  
 a composition by J. B. Pleresch and  
 W. Bogusławski, aquatint by J. Ligber after  
 a drawing by K. Wojniakowski, Theatre Museum



Eliza Radziwiłłówna, Portret Fryderyka Chopina przy fortepianie, rysunek  
 ołówkiem w albumie (reprodukcja), Antonin 1829, Muzeum Fryderyka Chopina  
 w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina

Eliza Radziwiłłówna, Portrait of Fryderyk Chopin at the piano, pencil sketch  
 in a friendship book (reproduction), Antonin 1829, Fryderyk Chopin Museum  
 in The Fryderyk Chopin Institute





Jan Piotr Norblin, Przedstawienie baletu *Kleopatra* w amfiteatrze w Łazienkach,  
fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum

Jan Piotr Norblin, Performance of the ballet *Cleopatra* in the amphitheatre  
in Łazienki Park, photograph by Andrzej Ring and Lech Sandzewicz, Royal Castle  
in Warsaw – Museum



Jan Piotr Norblin, Przedstawienie baletu *Kleopatra* w amfiteatrze w Łazienkach,  
fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum

Jan Piotr Norblin, Performance of the ballet *Cleopatra* in the amphitheatre  
in Łazienki Park, photograph by Andrzej Ring and Lech Sandzewicz, Royal Castle  
in Warsaw – Museum



Portret Stanisława Staszica,  
ryc. Józef Sonntag, Muzeum Teatralne

Portrait of Stanisław Staszic, print  
by Józef Sonntag, Theatre Museum

## Rozdział 3

### Teatr Wielki – dzieje gmachu, program dekoracji i początki działalności

---

# 3

162

*Chcę usłyszeć śpiew kolumn i wyobrazić sobie monument melodii na tle czystego nieba*  
Paul Valéry, *Eupalinos albo architekt*

#### Kwadryga Apollina, ponury cień opresji i blask Wolności

---

„Pomiędzy gmachami wystawionymi i budującymi się w Warszawie od początku wieku XIX – pisał tuż po 1825 roku Ludwik Kozubowski – budowę teatru liczyć można za najgłówniejszą z tego rodzaju pamiątek, już to ze względu na jej przeznaczenie, już to z jej ogromu i wyłożyć się mających kosztów. [...] Nad perystylem jest utworzona w kształcie piedestału [platformy], służyć ma za podstawę Apollinowi, stojącemu na wozie tryumfalnym przez cztery konie ciągnionym. [...] Główna ta rzeźba w całej budowlu, z przyczyny znacznego wzniesienia, jest kolosalną i ma być odlaną z żelaza: jej wymodelowaniem i utworzeniem trudnić się będzie Paweł Maliński, professor rzeźby w Uniwersytecie Warszawskim”<sup>1</sup>.

Powstanie listopadowe naturalną kolejną rzeczą opóźniło ukończenie budowy nowego teatru. W znacznej części wzniesiony już budynek służył jako lazaret dla wojsk powstańczych. Po wkroczeniu do Warszawy wojsk rosyjskich we wrześniu 1831 roku na Królestwo Polskie spa-

<sup>1</sup> Kozubowski 1830, s. 479.

## Chapter III

### The Teatr Wielki: the history of the building, programme of decorations and early work

---

# III

163

*I want to hear the song of the columns and to imagine a monument of melody against the clear blue sky*  
Paul Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*

#### Apollo's quadriga, the dark shadow of oppression and the beacon of freedom

---

‘Among the buildings raised and under construction in Warsaw since the beginning of the nineteenth century – wrote Ludwik Kozubowski in 1830 – the erection of the theatre may be counted as the foremost monument of this kind, with regard to its purpose or to its vastness and the costs involved. [...] above the peristyle, where it is shaped in the form of a pedestal, it is designed to serve as a base for Apollo, standing on a victory chariot pulled by four horses. [...] This principal sculpture in the entire building, on account of its considerable elevation, is colossal, and it is to be cast in iron: its modelling and shaping is to be the work of Paweł Maliński, Professor of Sculpture at the University of Warsaw’.<sup>1</sup>

The November Uprising naturally delayed the completion of building work on the new theatre. The building, a considerable part of which had already been erected, served as a field hospital for the insurrectionary forces. After the Russian forces entered Warsaw in September

<sup>1</sup> Kozubowski 1830, p. 479.

dły liczne i bardzo surowe represje. Dziesięciu przywódców powstania skazano zaocznie na ścięcie toporem, przeszło dwieście osób na powieszenie, a setki na zesłanie na Syberię (na szczęście większość z nich udała się odpowiednio wcześniej na emigrację). Feldmarszałek Iwan Paskiewicz otrzymał tytuł księcia warszawskiego i namiestnika Królestwa Polskiego, które straciło autonomię i konstytucję; bezduszny tyran piastował to stanowisko do śmierci w 1856 roku. Zniszczone wojną niewielkie państwo musiało zapłacić ogromną kontrybucję w wysokości dwudziestu milionów rubli (około stu dwudziestu czterech milionów ówczesnych złotych polskich). Jedną z kar drobniejszego kalibru było udaremnienie realizacji projektu zwieńczenia gmachu teatru rzeźbą kwadrygi. Chodziło o oczywiste umniejszenie znaczenia nowej siedziby sceny narodowej. Zabroniono też nazwy „Teatr Narodowy”, chociaż dozwolono, pomimo silnych zakusów rusyfikacyjnych, na używanie w nim języka polskiego. *De facto* obydwie sceny Teatru Wielkiego były do 1915 roku, a więc do opuszczenia Warszawy przez wojska carskie, swoistą enklawą polskości w sferze publicznej.

W 1830 roku definitywnie skończył się krótki, niespełna 15-letni okres wiary w pewnego rodzaju unię rosyjsko-polską. W tę unię wierzył przez pewien czas nie tylko Adam Jerzy Czartoryski, ale również sam Stanisław Staszic. W rozmowie z Kajetanem Koźmianem (odpowiadając na pytanie: „Dlaczego rząd takie miliony trwoni na ozdobienie Warszawy?”) miał on w 1818 czy w rok później wypowiedzieć zadziwiające nas dziś słowa, które niedługo potem odwoływał: „Nie zaniedbujemy i kraju. Lecz cóż to, nie zgadujesz jeszcze przeznaczenia Warszawy pod berłem rosyjskim? To miasto – rzekł – przez swoje położenie geograficzne i polityczne jest przeznaczone być trzecią, a może główną stolicą wielkiego, w jedno ciało zrzeszonego pod jednym potężnym berłem słowiańskiego rodu. Tu się rozstrzygną losy Europy Zachodniej. Pozwoliła na rozbiór Polski, musi służyć mocniejszemu, zaniedbała mieć z Polaków sprzymierzeńców, będzie miała za wcielonych w Słowiańszczyznę panów. Kostka już jest rzucona. Spajajmy się z Rosją i oświecajmy się, bierzmy od niej potęgę, ona od nas niech bierze oświecenie. Narody zginą, niech cywilizacja nie zginie”<sup>2</sup>. Podczas gdy Aleksander I powtarzał, że Warszawa powinna być piękna niczym klejnot (*en faire un bijou*), i bardzo dużo w tej dziedzinie czynił<sup>3</sup>, jego następcą, car Mikołaj – „ten zimny brutal o koszarowym światopoglądzie” – jak go nazwał jeden z brytyjskich historyków – jeszcze przed powstaniem listopadowym nie krył swej niechęci, a Warszawę traktował jak miasto prowincjonalne.

W pamiętnikach Natalii Kickiej z czasów powstania listopadowego można przeczytać taki oto żałobny lament: „[...] Po 1831 roku czas i śmierć zamknęły wszystkim podwoje. [...] Księżę Adam Czartoryski z żoną i dziećmi poszedł na tułactwo do Paryża i Anglii, bronił ojczyzny i spoczął w grobie w Paryżu. Pani Stanisławowa Potocka przeniosła [się] roku 1831 z Warszawy do Krakowa i tam umarła, a Warszawa jak wdowa prowadzi żywot sierocy, dotąd jęcząc i płacząc na przemian”<sup>4</sup>. W ramach represji władze carskie zlikwidowały nie tylko uniwersytet, ale także konserwatorium, niezwykle ważne dla sceny operowej.

<sup>2</sup> Koźmian, 1972, t. 2, s. 196–197.

<sup>3</sup> Niemcewicz 1871, t. 2, s. 30. Zob. Saunders 1992, s. 70–72; 176–179.

<sup>4</sup> Kicka 1972, s. 194.

1831, many severe repressions fell upon the Polish Kingdom. Dozens of leaders of the uprising were sentenced in absentia to decapitation, more than two hundred people to hanging, and hundreds to exile in Siberia (fortunately, most of them succeeded in emigrating early enough). Field Marshal Ivan Paskievich received the title of Duke of Warsaw and Viceroy of the Polish Kingdom, which lost its autonomy and constitution; this soulless tyrant held that position until his death, in 1856. Ravaged by the war, the little state had to pay an enormous tribute to the tune of twenty million rubles. One of the lesser punishments was the abandonment of the project to crown the building with the quadriga sculpture. The point, of course, was to diminish the significance of the new seat of the national theatre. The name Teatr Narodowy (National Theatre) was also banned, although, despite strong designs on Russification, permission was granted for Polish to be used there. *De facto* up to 1915, and so until the tsarist forces left Warsaw, the two stages at the Teatr Wielki (Grand Theatre) were like an enclave of Polishness in the public domain.

In 1830, the short-lived period of less than fifteen years in which the Poles held faith in some kind of Russian-Polish union came to a definitive end. Not just Adam Jerzy Czartoryski, but also Stanisław Staszic himself believed in that union for some time. In a conversation with Kajetan Koźmian (in response to the question ‘Why is the government wasting millions on embellishing Warsaw?’), he supposedly uttered, in 1818 or 1819, words that sound astonishing to us today and were retracted by him shortly afterwards: ‘Let us not neglect the country as well. But what is this, have you not yet divined Warsaw’s destiny under Russian rule? This city – he said – by dint of its geographic and political location, is destined to be the third, or perhaps the principal, capital of a great Slavic family, united in one body beneath a mighty sceptre. It is here that the fortunes of Western Europe will be decided. It allowed the partitioning of Poland; it must serve a stronger power. It neglected to have allies in the Poles; it will have overlords merged in a pan-Slavic realm. The die is cast. Let us merge with Russia and become enlightened, let us take power from her, and let her take enlightenment from us. Nations perish, may civilisations not perish’.<sup>2</sup> Whereas Alexander I repeated that Warsaw should be made as pretty as a jewel (*en faire un bijou*) and did a great deal to achieve that goal,<sup>3</sup> his successor, Nicholas, made no attempt to hide his aversion even before the November Uprising, and he treated Warsaw like a provincial city.

In the memoirs of Natalia Kicka, from the times of the November Uprising, we read the following mournful lament: ‘after 1831, time and death shut the doors on everyone. [...] Duke Adam Czartoryski went into exile with his wife and children to Paris and England, defended the homeland and was laid to rest in Paris. The wife of Stanisław Potocki moved in 1831 from Warsaw to Cracow, where she died, and Warsaw, like a widow, leads an orphan’s life, still groaning and weeping in turn’.<sup>4</sup> As part of the repression, the tsarist authorities closed down not just the university, but also the conservatory, which was extremely important for the opera company.

Nicholas I, dethroned as king of Poland by the Sejm of the Polish Kingdom in January 1831, was continually uttering ominous words. Let us quote a few of them, from June 1832 and

<sup>2</sup> Koźmian 1972, vol. ii, pp. 196–197.

<sup>3</sup> Niemcewicz 1871, vol. ii, p. 30. See Saunders 1992, pp. 70–72; 176–179.

<sup>4</sup> Kicka 1972, p. 194.

Mikołaj I, zdetronizowany przez Sejm Królestwa Polskiego w styczniu 1831 roku król Polski, co i raz wypowiadał złowieszco brzmiące słowa. Przywołajmy kilka z nich – z czerwca 1832 i października 1835 roku: „Znam tylko dwa typy Polaków: tych, którzy się zbuntowali przeciwko mnie, i tych, którzy pozostali mi wierni – jednych nienawidzę, drugimi gardzę”; „Wdzięczności od nich [Polaków] nie oczekuję i przyznam, że zbyt głęboko nimi gardzę, żebym mógł przypisywać temu jakąkolwiek wagę – staram się zasłużyć na wdzięczność Rosji – oto myśl, która mnie nie opuszcza”; „Wiercie mi, panowie [Polacy], że to jest prawdziwym szczęściem należeć do tego państwa [Rosji] i używać dobrodziejstw jego opieki [...] rząd mój zawsze myśleć będzie o waszym szczęściu. [...] Jeżeli upierać się będziecie przy waszych marzeniach o odrębnej narodowości, o Polsce niepodległej i przy wszystkich tych złudzeniach ściągniecie na siebie wielkie nieszczęścia. Kazałem tu zbudować cytadelę aleksandryjską i oświadczam wam, że przy najmniejszym zaburzeniu każę miasto zbombardować, zburzę Warszawę i z pewnością nie ją odbuduję”<sup>5</sup>.

Niemniej jednak budowę teatru ukończono, ale był taki moment, kiedy w 1831 roku zastanawiano się nad przekształceniem ogromnego gmachu na rosyjską cerkiew. W archiwum Teatru Wielkiego zachowała się interesująca korespondencja architekta Adama Idźkowskiego, ucznia i współpracownika Corazziego, z generałem Józefem Rautenstrauchem, mianowanym niedługo po tym, w 1833 roku, nowym prezesem Dyrekcji teatrów i wszelkich widowisk dramatycznych i muzycznych w Królestwie Polskim<sup>6</sup>. Idźkowski przekonał generała do pozostania przy pierwotnym przeznaczeniu gmachu, a ten w niedługim czasie doprowadził do ukończenia budowy i inauguracji teatru w dniu 24 lutego 1833 roku. Drastycznie jednak ograniczono liczbę miejsc – z 2500 do nieco ponad 1000 – przerwano też realizację projektu dekoracji rzeźbiarskiej fasady i malarskiej Sal Redutowych. Tak to ujęła Helena Modrzejewska w jednym ze swoich wykładów w Ameryce: „Po powstaniu rząd rosyjski cara Mikołaja, uważając, że w Wielkim Teatrze jest zbyt wiele miejsca, postanowił zbudować wewnętrzną ścianę, którą zmniejszył powierzchnię widowni prawie o 2/3. Zostało to zrobione, jako że rząd przychylił się do opinii, że tłumy, szczególnie w krytycznym okresie, potrafią być niebezpieczne [...]”<sup>7</sup>.

Warto tu przypomnieć kilka faktów z życia Rautenstraucha, który na stanowisku prezesa pozostał do śmierci w 1842 roku. Ten były żołnierz Kościuszki, potem napoleoński i generał w armii Królestwa Kongresowego, neutralny w dniach powstania listopadowego, przeszedł w 1831 roku na stronę rosyjską. W trakcie swej kariery odznaczony został wszystkimi możliwymi orderami, w tym polskim *Virtuti Militari*, dwa razy francuską Legią Honorową i rosyjskim orderem św. Włodzimierza. Pomimo czegoś w rodzaju zdrady narodowej, można go uznać za człowieka wielkich zasług dla teatru. Uzyskał od rządu carskiego przyznanie stałej dotacji (200 000 zł) dla chronicznie deficytowych scen warszawskich. Jego inicjatywą było otwarcie w 1835 roku szkoły aktorskiej, gdzie uczono również artystów baletu i śpiewu. Dla aktorów i innych

<sup>5</sup> Wiktoria Śliwowska, w: Lincoln 1988, s. 388–389.

<sup>6</sup> PSB, XXX, 1987, s. 654–658.

<sup>7</sup> Modrzejewska 2009, s. 42.

October 1835: ‘I know only two types of Pole: those who have rebelled against me and those who have remained loyal to me; the ones I hate, the others I despise’; ‘I expect no gratitude from them [Poles], and I admit that I despise them too deeply to be able to attribute any weight to it; I endeavour to merit the gratitude of Russia – that is the thought that never leaves me’; ‘Believe me, sirs [Poles], that it is genuine good fortune to belong to this state [Russia] and enjoy the benefits of her protection [...] my government will always be thinking of your happiness. [...] If you persist in your dreams of separate nationhood, of an independent Poland, and in all those illusions, you will bring great misfortune upon yourselves. I ordered the construction here of the Alexandrian citadel, and I declare to you that at the slightest disturbance I will have the city bombarded, I will raze Warsaw, and it certainly will not be me who has it rebuilt’.<sup>5</sup>

Nevertheless, the construction of the theatre was completed, although there was a point, in 1831, when the authorities considered turning the huge building into a Russian orthodox church. Preserved in the archive of the Teatr Wielki is interesting correspondence between the architect Adam Idźkowski, who was taught by and worked with Corazzi, and General Józef Rautenstrauch, who shortly afterwards, in 1833, was appointed the new president of the theatre board and of all dramatic and musical shows in the Polish Kingdom.<sup>6</sup> Idźkowski convinced the general to adhere to the originally intended purpose of the building, and the latter soon brought about the completion of construction work and the theatre’s inauguration, on 24 February 1833. However, the number of seats was drastically reduced, from 2500 to just over 1000, and the execution of the design for the sculpted decoration of the façade and the painting of the Ballrooms was broken off. This is how Helena Modjeska put it in one of her lectures in America: ‘After the uprising, the Russian government of tsar Nicholas, considering that there was too much space in the Grand Theatre, decided to build an inner wall, which reduced the surface area of the auditorium by almost two-thirds. That was done because the government concurred with the opinion that crowds, particularly during a critical period, can be dangerous’.<sup>7</sup>

At this point, it is worth citing a few facts from the life of Rautenstrauch, who remained in the post of president of the theatre board until his death, in 1842. This former soldier of Kościuszko, then of Napoleon, and a general in the army of the Congress Kingdom, neutral as the November Uprising broke out, in 1831 went over to the Russian side. During his career, he was decorated with every order possible, including the Polish *Virtuti Militari*, the French *Légion d’Honneur* (twice) and the Russian Order of St Vladimir. Although he committed something of a national betrayal, he may be regarded as having rendered great service to the theatre. He obtained from the tsarist government a fixed subsidy (200,000 zlotys) for the chronically loss-making Warsaw stages. It was at his initiative that in 1835 an acting school was opened, where ballet dancers and singers were also taught. For actors and other theatre staff, he obtained the same entitlements as state officials, including a secure pension. At the time of his death, the Warsaw theatres enjoyed a considerable budget surplus.

<sup>5</sup> Wiktoria Śliwowska, in Lincoln 1978, pp. 388–389.

<sup>6</sup> PSB, vol. xxx, 1987, pp. 654–658.

<sup>7</sup> Modrzejewska 2009, p. 42.

pracowników teatru uzyskał te same uprawnienia, które mieli urzędnicy państwowi, łącznie z zabezpieczeniem emerytalnym. W chwili jego śmierci teatry warszawskie posiadały znaczną nadwyżkę budżetową.

Jednakże „kara” nałożona na Teatr Wielki – niezrealizowanie projektu kwadrygi Apollina – pozostała w mocy. Niejako jej substytutem stały się kolejne kurtyny sceny głównej. W 1849 roku powstała pierwsza z nich – dzieło Sacchetti: „Zasłona ta – donosiła prasa warszawska – będąca niejako dopełnieniem sali, przedstawia w tym samym co i ta stylu architektonicznym świątynię bożka sztuk pięknych. Posągi Apollina (podług słynnego wzoru watykańskiego) i muz tragedii, tańca, poezji i muzyki zdobią takową”<sup>8</sup>. W 1890 roku w pracowni Burgharda w Wiedniu wykonano kolejną kurtynę przedstawiającą Apollina i dwie muzy (tragedii i komedii) na tle greckiej świątyni. Niestety, żadna z tych kurtyn nie przetrwała do naszych czasów, choć o drugiej dają wyobrażenie zachowane reprodukcje. Apollo ze swoim zaprzęgiem nie znalazł się na czekającym na niego w fasadzie miejscu ani po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918, ani w 1965 roku, kiedy Teatr Wielki otwierano po długiej, powojennej odbudowie, po raz kolejny w warunkach mocno ograniczonej suwerenności.

Dopiero w 1999 roku, dziesięć lat po zwycięstwie „Solidarności”, z inicjatywy dyrektora Teatru Wielkiego – Opery Narodowej Waldemara Dąbrowskiego, rozpoczęto realizację dawnego projektu kwadrygi. Jej autorami stali się profesorowie warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych – Adam Myjak i Antoni Janusz Pastwa. W 2002 roku, w rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 Maja, fasadę Teatru Wielkiego zwieńczyła wreszcie zaplanowana od początku, przed 177 laty, kompozycja rzeźbiarska. Odślonięcie tego dzieła było wielkim wydarzeniem, zwieńczeniem ambitnego i pełnego symbolicznych treści pierwotnego zamierzenia. Wzlatujący ku niebu na rydwanie Apollo, przewodnik muz i opiekun sztuk stał się logo Teatru Wielkiego.

Dzieło Myjaka i Pastwy, którego realizacja trwała prawie trzy lata, nawiązuje do klasycystycznego projektu, jaki wykonał w 1825 roku wspomniany już wcześniej Maliński, ale ma wyraźne cechy nowoczesności i własnego stylu obydwu artystów. Jak to ujął Myjak: „Współczesne są np. ogony i grzywy rumaków czy płaszcz Apollina, ale w swym zamierzeniu obiekt ten opiera się na tradycyjnych fundamentach sztuki greckiej”. O ważącej pięć ton grupie rzeźbiarskiej z trzymetrowej wysokości rumakami wypowiedział się z dumą również Pastwa: „To będzie jedyna taka kwadryga w Europie. Jej oryginalność polega na tym, że konie biec będą po skosie, a nie na wprost. Wymuszone to zostało szczupłością piedestału, ale taki układ jest szalenie plastyczny”. Ustawione w 2002 roku dzieło stało się – zgodnie ze słowami Kozubowskiego: „główną rzeźbą w całej budowli” i rzeczywiście „kolosalne”. Dodajmy tu jeszcze, że wykonana rzeźba zawiera też idee zaczerpnięte od włoskiego architekta. Jak trafnie zauważył Waldemar Dąbrowski: „To autorski projekt artystów [Myjaka i Pastwy] idący tropem corazzińskim. Sam szkic Corazziego, który się zachował, jest niewiele większy od znaczka pocztowego, oddaje więc tylko ikonograficzny sens tego dzieła”. Przychodzi teraz odpowiedzieć na pytania: kim był Corazzi i jak powstało największe dzieło jego życia?

<sup>8</sup> „Kurier Warszawski”, 29 IX 1848.

Yet the ‘punishment’ imposed on the building of the Teatr Wielki – not executing the design for the quadriga of Apollo – remained in force. A kind of substitute for this came in the form of successive curtains for the main stage. The first of these was produced in 1849 by Sacchetti: ‘This curtain – reported the Warsaw press – being a sort of complement to the Hall, represents, in the same architectural style, a Temple to the god of the fine arts. Statues of Apollo (after the famous Vatican model) and of the muses of tragedy, dance, poetry and music adorn it’.<sup>8</sup> In 1890, another curtain, representing Apollo and two Muses (of tragedy and of comedy) against the backdrop of a Greek temple, was produced at the Burghardt atelier in Vienna. Unfortunately, neither of those curtains has come down to us, although we gain some idea of the latter from extant reproductions. Apollo, with his team of horses, was not installed in the place that awaited him on the façade either when Poland regained her independence, in 1918, or when the Teatr Wielki was reopened after the long reconstruction process after the war, in 1965, again in a situation of severely curtailed sovereignty.

It was not until 1999, ten years after the victory of Solidarity, at the initiative of the director of the Teatr Wielki – Polish National Opera, Waldemar Dąbrowski, that work began on making the quadriga. The project was entrusted to professors Adam Myjak and Antoni Janusz Pastwa of the Academy of Fine Arts in Warsaw. In 2002, on the anniversary of the passing of the Third of May Constitution, the façade of the Teatr Wielki was finally crowned by the sculpted composition that had been planned from the beginning, 177 years before. The unveiling of that work was a grand event, the culmination of an ambitious project full of symbolic content. Apollo, leader of the Muses and protector of the arts, soaring to the heavens on his chariot, became the logo of the Teatr Wielki.

The work by Myjak and Pastwa, the execution of which lasted almost three years, refers to the classicist design produced in 1825 by Maliński, but it also has distinct features of modernity and of the two artists’ own styles. As Myjak put it: ‘The contemporary elements include the horses’ tails and manes and Apollo’s mantle, but this object is deliberately based on the traditional foundations of Greek art’. Pastwa also spoke with pride of the five-tonne sculpted group, with its horses standing three metres tall: ‘It will be the only Quadriga like it in Europe. Its originality lies in the fact that the horses will be running at an angle, and not straight ahead. That was necessitated by the narrowness of the pedestal, but such a configuration is also incredibly striking artistically’. Installed in 2002, this work became – in accordance with Kozubowski’s words – ‘the principal sculpture in the entire building’ and indeed ‘colossal’. Let us add here that the sculpture also contains ideas taken from the Italian architect. As Waldemar Dąbrowski has aptly pointed out, ‘It is an original design by the artists [Myjak and Pastwa] following in the footsteps of Corazzi. Corazzi’s actual sketch, which has come down to us, is little bigger than a postage stamp, and so it merely conveys the iconographic sense of the work’. Now we come to an answer to the question: Who was Corazzi, and how did the greatest work in his life come about?

<sup>8</sup> *Kurier Warszawski*, 29 September 1848.

**Antonio Corazzi** urodził się 17 grudnia 1792 roku w Livorno, w gmachu teatru (jego ojciec był impresariem w tamtejszym teatrze Avalorati), co niemalże predestynowało go do szczególnego związku ze światem sceny<sup>9</sup>. Uczył się najpierw w szkole pijarów we Florencji, a następnie od 1811 roku studiował pięć lat we florenckiej Akademii Sztuk Pięknych (Reggia Accademia delle Belle Arti e del Disegno). W bogatym programie nauczania tej znakomitej uczelni były zajęcia z mitologii, malarstwa, historii, anatomii, ale przede wszystkim dogłębnie studiowano tam porządki greckie i modele najlepszych budynków antycznych, renesansowych i klasycystycznych<sup>10</sup>. Nauczycielem, który miał największy wpływ na wykształcenie Corazziego, był architekt Giuseppe del Rosso. Jego dzieła charakteryzuje umiar i prostota, wyrafinowana symetria i oszczędne stosowanie ornamentyki *all'antica* w duchu surowego klasycyzmu. Młody architekt współpracował po 1816 roku ze swoim profesorem przy budowie Areny i Teatro Goldoni we Florencji; wiadomo ponadto, że w tym czasie zwiedził też wiele włoskich miast<sup>11</sup>.

Niemal zaraz po ukończeniu studiów, krótkiej praktyce architektonicznej i poznawaniu architektury własnego kraju, w 1818 roku Corazzi przyjechał do Warszawy na zaproszenie Stanisława Staszica, któremu jako ministrowi stanu podlegały także inicjatywy budowlane. W wybraniu Polski przez Włocha miał swój udział Ferdynand III, książę Toskanii. Corazzi niemal natychmiast znalazł się w Radzie Budowniczej przy Komisji Spraw Wewnętrznych Królestwa Polskiego, a w 1820 roku został mianowany generalnym budowniczym rządowym. Dzięki tej funkcji miał bezpośredni wpływ na formowanie języka architektury warszawskiej tamtego czasu.

Rozpoczął swą karierę budowniczego, kreatywnie adaptując w 1819 roku stare zabudowania przy Krakowskim Przedmieściu na siedzibę Towarzystwa Dobroczynności. W latach 1820–1823 wznosił pierwsze wybitne dzieło – gmach Towarzystwa Kólewskiego Przyjaciół Nauk, znany jako pałac Staszica, gdyż to ten uczony ksiądz był inicjatorem i głównym sponsorem budowy<sup>12</sup>. Projektując w tym budynku niezachowane do dziś audytorium, nasz architekt wzorował się niewątpliwie na teatrze w Vicenzy zaprojektowanym przez Andreę Palladia. W następnych latach Corazzi otrzymał kolejne ważne zamówienia. Po 1831 roku tempo budowania w Warszawie i w całym Królestwie Polskim znacznie spadło. Tak więc najpłodniejszy okres działalności architektonicznej Corazziego przypadł na lata przed powstaniem listopadowym, kiedy powstały jego najlepsze realizacje i projekty urbanistyczne, takie jak regulacja placów Bankowego i Teatralnego. W latach 1825–1830 zbudowany został m.in. imponujący zespół trzech gmachów przy

<sup>9</sup> Biegański 1951, s. 29–46; Rottermund 1996, s. 836–837.

<sup>10</sup> Biegański 1935, s. 35–43.

<sup>11</sup> Biegański 1974, s. 24.

<sup>12</sup> Biegański 1951.

**Antonio Corazzi** was born on 17 December 1792, in Livorno, in the theatre building (his father was impresario at the local Avalorati Theatre), which virtually determined his special connection with the world of the stage.<sup>9</sup> He first attended the Piarist school in Florence, then from 1811 he studied for five years at the Florentine fine arts academy (Reggia Accademia delle Belle Arti e del Disegno). The rich curriculum of that eminent institution included lessons in mythology, painting, history and anatomy. Primarily, however, the undergraduates studied in detail the Greek orders and models of the finest ancient, Renaissance and classicist buildings.<sup>10</sup> The teacher who exerted the greatest influence on Corazzi's training was the architect Giuseppe del Rosso. His works are characterised by moderation and simplicity, refined symmetry and a sparing use of ornamentation in the spirit of austere classicism. After 1816, the young architect worked with his professor on the construction of the Goldoni Arena and Theatre in Florence; we also know that he visited many Italian cities during that period.<sup>11</sup>

Almost immediately on completing his studies, followed by a brief apprenticeship and a familiarisation with the architecture of his own country, in 1818 Corazzi came to Warsaw, to an invitation from Stanisław Staszic, who, as secretary of state, was responsible for building initiatives. The Italian's choice of Poland was influenced by Ferdinand III, Duke of Tuscany. Corazzi was soon appointed to the Building Committee of the Internal Affairs Commission of the Polish Kingdom, and in 1820 he was made the government's builder general. Thanks to that function, he had a direct say in the forging of the language of Warsaw architecture of that period.

He began his building career by creatively adapting, in 1819, the old edifices on Krakowskie Przedmieście into the headquarters of the Charitable Society. In the years 1820–1823, he raised his first outstanding work: the building of the Royal Society for the Friends of Learning, known as Staszic Palace, since it was the erudite priest who was the initiator and chief sponsor of the construction.<sup>12</sup> In designing in that building an auditorium, no longer in existence, our architect undoubtedly took Andrea Palladio's design for the theatre in Vicenza as his model. Over subsequent years, Corazzi received further important commissions. After 1831, the tempo of construction work in Warsaw and throughout the Polish Kingdom dropped considerably. Hence the most fruitful period in Corazzi's architectural work came before the November Uprising, when his best urban designs and realisations were produced, such as regulating the Bank and Theatre squares. From 1825 to 1830, his completed projects included the impressive complex of three

<sup>9</sup> Biegański 1951, pp. 29–46; Rottermund 1996, pp. 836–837.

<sup>10</sup> Biegański 1935, pp. 35–43.

<sup>11</sup> Biegański 1974, p. 24.

<sup>12</sup> Biegański 1951.

pierwszym z wymienionych placów: Pałac Komisji Rządowej Przychodu i Skarbu, gmach Banku Polskiego i Giełdy oraz Pałac Ministra Skarbu. W tym okresie ukształtowały się w pełni cechy neoklasycznego stylu Corazziego. Do 1847 roku na całym obszarze Królestwa Polskiego zrealizował on ponad 50 projektów, z których 45 w Warszawie. Po powrocie do rodzinnego kraju osiadł we Florencji, gdzie dalej zajmował się architekturą, ale nigdy już nie zaprojektował dzieł na miarę tych wzniesionych w Warszawie. Zmarł w 1877 roku. Z Polski wyjeżdżał ze skromnymi oszczędnościami; wielkie projektowanie i budowanie nie przyniosło mu fortuny, ale dało mu sławę, której jednym z wyrazów jest również ta książka, przede wszystkim jednak publikacje Piotra Biegańskiego.

„Jego budowle – pisze o Corazzim Biegański – wyróżniają się szlachetnością linii i umiarem dekoracyjnym, właściwym architekturze początków XIX wieku, która zachowuje skalę i proporcje architektury czasów stanisławowskich. Kształtując nową myśl architektoniczną, staje się on spadkobiercą dorobku artystycznego epoki klasycystycznej i głównym reprezentantem kierunku neoklasycznego w Polsce”<sup>13</sup>. Dodajmy tu, że w architekturze Corazziego, zwłaszcza w Pałacu Komisji Rządowej Przychodu i Skarbu, Pałacu Ministra Skarbu, w budynku Szkoły Głównej i w samym Teatrze Wielkim wyraża się niełatwe do dostrzeżenia na pierwszy rzut oka zapatrzenie na architekturę starożytną Grecji i próby jej odrodzenia w początkach XIX wieku. Greckiego ducha pięknej fasady Teatru Wielkiego dodatkowo dodaje jej dekoracja rzeźbiarska z odniesieniami do Apollina, Dionizosa i ornamentalnymi motywami *all’antica*.

**Konkurs** na projekt nowego teatru, ogłoszony przez prezydenta miasta, Karola Woydę, został rozstrzygnięty w 1825 roku. Jedynym znanym dokumentem (inne mogą być w Petersburgu), który go dotyczy, jest list Franciszka Druckiego-Lubeckiego, ministra skarbu, do Józefa Zajączka, marionetkowego namiestnika Królestwa Polskiego<sup>14</sup>. Minister, opisując dwa zgłoszone projekty – Corazziego i Leonarda Schmidtnera – ocenił znacznie wyżej projekt pierwszego z nich i tak go scharakteryzował: „*Noblesse de style, majesté, commodité, tout se trouve reuni, et son batiment est vraiment l’ouvre de sa pensée*”. W wieku 33 lat Corazzi otrzymał zamówienie życia. 29 lipca przygotował „Wykaz kosztów potrzebnych na wystawienie oficyny nowej, zawierającej w sobie Sale Redutowe w miejsce Marywilu Starego, a odpowiadającej Marywilowi Nowemu (tzw. gmachowi Pod Kolumnami)”. Wyliczenie opiewało na kwotę 552 843 zł i 13,25 gr. 1 sierpnia podpisał podobny wykaz, ze znacznie wyższą kwotą – 2 291 747 zł i 33,25 gr. – na zbudowanie Teatru Narodowego. Tuż przed końcem sierpnia obydwa dokumenty trafiły do Zajączka, 30 tego samego miesiąca zaczęto wytyczać fundamenty, a 10 września rozpoczęto prace ziemne (pisał o tym „Kurier Warszawski” z 11 września). Umowa

<sup>13</sup> Biegański 1961, s. 44.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 46–47.

buildings on Bank Square: the Palace of the Government Commission for Revenue and Finance, the building of the Bank of Poland and the Stock Exchange, and the Palace of the Treasury. It was during this period that Corazzi’s neoclassical style fully developed. By 1847, over the whole of the Polish Kingdom, he had realised more than fifty designs, forty-five of them in Warsaw. On returning to his native land, he settled in Florence, where he continued to work in architecture, but he never again designed works on such a scale as those erected in Warsaw. He died in 1877. He left Poland with modest savings; the great designs and construction projects did not bring him a fortune, but they did give him fame, the manifestations of which include this very book and especially the publications of Piotr Biegański.

‘His buildings – writes Biegański of Corazzi – are distinguished by their elegant lines and restrained decorations, peculiar to the architecture of the early nineteenth century, which preserved the scale and proportion of the architecture of Stanislavian times. In shaping new architectural thinking, he became the heir to the artistic output of the classicist period and the chief representative of the neoclassicist trend in Poland’.<sup>13</sup> Let us add that expressed in Corazzi’s architecture, and particularly in the Palace of the Government Commission for Revenue and Finance, the Palace of the Treasury, the building of the Main School and that of the Grand Theatre, is the influence of the architecture of Ancient Greece and attempts at reviving it at the beginning of the nineteenth century. The Greek spirit of the Teatr Wielki’s beautiful façade is enhanced by its sculpted decoration, with references to Apollo and Dionysus and ornamental motifs.

**The** competition to find a design for the new theatre, announced by the mayor of Warsaw, Karol Woyda, was adjudicated in 1825. The only known document (there may be others in St Petersburg) concerning that competition is a letter written by the treasury minister Franciszek Drucki-Lubecki to Józef Zajączek, the puppet viceroy of the Polish Kingdom.<sup>14</sup> In describing two submitted designs – by Corazzi and Leonard Schmidtnera – the minister rated the former design more highly and characterised it as follows: ‘noblesse de style, majesté, commodité, tout se trouve reuni, et son bâtiment est vraiment l’œuvre de sa pensée’. At the age of thirty-three, Corazzi received the commission of his life. On 29 July, he prepared ‘A list of the costs necessary for erecting a new annexe, containing Ballrooms in place of the Old Marywil and corresponding to the New Marywil (the so-called “columned building”)’. The quote was for the sum of 552,843.13¼ zlotys. On 1 August, he signed a similar list, with a much higher sum – 2,291,747.33¼ zlotys – for the construction of the Teatr Narodowy. Just before the end of August, both documents ended up with Zajączek, on 30 August the foundations began to be marked out, and on 10 September groundwork began (as reported by the *Kurier Warszawski* of

<sup>13</sup> Biegański 1961, p. 44.

<sup>14</sup> *Ibid*, pp. 46–47.

„o budowę teatru i oficyn” z początku listopada zobowiązywała niejakiego Jana Alfonsa Jasińskiego, przedsiębiorcę, do ukończenia budowy – licząc od 1826 roku – w ciągu trzech lat. Gmachu nie ukończono jednak w 1829 roku; wpłaty na poczet budowy napływały nieregularnie, niekiedy prace zatrzymywano na okres kilku miesięcy. Wszystko to, wraz z perturbacjami politycznymi, spowodowało, że budowa trwała nie cztery, a bez mała osiem lat.

15 grudnia 1825 roku zapadła decyzja o wysłaniu naszego architekta do Niemiec i Włoch, aby mógł się zapoznać z najnowocześniejszymi urządzeniami scenicznymi i „dla przejrzenia tamtejszych teatrów i wygotowania planów oraz modeli” (ATW 1.2). Na trzymiesięczną podróż otrzymał całkiem sporą kwotę – osiem tysięcy złotych. Corazzi udał się do Berlina, gdzie zapoznał się z architekturą teatru wznoszonego tam przez Karla Schinkla i z urządzeniami scenicznymi projektowanymi przez Gropiusa. Zwiedził również Drezno, Monachium i Mediolan; odwiedził także swoje miasta rodzinne – Florencję i Livorno. Do Warszawy wrócił przez Bolonię, Wiedeń i Kraków. Jeszcze przed jego wyjazdem odbyła się uroczystość wmurowania kamienia węgielnego nowego gmachu; opisały ją gazety warszawskie i Kozubowski (zob. Aneks 1).

W „Kurierze Warszawskim” z 20 listopada 1825 roku, w rubryce „Nowości Warszawskie” czytamy: „Wczoraj (19 listopada) o godzinie 2 z południa odbył się obrzęd złożenia węgielnego kamienia do budowy Teatru Narodowego na placu Marywilskim. Przybył J. O. Xże Namiestnik Królewski, znajdowali się oraz J. O. Xże Drucki Lubecki Minister Skarbu, JW. Hrabia Sobolewski, Minister Sprawiedliwości, JW. Jenerał Dyw. Roźniecki, Prezes Dyrekcji Teatrów z Członkami tejże Dyrekcji, J. J. W. W. Radcy Stanu Sumiński, Koźmian, Woyda Prezydent M. S. Warszawy, Lubowidzki Vice-Prezydent, tudzież wiele urzędników i artyści dramatyczni. Po podpisaniu wywodu słownego, włożono w skrzynię kamienną tablicę cynkową, na której znajduje się wryty następujący napis: Za panowania Najjaśniejszego Aleksandra I, Cesarza Wszech Rosji, Króla Polskiego, Namiestnik królewski Józef książę Zajączek, wobec ministrów, prezesa dyrekcji teatrów i członków tejże, d. 19 listopada 1825 r., złożył kamień węgielny na budowę Teatru Narodowego w stolicy, kosztem tejże wznoszonego, podług planów Antoniego Corazzi. Włożono oraz medale bite w Mennicy Warszawy za panowania N. Pana, i terażniejsze monety polskie, miedziane, srebrne i złote, tamże umieszczone po egzemplarzu w tym dniu wyszłych «Monitora», gazet i «Kuriera Warsz.» jako też drukowany egzemplarz Historii Teatru Polskiego wyjętej z dzieł Wojciecha Bogusławskiego. J. P. Koracy [Corazzi] Budowniczy podał J. O. Xciu Namiestnikowi kielnię srebrną i cegłę, i trzykrotnie uderzywszy w nią młotkiem, oddał J. O. Xciu Ministrowi Skarbu, który położył przy kamiennej skrzyni pierwszą cegłę, następnie wykonali takową pracę J. J. W. W. Minister Sprawiedliwości, Radcy Stanu, Prezes i Członkowie Dyrekcji, a w imieniu wszystkich artystów Teatru Narodowego położył cegłę L. A. Dmuszewski. Oby szczęśliwie ukończoną została ta budowa, poświęcona kunsztom dla ozdoby stolicy i przyjemnej zabawy jej szanownych mieszkańców. *Laborum dulce lenimen*”.

Obserwacje poczynione przez Corazziego w czasie wspomnianej podróży po Europie miały niewątpliwie znaczny wpływ na ostateczny projekt i realizację gmachu nowego teatru wzniesionego na miejscu wspomnianego już Marywilu. Ta ogromna i słynna niegdyś budowla, zaprojekto-

11 September). A contract ‘for the building of the theatre and annexes’ from the beginning of November obliged one Jan Alfons Jasiński, entrepreneur, to complete the construction over the next three years, from 1826. However, the building was not finished in 1829; payments for the construction were made irregularly, and work was sometimes halted for several months. All of this, together with the political disturbances, meant that the building work lasted not four, but nearly eight years.

On 15 December 1825, the decision was taken to send our architect to Germany and Italy, so that he could acquaint himself with the most up-to-date stage equipment and ‘take a look at the theatres there and prepare plans and models’. For the three-month journey, he received a sizeable sum: eight thousand zlotys. Corazzi travelled to Berlin, where he familiarised himself with the architecture of the theatre erected there by Karl Schinkel and with the stage equipment designed by Gropius. He also visited Dresden, Munich and Milan, as well as his home cities of Florence and Livorno. He returned to Warsaw via Bologna, Vienna and Cracow. Before he departed, the foundation stone of the new building was ceremoniously laid; this was described by the Warsaw newspapers and by Kozubowski (see Appendix 1).

In the *Kurier Warszawski* of 20 November 1825, in the ‘Warsaw News’ rubric, we read the following: ‘Yesterday (19 November) at 2 p.m. the ceremonial laying of the foundation stone for the construction of the National Theatre on Marywil Square took place. His Highness the Prince-Viceroy attended, as well as His Highness Prince Drucki Lubecki, Minister of the Treasury, the Honourable Count Sobolewski, Minister of Justice, the Honourable Division General Rozhnetsky, President of the Theatre Board with Members of that Board, the Honourable State Councillors Sumiński and Koźmian, Woyda, Mayor of the City of Warsaw, Lubowidzki, Deputy Mayor, and many officials and dramatic artists. After the written exposition was signed, placed inside a stone case was a zinc plaque, on which the following inscription appears: Under the reign of His Royal Highness Alexander I, Emperor of All Russia, King of Poland, the Prince-Viceroy Józef Zajączek, in the presence of ministers, the president of the theatre board and members thereof, on 19 November 1825, laid the foundation stone for the construction of the National Theatre in the capital city, erected at the cost of the city, to a design by Antonio Corazzi. Medals coined at the Warsaw Mint under the reign of Our Sire were placed there, as well as present-day copper, silver and gold Polish coins, and also one copy each of that day’s *Monitor*, newspapers and *Kurier Warszawski*, and additionally a printed copy of the *Historia Teatru Polskiego* [History of Polish theatre] taken from the works of Wojciech Bogusławski. The Builder Koracy [Corazzi], Esq. presented His Highness the Prince-Viceroy with a silver trowel and a brick, and having struck it three times with a hammer he passed it to High Highness the Prince Minister of the Treasury, who placed the first brick by the stone case; next the same task was carried out by the Honourable Minister of Justice, Councillors of State, and the President and Members of the Board; on behalf of all the artists of the National Theatre, a brick was laid by L. A. Dmuszewski. May there be a successful conclusion to the construction of this building, devoted to the arts for the embellishment of the capital and to the pleasurable amusement of its respectable inhabitants. *Laborum dulce leminem*’.



wana przez Tylmana z Gameren, została zbudowana w latach 1691–1695<sup>15</sup>. Teatr wzniesiony przez Corazziego zajął północną część miejsca po nim, ale kiedy po wojnie Teatr Wielki odbudowywano i jednocześnie powiększono, objął on niemal cały obszar poprzedniego gmachu. Przez znaczną część wieku XIX dzisiejszy plac Teatralny nazywany był placem Marywilskim.

„Marywil – napisał jeden z jego mieszkańców – był to gmach ogromny, dwupiętrowy, w czworokąt zbudowany, zajmujący całą przestrzeń między ulicami Senatorską, Nowosensatorską, Trębacką i Wierzbową, do tego stopnia, że pomiędzy ratuszem dzisiejszym, który nazywano wtedy jeszcze pałacem Jabłonowskich, a owym ogromnym zbudowaniem istniała tylko wąska ulica. Brama wejściowa Marywilska wychodziła właśnie na tę ulicę i dawała przystęp do ogromnego podwórza, którego środek zajmowała kaplica Panien Kanoniczek, a za nią ich ogród. Trzy inne boki prostokąta były opatrzone od strony podwórza obszerną kolumnadą, a od niej otwierały się szeregi sklepów. Wiadomo, że gmach ten powstał z fundacji Marii Kazimiery na rzecz kanoniczek. Do kaplicy dotykały krużganki klasztorne, a ponad sklepami na obu piętrach mieściły się mieszkania do wynajęcia. Marywil stanowił jakby osobną w Warszawie dzielnicę, miał naśladować *Palais Royal* w Paryżu, a oprócz pomieszczenia kanoniczek wyraźnie był na dochód obrachowany. Kiedyśmy do Warszawy przybyli, Marywil przeszedł już był na własność miasta, zaczęto go już rozwalać, począwszy od środkowej kaplicy, w celu wybudowania na jego miejscu teatru, a naprzeciwko, na Senatorskiej ulicy, zaczęto budować nową kaplicę i klasztor dla kanoniczek. Mieszkania na obu piętrach były wszystkie jednakie, wchodziło się do nich przez schody, otwierające się pod kolumnadą, a potem na każdym piętrze była obszerna sień wspólna, a od niej na prawo i lewo pomieszkanie po dwa obszerne pokoje i kuchnia. [...] W Marywilu wszyscy lokatorzy się znali, stanowiąc jakby społeczeństwo osobne”<sup>16</sup>.

To znikanie starej budowli i wyrastanie na jej miejscu nowej opisali także inni świadkowie narodzin arcydzieła architektury. „Przed kilku tygodniami – zapisał w październiku 1825 roku Tymoteusz Lipiński (znakomity kronikarz tamtych czasów) – zaczęto zrzucać gmach Marywilski, na którego miejscu ma stanąć teatr. Już tylko małe szczątki pozostały, a dnia 10 zaczęto kopać fundamenta do budowy teatru; plan całej tej budowy, jak i przyległej oficyny, w której będą Sale Redutowe, jest podany przez Antoniego Corazzi, budowniczego przy komisji spraw wewnętrznych. Rząd wysypie ogromne na to sumy, jednak mniejsze, niż gdyby był przyjął plan podany przez generała budownictwa Piotra Aignera”<sup>17</sup>. Jednakże coś z Aignera miało w nowym teatrze zostać i stać się jego prawdziwą ozdobą.

Znane są trzy warianty projektu Corazziego; wszystkie zawierają boczne skrzydła; w tym po lewej stronie (jest to zaadaptowany fragment Marywilu unowocześnionego przez Chrystiana Piotra Aignera, zwanego gmachem Pod Kolumnami) miały się mieścić sklepy, a w skrzydle po prawej (jest to wierne powtórzenie skrzydła lewego) – Sale Redutowe<sup>18</sup>. Pierwsza, odrzucona

<sup>15</sup> Mossakowski 2011, s. 229–232.

<sup>16</sup> Szokalski 1921, s. 54–55.

<sup>17</sup> Lipiński 1883, s. 4.

<sup>18</sup> Biegański 1961.

The observations made by Corazzi during his travels around Europe undoubtedly bore a significant influence on the final design and construction of the new theatre building raised on the site of the former Marywil. That huge and once famous building, designed by Tylman van Gameren, was built in the years 1691–1695.<sup>15</sup> The theatre built by Corazzi occupied the northern part of the old site, but when the Teatr Wielki was rebuilt after the war and at the same time enlarged, it covered nearly the entire area of the previous edifice. For a considerable part of the nineteenth century, the present-day Theatre Square was called Marywil Square.

‘Marywil – wrote one of its residents – was an enormous two-storey building, built in a rectangle, occupying the whole of the space between Senatorska, Nowosensatorska, Trębacka and Wierzbowa streets, to such an extent that between the present-day town hall, which was still called Jabłonowski Palace at that time, and that enormous building there was just a narrow street. The entrance gate of Marywil gave out onto that same street, and it opened onto a huge courtyard, the centre of which was occupied by the chapel of the Canonesses, and behind it their garden. The other three sides of the rectangle had an extensive colonnade on the courtyard side, and a number of shops opened out from there. We know that this building was erected thanks to Marie Casimire’s foundation for the Canonesses. Adjoining the chapel were the cloisters, and over the shops on both storeys there were rooms to let. Marywil was like a separate district of Warsaw. It was supposed to imitate the Palais Royal in Paris, and besides the rooms for the Canonesses, it was clearly calculated for profit. When we arrived in Warsaw, Marywil had already been transferred into the property of the city; it had begun to be demolished, starting with the central chapel, with the purpose of building a theatre in its place, and a new chapel and convent for the Canonesses had begun to be built opposite, on Senatorska Street. The rooms on both floors were of uniform size. They were reached by steps that opened up beneath the colonnade, and then on each floor was a large shared hallway, and from that, to the right and the left, apartments with two large rooms and a kitchen. [...] In Marywil, all the tenants knew one another; they formed like a separate community’.<sup>16</sup>

That disappearance of the old building and the rising of a new one in its place were also described by other witnesses to the birth of that architectural masterpiece. ‘A few weeks ago – write Tymoteusz Lipiński (an excellent chronicler of those times) in October 1825 – the Marywil building began to be taken down; a theatre is to stand in its place. All that is left already are small remnants, and on the 10th the foundations for the theatre began to be dug; the design for the whole of this building, as well as the adjoining annexe, which will house ballrooms, is the work of Antonio Corazzi, a builder attached to the internal affairs committee. The government is to pour huge sums into it, although less than if it had adopted the design given by the builder general Piotr Aigner’.<sup>17</sup> However, something by Aigner was to remain in the new theatre and become a true embellishment of it.

<sup>15</sup> Mossakowski 2011, pp. 229–232.

<sup>16</sup> Szokalski 1921, pp. 54–55.

<sup>17</sup> Lipiński 1883, p. 4.

wersja ukazywała główny korpus w formie spiętrzonych na czterech poziomach brył, zwieńczonych kopułą z orłem zrywającym się do lotu (symbol Polski). Wersja przyjęta, która w niewielkim stopniu uzupełniała wersję drugą, ukazuje trzyczłonowy, ogromny gmach, składający się z korpusu zwieńczonego przyczółkiem z orłem, będącego właściwym teatrem ze sceną, zasceniem i widownią, oraz wspomnianych już dwóch skrzydeł. Niestety, nie przetrwały do dziś wykonane przez Corazziego plansze o wymiarach 120 × 72 cm, ukazujące: plan sytuacyjny, plany wszystkich kondygnacji, przekrój podłużny i poprzeczny oraz widok bocznej elewacji głównego korpusu. Plansze te spłonęły w 1944 roku wraz z Archiwum Teatrów Miejskich w gmachu Pod Kolumnami. Na szczęście zachowało się czternaście znakomitej klasy rysunków Corazziego w Biblioteka Casanatense w Rzymie, których część reprodukuje na kartach tej książki. Jeden z nich ukazuje fasadę główną w formie ostatecznej – opatrzony jest datą: 1827.

Zachowane reprodukcje spalonych plansz i rysunki przechowywane w Rzymie umożliwiają pełne odczytanie koncepcji całego budynku. „Portyk budowli – pisze Biegański – ozdobiony perystylem, potraktowany został jako przestrzeń otwarta we wnętrzu, od poziomu jezdni do wysokości pierwszego piętra, tworząc w ten sposób jakby niezamkniętą drzwiami bramę podjazdową wzdłuż właściwego frontonu gmachu. Element portyku najbardziej wysunięty na plac dzielił się na trzy części, z których środkowa tworzyła główne przejście ozdobione wewnątrz kolumnami, i dwie boczne, zwane kordegardami [...]. W środkowej części mieściły się po obu jej stronach okrągłe klatki schodowe, które prowadziły na poziom perystylu pierwszego piętra, spełniając rolę schodów bezpieczeństwa we frontowej części gmachu. Układ pomieszczeń głównego korpusu przedstawiał się następująco: po przejściu westybulu widz dostawał się do poczekalni, dalej korytarzami do czterech głównych klatek schodowych, z których dwie prowadziły na parter i do Sal Redutowych, a dwie inne – na galerię i paradyz, czyli najwyższe piętro widowni. Pomieszczenia kas, poczekalni, kilku foyer zaprojektował architekt na osi głównej i symetrycznie do niej je usytuował”<sup>19</sup>.

Na dość długiej liście pomieszczeń nowego gmachu nie zostało wymienione dotąd jeszcze jedno, niezwykle ważne dla kultury narodowej w XIX wieku. Chodzi o Teatr Rozmaitości, do którego wchodziło się od strony ulicy Wierzbowej. Jak widać na jednym z planów, był on inaczej usytuowany niż jego następca, funkcjonujący od 1924 roku Teatr Narodowy. Sięgnijmy tu po tekst jednego z aktorów współczesnych Helenie Modrzejewskiej: „Rozpoczęto budowę teatru na placu Marywil. Budowniczy, Włoch, Corazzi stworzył monumentalne dzieło, ale nie dla dramatu polskiego. Będzie w nim królował balet, opery włoskie i francuskie, dla polskiej muzyki zostaje zaledwie mały okruszek. Dramat zaś i tragedia będą przez wiek cały walczyć, aby od czasu do czasu pozwolono im dać o sobie znak życia. Szczęściem dla sztuki polskiej, powstał Teatr Rozmaitości, zbyt mały jednak, aby pomieścić wielkie dzieła. Może nareszcie w przyszłości doczekamy się wielkiej sceny, prawdziwego przybytku najwyższej sztuki dramatycznej i aktorskiej”<sup>20</sup>.

19 Biegański 1974, s. 34–35.

20 Rapacki 1925, s. 59.

We know of three variants of Corazzi's design. All of them include lateral wings: the left wing (an adapted part of the 'columned' Marywil building modernised by Chrystian Piotr Aigner) was to house shops; the right wing (a faithful replication of the left), the Ballrooms.<sup>18</sup> The rejected first version showed a four-storey main body with a dome crowned by an eagle taking flight (a symbol of Poland, ill. ). The adopted version, which added little to the other version, shows a huge three-part building comprising a main body crowned by a pediment with eagle, which is the theatre itself, with the stage, backstage and auditorium, and the two aforementioned wings. Unfortunately no longer extant are Corazzi's drawings (120 x 72 cm) showing the overall layout, the plans of all the storeys, the longitudinal and lateral cross-sections and a view of the side elevation of the main body. Those drawings went up in flames in 1944 with the Archive of the Municipal Theatres in the columned building. Fortunately, we do have fourteen excellent Corazzi drawings in the Biblioteca Casanatense in Rome, some of which are reproduced in this book. One of them shows the main façade in its ultimate form; this bears the date 1827.

The extant reproductions of the lost panels and drawings held in Rome allow us to interpret the conception for the whole building. 'The portico of the building – writes Biegański – adorned with a peristyle, was treated as an open space in the interior, from the level of the road to the height of the first storey, thus forming something like a doorless entrance gate running along the building's actual façade. The element of the portico that protrudes farthest into the square was divided into three parts: a middle part forming the main passageway, adorned inside with columns, and two side parts, called *corps de garde* [...] In the central part, on either side, were round stairwells, which led up to the level of the first floor peristyle, serving as security stairs in the front part of the building. The layout of the rooms in the main body was as follows: after crossing the vestibule, one entered the waiting room and from there one passed along corridors to the four main stairwells, two of which led to the parterre and the Ballrooms, with the other two leading to the gallery and the gods, and so the highest tier of the auditorium. The ticket office, waiting room and foyers were designed by the architect symmetrically along the main axis'.<sup>19</sup>

On the quite lengthy list of the new building's rooms, we have not yet mentioned one that was extremely important for national culture during the nineteenth century. That is the Teatr Rozmaitości (Variety Theatre), the entrance to which was on the Wierzbowa Street side. As we can see on one of the plans, it was situated differently to its successor, the Teatr Narodowy (National Theatre) that functioned from 1924. Here, let us cite one of the actresses from those times, Helena Modjeska: 'Building work has begun on the Theatre on Marywil Square. The builder, an Italian, Corazzi, will be creating a monumental work, but not for Polish drama. It will be ruled by ballet and by Italian and French opera, with just a few crumbs left for Polish music. Drama and tragedy, meanwhile, will be fighting the whole century long to be allowed to show signs of life from time to time. Happily for the Polish muse, the Variety Theatre has been established, but it is too small to accommodate great works. One day in the future, perhaps, we will live to see a grand theatre, a true temple to the highest dramatic and thespian art'.<sup>20</sup>

18 Biegański 1961.

19 Biegański 1974, pp. 34–35.

20 Rapacki 1925, p. 59.

**Cały** gmach Teatru Wielkiego i jego fasadę znakomicie opisał uczeń i bliski współpracownik Corazziego – Ludwik Kozubowski; jego tekst z 1830 roku jest przedrukowany w Aneksie. W poniższych uwagach podjęta jest próba zbudowania pewnego rodzaju *pendant* do niego, które w znacznym stopniu oparte jest na publikacjach Piotra Biegańskiego, najbardziej zasłużonego badacza *oeuvre* włoskiego architekta.

Piękna fasada Teatru Wielkiego, zachowana do dziś w oryginalnej (nie licząc małych modyfikacji) Corazziańskiej wersji, zachwycała aktorów, malarzy, architektów i miłośników sztuki. Słowa Modrzejewskiej cytowaliśmy już we wstępie. „Wrażenie majestatyczne – pisał pod koniec XIX wieku Wojciech Gerson – jakie ona [fasada] czyni, wywołane zostało przez budowniczego pomysłem połączenia głównego gmachu z dwoma skrzydłami”<sup>21</sup>. Usytuowana centralnie główna część korpusu, znacznie górująca nad skrzydłami, jest mocno wysunięta do przodu i składa się z trzech kondygnacji z harmonijnym spiętrzeniem porządków w dwóch pierwszych z nich – tokańskiego, jońskiego i korynckiego. Finezyjne, jońskie segmenty pierwszego piętra, po obu stronach perystylu, przywodzą na myśl piękno architektury świątyni Nike na ateńskiej Akropolis. Jednakże, jak słusznie już zauważono, o szczególnym charakterze gmachu decyduje portyk w tej drugiej kondygnacji, ozdobiony perystylem z dziesięcioma kolumnami korynckimi i mający charakter wielkiego porządku. Trzecia kondygnacja budowli, zwieńczona przyczółkiem i ustawioną w 2002 roku kwadrygą Apollina, została ozdobiona siedmioma wielkimi oknami<sup>22</sup>.

„W budynku tym – kontynuuje swoją znakomitą analizę Gerson – znajdujemy odpowiedniość silnych, ciosowych kolumn korynckich wewnętrznego przysionka, w zupełnej zgodzie będącą z zewnętrznym stylem dolnego piętra całego teatru, tokańskim, na starym stylu doryckim wzorowanym. Wedle ogólnych zasad struktury, w praktykę wprowadzonych w rzymskim budownictwie, styl najsilniejszy powinien podierać inne, lżejsze i wysmuklejsze. Taki też porządek dostrzegamy w gmachu teatralnym. Nad dolnym, tokańskim wznosi się joński styl skrzydeł, przechodzi na główny, środkowy, występujący naprzód budynek, zaznacza się kolumnami jońskimi okien i wiąże się ze środkową, koryncką, najbardziej strzelistą częścią fasady. Nad tą lekką, koryncką, przejrzystą kolumnadą, postawione jeszcze jedno piętro, w szereg wąskich, a wysokich okien zaopatrzone, wieńczy ogromny gmach, niedokończony, bo nieustrojony w posągi, które miały dodać mu więcej lekkości, miały wysmukłymi zarysami płaskie linie odpowiednio urozmaicić, rozczłonkowanie ich zaakcentować, zdobiąc i odpowiadając dobitniej jeszcze na pytanie: co się w tym budynku mieści?”<sup>23</sup>.

Gerson słusznie zauważył, że wspinały gmach teatru nie otrzymał nigdy całej zaplanowanej dla jego fasady dekoracji rzeźbiarskiej. Ustawienie kwadrygi w 2002 roku rzeczywiście

21 Gerson 1897, s. 35.

22 Biegański 1974; Grzegorzyc 2011, s. 65.

23 Gerson 1897, s. 34–35.

**The** whole building of the Teatr Wielki and its façade were splendidly described by Ludwik Kozubowski, a pupil and close collaborator of Corazzi: his text from 1830 is reproduced in the Appendix. In the following remarks, we will attempt to create a sort of pendant to that description, which is based to a considerable extent on the publications of Piotr Biegański, the most distinguished student of the Italian architect’s oeuvre.

The beautiful façade of the Teatr Wielki, preserved to the present day in its original, Corazzian version (bar minor modifications), was greatly admired by actors, painters, architects and art lovers. We have already quoted Modjeska’s words in the preface. ‘The majestic impression – wrote the painter Wojciech Gerson towards the end of the nineteenth century – that it [the façade] makes was created by the builder through the idea of joining the main body to two wings’.<sup>21</sup> The centrally situated main part of the building, considerably higher than the wings, extends much farther forward and consists of three storeys with a harmonious layering of orders on the first two of them: Tuscan, Ionic and Corinthian. The intricate Ionic segments of the first storey, on either side of the peristyle, bring to mind the beautiful architecture of the Temple of Nike on the Acropolis in Athens. However, as we have already noted, the singular character of this building is determined by the second-storey portico, adorned by a peristyle with ten Corinthian columns and with the character of a grand order. The third storey of the building, crowned with a pediment and with Apollo’s quadriga, erected in 2002, was adorned with seven large windows.<sup>22</sup>

Gerson continues his excellent analysis: ‘In this building, we find concordance between the strong ashlar Corinthian columns of the inner vestibule in complete accord with the external style of the bottom storey of the whole theatre – Tuscan, modelled on the old Doric style. According to the general structural principles implemented in Roman construction, the strongest style should be supported by other light and more slender styles. And that is the order we observe in the theatre building. Rising above the bottom Tuscan style is the Ionic style of the wings, passing into the main central section extending in front of the building, marked by the Ionic columns of the windows and linking in with the middle Corinthian, the most slender part of the façade. Set above that transparent, light Corinthian colonnade is one more storey, furnished with a row of tall, narrow windows, which crowns this huge building – unfinished, because it is lacking the statues that were to lend it more lightness, add suitable variety to the flat lines with their slender contours and accentuate their division, embellishing and providing a yet more forceful answer to the question as to what this building houses’.<sup>23</sup>

Gerson rightly noted that the wonderful theatre building never received the entirety of the sculpted decoration planned for its façade. The addition of the quadriga in 2002 certainly

21 Gerson 1897, p. 35.

22 Biegański 1974; Grzegorzyc 2011, p. 65.

23 Gerson 1897, pp. 34–35.

przydało mu lekkości. Zanim o dekoracji fasady i wnętrza opowiemy, przywołajmy jeszcze jeden z peanów na cześć naszego gmachu. Do chóru zachwytów przyłączył się również jeden z architektów-jurorów w konkursie na odbudowę po II wojnie światowej: „Fasadę tego teatru uważałem zawsze za najpiękniejszą, najdostojniejszą ze wszystkich gmachów teatralnych świata. Wrażenie to przerodziło się w zdecydowane przekonanie przy porównywaniu najsłynniejszych gmachów teatralnych w Europie. Zdanie podobne słyszałem niejednokrotnie z ust kolegów architektów oraz wielu znawców sztuk plastycznych”<sup>24</sup>.

Gdy zestawiamy Teatr Wielki z ówczesnymi teatrami europejskimi, które mogły być dla niego wzorem (wiele z nich Corazzi poznał w czasie wspomnianej wcześniej podróży w 1826 roku), dochodzimy do oczywistego wniosku, że istnieją między nimi wspólne cechy charakterystyczne. Polegają na kształcie podkowiastym widowni, na wielkości sceny i rozmieszczeniu pomieszczeń przeznaczonych dla aktorów. Nie ma jednak wśród tych teatrów takiego, który posiadałby tak rozbudowany podjazd, tak bogato rozwiniętą reprezentację parteru i piętra czy wreszcie tak znakomite połączenie Sal Redutowych z trzema wielkimi foyer samego teatru. Biegański zauważył w architekturze Corazziego również niektóre rozwiązania zastosowane przez polskich architektów z czasów króla Stanisława Augusta – Moszyńskiego, Zuga, Merliniego i Kubickiego. Ich projekty Teatru Narodowego na placu Krasieńskich przechowywano w latach 20. XIX wieku w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej, w którym do dziś się znajdują; Corazzi mógł się tam z nimi łatwo zapoznać. Nasz architekt nawiązywał zatem do dzieł swoich poprzedników w Polsce i za granicą, ale też poszukiwał własnych rozwiązań. Przyniosło to w rezultacie monumentalny budynek będący dalszym krokiem w rozwoju architektury teatrów.

Architektura Teatru Wielkiego świadczy o wielkim talencie Corazziego, który potrafił zespolic w jednym obiekcie nie tylko liczne wymogi funkcjonalnie, ale równocześnie przejąć cechy warszawskiej szkoły klasycystycznej, m.in. z dzieł Dominika Merliniego (pałac w Łazienkach) czy Hilarego Szpilowskiego (Pałac Kazimierzowski). Za sprawą jego wyobraźni architektonicznej powstała indywidualna stylistyka polegająca na umiejętnym spiętrzaniu cofających się brył i na ażurowości portyków. Wszędzie, gdzie tylko mógł, wprowadził prześwit do bryły architektonicznej i nadał piętrzącym się masom znamiona lekkości. Owa skłonność do zespalań mas pełnych z otaczającą je przestrzenią, tak Corazziemu właściwa, objawiła się najpełniej właśnie w projekcie Teatru Wielkiego. Architekt, projektując w poziomie przyziemia przed środkową bryłą budowli wolnostojący portyk, skonstruował go jako jeden z ważniejszych elementów wzbogacających plastykę bryły.

„Ukazująca się nad portykiem masa murów – pisze Biegański – nie jest zbyt agresywna wskutek szkicowego zaledwie potraktowania motywu architektonicznego i stanowi najlżejszy optycznie fragment głównej elewacji. Skandowanie akcentów architektonicznych w kierunku pionowym znajduje swój odpowiednik w miarowym cofaniu poszczególnych brył w kierunku akcentu dominującego. Najwyższy blok, w którym mieści się scena, koronuje całą sylwetę gmachu, wyrastając ponad innymi partiami lekkim w masie belwederkiem. Spiętrzenie mas, logicz-

<sup>24</sup> Koszczyk Witkiewicz 1952, s. 174.

lent it lightness. Before discussing the decoration of the façade and the interior, let us quote one more paean to our building. The chorus of praise was joined also by one of the architects judging the competition for the reconstruction following the Second World War: ‘I have always considered the façade of this theatre to be the most beautiful and most august of all the theatre buildings in the world. That impression became a robust conviction in comparison with the most famous theatre buildings in Europe. I have heard a similar opinion on more than one occasion from the lips of fellow architects and many experts in the plastic arts’.<sup>24</sup>

When we compare the Teatr Wielki with those European theatres of the day which could have inspired it (Corazzi saw many of them on that journey in 1826), we arrive at the obvious conclusion that they share some characteristic features: the horseshoe shape to the auditorium, the size of the stage and the distribution of the rooms for the actors. Yet none of those theatres has such a grand forecourt, such an elegant and sumptuous parterre and first floor or such an excellent connection between the Ballrooms and the three large foyers of the theatre itself. Biegański has also noted in Corazzi’s architecture some solutions employed by Polish architects of the times of Stanislaus Augustus: Moszyński, Zug, Merlini and Kubicki. Their designs for the Teatr Narodowy on Krasieński Square have been held since the 1820s in the Print Room of the University Library; Corazzi could easily have examined them. So our architect referred to the works of his predecessors in Poland and abroad, but he also sought his own solutions. The result was a monumental building that represents a further step in the development of theatre architecture.

The architecture of the Teatr Wielki attests the great talent of Corazzi, who succeeded in combining in a single building not just manifold functional requirements, but also features of the Warsaw classicist school, including from the works of Domenico Merlini (Łazienki Palace) and Hilary Szpilowski (Casimir Palace). His architectural imagination produced an individual style combining the skilful layering of retreating masses with the open-work design of the porticos. Wherever he could, he introduced light into the edifice and imparted lightness to the layered masses. And it is in the design for the Teatr Wielki that the tendency to combine full masses with the space that surrounds them, so peculiar to Corazzi, is most fully revealed. In designing the free-standing portico on ground level in front of the middle mass, he constructed it as one of the more important elements embellishing the form’s distinctive appearance.

‘The mass of walls that appears above the portico – writes Biegański – is not overly aggressive, thanks to the barely sketched treatment of the architectural motif, and it is optically the lightest part of the main elevation. The rhythm of the architectural accents on the perpendicular is matched by the gradual withdrawal of the individual masses in the direction of the dominant accent. The highest block, in which the stage is housed, crowns the entire silhouette of the building, rising above the other parts with its svelte belvedere. The architect imparted perfectly harmonised proportions to the layering of the masses, logically ensuing from the layout of the building, and the juxtaposition of the main body with the much lower lateral

<sup>24</sup> Koszczyk Witkiewicz 1952, p. 174.

nie wynikające z rozplanowania gmachu, ujął architekt w doskonale zharmonizowane proporcje, a zestawienie korpusu głównego ze skrzydłami bocznymi (znacznie odeń niższymi) wzmocniło jeszcze bardziej akcent środkowy. Wreszcie monumentalność całości wiązały starym i wypróbowanym jeszcze przez starożytnych Greków sposobem schody, na których jak na cokole dźwignięty był cały budynek od jednego końca do drugiego”<sup>25</sup>. Niestety, w znacznym stopniu zapomniano o tych schodach w czasie powojennej odbudowy.

Centralna część budowli (właściwy teatr) zdaje się wykazywać pewne zbieżności z gmachem Teatru Narodowego w Berlinie (obecnie mieści on wyłącznie sale koncertowe) wzniesionym w latach 1817–1821 przez Karla F. Schinkla<sup>26</sup>. W rzeczywistości jednak znacznie większy wpływ na twórcę Teatru Wielkiego, szczególnie jeśli chodzi o centralną część fasady, mogły mieć niektóre włoskie teatry, w tym najsłynniejsze – mediolańska La Scala i neapolitański San Carlo<sup>27</sup>. Inspiracji dostarczyć mogły również projekty innych rodzajów gmachów. Chodzi o rozwiązania z końca XVIII wieku, podobne tym, które można znaleźć m.in. w archiwum Accademia di San Luca w Rzymie<sup>28</sup>. Widzimy tu w centralnej części dwukondygnacyjny portyk, z klasycznie spiętrzonymi porządkami, zwieńczony przyczółkiem; w warszawskim gmachu zamiast krzyża miał być ukazany orzeł zrywający się do lotu – symbol Rzeczypospolitej, którego nigdy nie wykonano.

## Dekoracja rzeźbiarska Teatru Wielkiego w świetle źródeł pisanych

**1 grudnia** 1825 roku, a więc tuż po położeniu kamienia węgielnego, powstał niezwykle dokument. Jest nim list skierowany do Komisji Rządowej, niemal obecnie zapomniany, pomimo że w okresie międzywojennym został w całości opublikowany przez pierwszego monografistę Antoniego Brodowskiego<sup>29</sup>. Grupa artystów – profesorów utworzonego w 1817 roku Oddziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego – dopomina się w nim o zamówienia przy dekoracji fasady i wystroju wnętrza teatru. „Świeżo co założony Teatr Narodowy – czytamy w tym liście – otwiera pole dla wielu artystów dla okazania zdatności swojej i chęci przysłużenia się krajowi dziełem znamienitym. Malowanie plafonów, kurtyn i innych ozdób; wiele ozdób rzeźbiarskich i posągów są godnym przedmiotem emulacji dla artystów krajowych. [...] Jakże wiele nastęrcza się tedy przedmiotów do współubiegania się artystów? Lecz jakże straconym będzie dla kraju pochop, któryby ta sposobność emulowania sztukom pięknym dać nie mogła, jeżeli wszystkie te dzieła przez cudzoziemców umyślnie na to z zagranicy sprowadzonych wykonane zostaną? A jednak podług dochodzących nas wiadomości budowniczy rządowy Corazzi udaje się do Włoch, ażeby przez [bardzo] korzystny [dla

<sup>25</sup> Biegański 1961, s. 66.

<sup>26</sup> Interesujący przegląd gmachów teatralnych i ich analizę daje Pevsner 1986.

<sup>27</sup> Zob. Król-Kaczorowska 1975, s. 142.

<sup>28</sup> Marconi, Cipriani, Valeriani 1974, fig. 198.

<sup>29</sup> Sienkiewicz 1930; zob. Aneks.

wings further enhanced the central accent. Finally, the monumental character of the whole building was underscored, using the ancient Greeks’ tried and trusted method, by the steps, on which the entire building, from one end to the other, was raised as if on a plinth’.<sup>25</sup> Unfortunately, those steps were largely forgotten during the post-war rebuilding.

The central part of the building (the theatre itself) appears to show some similarities with the building of the National Theatre in Berlin, erected in 1817–1821 by Karl F. Schinkel<sup>26</sup>. In reality, however, a much greater influence on Corazzi, particularly with regard to the central part of the façade, could have been exerted by some Italian theatres, including the most famous ones: La Scala in Milan and San Carlo in Naples<sup>27</sup>. The architect might have also drawn inspiration from buildings designed to serve different functions. Reference here to solutions from the end of the eighteenth century, such as those which can be found in the archive of the Accademia di San Luca in Rome<sup>28</sup>. Here we see in the central part a two-storey portico with classically layered orders, crowned with a pediment; in the Warsaw building, instead of the cross, there was to have been an eagle taking flight – a symbol of the Commonwealth of Poland-Lithuania, which was never made.

## The sculpted decoration of the Teatr Wielki in light of written sources

**On** 1 December 1825, and so shortly after the laying of the foundation stone, an exceptional document was produced: a letter, addressed to a government committee, which is now all but forgotten, despite the fact that during the inter-war period it was published in its entirety by the first monographer of the Teatr Wielki, Antoni Brodowski.<sup>29</sup> In this letter, a group of artists – professors of the Fine Arts Department of Warsaw University, created in 1817 – calls for commissions with regard to the decoration of the façade and the interiors of the theatre. ‘The newly established National Theatre – we read in that letter – opens up vistas for many artists to show their suitability and desire to serve the country with excellent work. The painting of plafonds, curtains and other embellishments; many sculpted adornments and statues are a worthy object of emulation for domestic artists. In the churches of St Alexander in Warsaw and Suwałki, there is a lack of altar pieces, the excellent production of which could immortalise more than one artist. The public library is to be decorated with a fresco suited to its function. So how many objects are there for artists to compete over? Yet how wasted for the country would be the precipitation that would fail to give that opportunity of emulating beautiful art if all those works were produced by foreigners brought from abroad specifically for the purpose? And yet according to news that reaches us the government’s builder Corazzi is travelling to Italy in order to bring back his relatives [or friends] for theatre paintings and sculptures in a [very]

<sup>25</sup> Biegański 1961, p. 66.

<sup>26</sup> For an interesting overview of theatre buildings see Pevsner 1986.

<sup>27</sup> See Król-Kaczorowska 1975, p. 142.

<sup>28</sup> Marconi, Cipriani, Valeriani 1974, fig. 198.

<sup>29</sup> Sienkiewicz 1930; see Appendix 2.

siebie] układ, krewnych [lub przyjaciół] swoich do malowań i rzeźby teatralnej sprowadził. Jeżeli rząd powątpiewa o zdolności krajowych artystów, niechajże bądź to na każdy szczególny przedmiot dekoracji malarskiej lub rzeźbiarskiej, bądź też na obrazy i posągi pojedyncze konkurs ogłoszony zostanie, do którego i cudzoziemcy przypuszczeni być mogą, byleby była pewność, że rodak, który lepiej lub równie dobrze przedmiot konkursu jak cudzoziemiec wykona, pierwszeństwo przed nim otrzyma. [...] Tym sposobem ukształciłby się może z czasem zaród prawdziwie narodowej szkoły w sztukach pięknych, którą tylko krajowej duchem narodowości przejęci ukształcić mogą”<sup>30</sup>.

Odpowiedzi udzielił w dniu 29 marca 1826 namiestnik, książę Zajączek, odpowiedzialny za wzniesienie Teatru Wielkiego, który zmarł cztery miesiące później. Przychylił się do wniosku artystów „pracujących w Oddziale Sztuk Pięknych tutejszego Uniwersytetu Królewskiego do współubiegania się w wykonaniu publicznych dzieł przedmiotem tych sztuk będących”. Batalia o kontrakty dla artystów-profesorów uniwersyteckich i ich uczniów, jak też rzemieślników warszawskich została zatem wygrana, choć tylko połowicznie. Znaczną część zamówień otrzymali właśnie oni, ale w grze pozostali także artyści włoscy.

W latach 1829–1830 złożono zamówienia u licznych artystów i rzemieślników. 22 grudnia 1829 roku zawarto umowę ze snycerzem Ludwikiem Wąsowiczem, która zobowiązywała go do wykonania gryfów do łóż parterowych, sfinksów do łóż pierwszego, drugiego i trzeciego piętra oraz orła (a więc i tu pamiętano o symbolu Rzeczypospolitej) wraz z rozetami nad lożą główną. Umowa z tego samego dnia ze sztukatorami Czajkowskim i Ferrante Marconim dotyczyła ozdobienia rzeźbą 6 kapiteli do filarów między oknami, wykonania 164 i pół łokci bieżących architrawy korynckiego, 200 łokci architrawy nad perystylem i schodami oraz kompletnych modeli kapiteła korynckiego. Według dodatkowej umowy z 19 lutego 1830 roku Marconi miał wykonać „80 łokci bieżącego fryzu, ułożonego z festonów i masek rozmaitych pod frontonem, 65 łokci bieżącego fryzu korynckiego ozdobionego arabeskami i 4 płaskorzeźby architektoniczne nad kolumnami jońskimi”. Umowa z 20 lutego 1830 roku podobne prace zlecała sztukatorowi Mikołajowi Ninecettiemu. Według umowy ze sprowadzonym z Italii Pawłem Kaufmanem, zawartej 1 lutego 1830 roku, miał on wyrzeźbić „2 posągi na akrotery obok frontonu oraz 4 figury do łóż w proscenium, każda według osobnego wzoru” (ATW, 1.2). Posągi na akroteriony najprawdopodobniej nie zostały nigdy zrealizowane.

Zamówienie z 18 marca 1830 roku dotyczyło Pawła Malińskiego, profesora rzeźby w Oddziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego, i Konstantego Hegla, jednego z rzeźbiarzy wykształconych w tym oddziale. Pierwszy z nich miał wykonać „płaskorzeźbę na pasie dolnym perystylu w miejscu gzymsu doryckiego nad trzema arkadami od frontu, wyobrażającą powrót Edypa i ludzi z igrzysk olimpijskich według Sofoklesa”. Relief ten ukazywać miał 60 figur. Jak już o tym była wcześniej mowa, artysta ten miał też wykonać grupę Apollina na wozie „przez cztery konie ciągnionym”; dzieło miało zostać odlane „w żelazie”. Umowa z Heglem dotyczyła „4 geniuszów nad bramami wjazdowymi wielkości kolosalnej według dwóch osobnych modeli:

30 Cytat za Sienkiewicz 1930, s. 67–68.

beneficial [for him] arrangement. If the government doubts the ability of domestic artists, let a competition be announced either for every single object of painted or sculpted decoration or for paintings and sculptures, to which foreigners might also be admitted, be it only to ensure that a compatriot who produces a competition piece better or as well as a foreigner will receive priority before him. [...] In that way, perhaps with time the nucleus of a truly national school in the fine arts would be formed, one that would train only those inspired by the national spirit’.<sup>30</sup>

A reply was given on 29 March 1826 by the viceroy, Prince Zajączek, responsible for the building of the Teatr Wielki, who died four months later. He responded favourably to the application made by artists ‘working on the Fine Arts Department of the Royal University of Warsaw to compete to execute public works representing the subject of those arts’. Hence the battle for contracts for university professors and their pupils, and also for the craftsmen of Warsaw, was won, albeit only in part. Some of the commissions went to the local artists and craftsmen, but Italian artists were not ruled out.

In the years 1829–1830, numerous artists and craftsmen received commissions. On 22 December 1829, a contract was signed with the woodcarver Ludwik Wąsowicz, who undertook to produce griffins for the parterre boxes, sphinxes for the boxes on the first, second and third tiers and an eagle (and so here too the symbol of the Commonwealth was remembered) with rosettes above the main box. A contract from the very same day with the stuccoers Czajkowski and Ferrante Marconi concerned adorning with sculpture six capitals for pillars between the windows, producing 164 and a half running ells of Corinthian architrave, 200 ells of architrave above the peristyle and steps and complete models of a Corinthian capital. According to an additional contract of 19 February 1830, Marconi was to produce ‘80 runn[ing] ells of frieze, consisting of various festoons and masks beneath the fronton, 65 runn[ing] ells of Corinthian frieze adorned with arabesques and 4 architectural bas-reliefs above the Ionic columns’. A contract of 20 February 1830 commissioned similar work from the stuccatore Mikołaj Ninecetti. According to a contract signed with Paweł Kaufman, brought in from Italy on 1 February 1830, he was to sculpt ‘2 statues for acroteria next to the fronton and 4 figures for the proscenium boxes, each to a different design’ (ATW, 1.2). It is likely that the statues for the acroteria were never produced.

A commission from 18 March 1830 concerned Paweł Maliński, professor of sculpture on the Fine Arts Department of Warsaw University, and Konstanty Hegel, one of the sculptors trained on that department. Maliński was to produce ‘a bas-relief on the bottom band of the peristyle in the place of a Doric cornice above three arcades at the front, depicting the return of Oedipus and people from the Olympic Games according to Sophocles’. That relief was to show sixty figures. As already mentioned, this artist was also to produce the Apollo group on a chariot ‘pulled by four horses’; that work was to be cast ‘in iron’. The contract with Hegel concerned ‘four geniuses above the entrance gates of colossal proportions to two different models: two dancer-bacchantes next to the peristyle; two separate models of sphinxes to be cast in iron and three masks on the keystones in the front arcades beneath the peristyle and two stone eagles

30 Quoted after Sienkiewicz 1930, pp. 67–68.

dwóch tancerek-bachantek obok perystylu; dwóch oddzielnych modeli sfinksów do odlania w żelazie oraz trzech masek na kluczach kamiennych w arkadach frontowych pod perystylem i dwóch orłów kamiennych także na kluczach arkad bocznych do wjazdu” (ATW, 1.2). Wspomniane sfinksy miały być ustawione przed teatrem (ATW, 1.2); być może był to rodzaj nawiązania do historii Edypa lub po prostu dekoracja.

Kolejne umowy podpisano 17 marca i 24 maja; pierwszą zawarto z Jakubem Tatar-kiewiczem, drugą z Tomaso Accardim (Acciardim). Włoski rzeźbiarz, który dzięki Corazziemu wygrał konkurs z K. Heglem i Ludwikiem Kaufmanem, zobowiązał się do wykonania „płasko-rzeźby na fronton, wystawiającej biust Anakreonta na podstawie ozdobionej festonami, wokoło zgromadzeni pasterze grają i śpiewają wspólnie, a trzy nimfy tańcząc zawieszają około biustu laury z liści dębowych i oliwnych. Scena ta składać się powinna z 9 figur całkowitych *en relief* oraz biustu Anakreonta, resztę wypełniają instrumenty i inne stosowne ozdoby” (ATW, 1.2). Tatar-kiewicz, kolejny obok Hegla absolwent Oddziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego, został zamówiony do odkucia „dwóch posągów według wzorów starożytnych wyobrażających komedię i tragedię, mających stać w niszach dolnych”. Ten uczeń Pawła Malińskiego i Antoniego Brodowskiego w latach 1823–1828 studiował w Rzymie u Bertela Thorvaldsena. Zamówienie z Teatru Wielkiego było wielkim wyróżnieniem dla młodego artysty, ale niestety nie zostało zrealizowane, podobnie jak kwadryga Apollina Malińskiego. Apollo znalazł po 177 latach swoje miejsce na platformie ponad perystylem, nisze przeznaczone dla personifikacji tragedii i komedii pozostają do dziś puste. Jak już wspomnieliśmy wcześniej, Tragedia i Komedia trafiły do Teatru Wielkiego na jedną z kurtyn, która nie przetrwała, niestety, do naszych czasów. Być może zatem przyszedł czas na ich odkucie i ustawienie na przygotowanym od przeszło 180 lat miejscu.

Spróbujmy teraz odpowiedzieć na pytania dotyczące treści ideowych zawartych w dekoracji rzeźbiarskiej fasady; dlaczego w tympanonie ukazano pierwotnie Anakreonta i dopiero po II wojnie zastąpiono go wizerunkiem Sofoklesa? Jakie były plany dekoracji Sal Redutowych i czy miały jakiś związek z dekoracją fasady?

## Anakreont i Sofokles, czyli „początek przedstawień teatralnych”

„Scena ta [w tympanonie] składać się powinna z 9 figur całkowitych *en relief* oraz biustu Anakreonta, resztę wypełniają instrumenty i inne stosowne ozdoby” – takie słowa odnajdujemy w dokumentach budowy. Według Kozubowskiego, który tą budowę kierował, w tympanonie miał zostać przedstawiony „początek przedstawień teatralnych”. Kim był Anakreont i co miał wspólnego z teatrem? Wiadomo, że ten pochodzący z wyspy Teos poeta żył na przełomie VI i V wieku przed Chrystusem i był autorem pieśni lirycznych, poezji jambicznej i elegii opiewających wino, śpiew i miłość. Jego twórczość zachowała się tylko we fragmentach, ale znalazła wielu naśladowców. Za życia Anakreont był poetą niezwykle popularnym; na Teos bito monety z jego podobizną, a jego statuetkę wykonał około 450 roku przed Chrystusem sam

also on the keys of the arcades on either side of the forecourt’ (ATW, 1.2). Those sphinxes were to be placed in front of the theatre (ATW, 1,2); that may have been an allusion to the story of Oedipus or simply a decoration.

Further contracts were signed on 17 March and 24 May: the former was concluded with Jakub Tatar-kiewicz, the latter with Tomaso Accardi (Acciard). The Italian sculptor, who thanks to Corazzi beat off competition from Hegel and Ludwik Kaufman, undertook to produce a ‘bas-relief for the fronton representing a bust of Anacreon on a base adorned with festoons; around this, assembled herdsmen play and sing together, and the bust is hung about by three dancing nymphs with laurels of oak and olive leaves. This scene should comprise nine whole figures and a bust of Anacreon, while the rest is filled with instruments and other suitable embellishments’ (ATW, 1.2). Tatar-kiewicz, Hegel’s fellow graduate of the Fine Arts Department of Warsaw University, was commissioned to forge ‘two statues according to ancient models depicting comedy and tragedy, which are to stand in the lower niches’. This pupil of Paweł Maliński and Antoni Brodowski studied with Bertel Thorvaldsen in Rome from 1823 to 1828. For this young artist, the commission from the Teatr Wielki was a great distinction, but unfortunately it was not fulfilled, like Maliński’s Apollonian quadriga. Apollo took his place on the platform above the peristyle 177 years later; the niches allocated for the personifications of Tragedy and Comedy remain empty to this day. As already mentioned, Tragedy and Comedy found a place at the Teatr Wielki on one of the curtains, which unfortunately has not come down to us. Perhaps the time has come for them to be forged and set in place, more than 180 years after they were commissioned.

Let us now attempt to answer questions relating to the notional content of the sculpted decoration of the façade; why was Anacreon first shown in the tympanum, only replaced by Sophocles after the Second World War? What were the plans for the decoration of the Ballrooms? And did those plans have any connection with the decoration of the façade?

## Anacreon and Sophocles, or ‘the birth of theatre’

‘This scene [in the tympanum] should comprise nine whole figures and a bust of Anacreon, while the rest is filled with instruments and other suitable embellishments’ – we find such words in the construction documents. According to Kozubowski, who led the building work, the ‘birth of theatre’ was to be depicted in the tympanum. So who was Anacreon and what was his link to theatre? We know that this poet, a native of the island of Teos, lived around the turn of the fifth century BC and wrote lyric songs, iambic poetry and elegies eulogising wine, song and love. Unfortunately, only fragments of his output have survived, but it had many imitators. During his lifetime, Anacreon was an extremely popular poet; on Teos, coins with his effigy were minted, and a statue of him was made c.450 BC by none other than Phidias.<sup>31</sup> The works by the master of lyric songs and iambic poetry were imitated by other great men of letters, both in ancient and modern times, who produced so-called anacreontics.

31 Bernhard 1975, pp. 267–268.

Fidiasz<sup>31</sup>. Utwory mistrza pieśni lirycznych i poezji jambicznej naśladowali inni wielcy ludzie pióra, tak w starożytności, jak i w czasach nowożytnych, tworzyli oni tzw. anakreontyki.

Te wierszowane utwory literackie o tematyce biesiadnej, wesolej lub rubasznej, sławiące uroki życia, opowiadające o miłości w sposób żartobliwy, pisali m.in. Torquato Tasso, Wolter, André Chénier, Thomas Moore oraz poeci francuskiej Plejady. W Polsce anakreontyki tworzyli m.in. Jan Kochanowski, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn, Adam Naruszewicz, Stanisław Trembecki, jak również Fryderyk Skarbek<sup>32</sup>. Ostatni z wymienionych – profesor Uniwersytetu Warszawskiego, pisarz i autor wielu sztuk teatralnych, odgrywał – jak wiadomo – dość istotną rolę w Warszawie, w czasie gdy budowano Teatr Wielki.

Od roku 1805 Skarbek był uczniem Liceum Warszawskiego; odtąd przechowywał on zawsze szczerą wdzięczność dla dyrektora, Samuela Lindego jako przewodnika „zacnego i kochał go miłością synowską”. W 1809 roku przełożył wybrane pieśni Anakreonta i ofiarował Lindemu oprawny egzemplarz ze słowami „Ho!d wdzięczności”. O Anakreontcie pisał w czasach Skarbka również jego uniwersytecki kolega – Kazimierz Brodziński<sup>33</sup>. Miał on, podobnie jak Skarbek, stały kontakt z teatrem warszawskim i wielokrotnie imię Anakreonta w swoich pismach przywoływał. Oto jedna z jego wypowiedzi dotyczących greckiego poety: „Słyszac w pniach jego [Jana Kochanowskiego] Anakreonta po harfie Dawida, gęśle ojczystą po strunach Horacego, myśleć potrzeba, że do cichego, gościnnego Czarnolasu ustronia zgromadzili się pobożny król Izraela, wesoly tej ziemi lutnista i kochanek dworu Augusta, a ujęci prostotą wiślańskiego śpiewaka, stali się krajowcami ziemi jego i jego przybrali obyczaje”<sup>34</sup>. A więc Anakreont był dla Brodzińskiego nie tylko wielkim poetą greckim, ale brzmiał też dźwięcznie i mocno w poezji Kochanowskiego i stał się tym samym naszym „krajowcem”. Niedługo potem portret tego polskiego Anakreonta i twórcy pierwszej polskiej tragedii – *Odprawy posłów greckich* – został umieszczony wraz z wizerunkami innych poetów i dramatopisarzy w głównej sali Teatru Wielkiego.

Znaczny wpływ na wybór Anakreonta (nieco dziwny dla ludzi naszych czasów) na tak eksponowane miejsce w programie dekoracji Teatru Wielkiego mógł mieć Ludwik Osieński, przywoływany już w poprzednim rozdziale wieloletni dyrektor Teatru Narodowego i profesor literatury na Uniwersytecie Warszawskim. To za jego zapewne sprawą ogłoszono na Uniwersytecie konkurs na obrazy ukazujące sceny z życia Edypa. Słynne płótna – *Edyp i Antygona* – Brodowskiego i Aleksandra Kokulara należą obecnie do skarbów sztuki polskiej Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>35</sup>. Temat ten w przypadku Teatru Wielkiego miał realizować profesor Maliński. Wróćmy do Anakreonta, nimf i pasterzy w tympanonie.

W umowie na tympanon z Acciardi czytamy: „[...] Wokoło [popiersia Anakreonta] zgromadzeni pasterze grają i śpiewają wspólnie, a trzy nimfy tańcząc zawieszają około biustu laury z liści dębowych i oliwnych”. Na myśl przychodzi tu jeden z utworów poety:

31 Bernhard 1975, s. 267–268.

32 *Anakreont i anakreontyki* 1987. Zob. też Kostkiewiczowa 2012, s. 20.

33 Brodziński 1964, s. 8, 48, 177.

34 Brodziński 1964, s. 41. Anakreontowi poświęcił też swoją operę Luigi Cherubini.

35 Miziołek 1995, s. 129–133.

Those four-line literary works of convivial, merry or ribald subject matter, glorifying the charms of life and telling of love in a jocular way, were written by such figures as Torquato Tasso, Voltaire, André Chénier, Thomas Moore and poets of the French Pléiade. In Poland, anacreontics were written by Jan Kochanowski, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn, Adam Naruszewicz and Stanisław Trembecki, among others, as well as by Fryderyk Skarbek.<sup>32</sup> As we know, Skarbek, a professor of Warsaw University, writer and playwright, played a quite crucial role in Warsaw at the time the Teatr Wielki was being built.

From 1805, Skarbek was a pupil of the Warsaw Lyceum. From then on, he remained sincerely grateful to the school's headmaster, Samuel Linde, as a 'noble [guide] and loved him with a filial love'. In 1809, he translated selected songs of Anacreon and presented a bound copy to Linde with the words 'A token of gratitude'. Skarbek's university colleague, Kazimierz Brodziński, also wrote about Anacreon at that time.<sup>33</sup> Like Skarbek, Brodziński was in continual contact with the Warsaw theatre, and the name Anacreon is cited in his writings many times. Here is one of his utterings relating to the Greek poet: 'Hearing in his [Jan Kochanowski's] songs Anacreon after David's harp, the native gęśle [gusle] after the strings of Horace, one could only think that the pious king of Israel, a merry lutenist of this land and a lover of Augustus' court had gathered in the quiet, welcoming Czarnolas retreat and, captivated by the simplicity of the Polish singer, become his fellow countrymen and adopted his customs'.<sup>34</sup> So for Brodziński, Anacreon was not just a great Greek poet; he also sounded harmoniously and strongly in the poetry of Kochanowski and thereby became our 'fellow countryman'. Not long afterwards, a portrait of that Polish Anacreon, author of the first Polish tragedy *Odprawa posłów greckich* [The dismissal of the Grecian envoys], was placed, together with likenesses of other poets and playwrights, in the main hall of the Teatr Wielki.

Of considerable influence on the choice of Anacreon (slightly strange to people of our times) for such a prominent place in the programme of the decorations of the Teatr Wielki may have been Ludwik Osieński, mentioned in the previous chapter, a long-serving director of the Teatr Narodowy and professor of literature at Warsaw University. He was probably behind a competition held at the University for a painting depicting scenes from the life of Oedipus. Today, the famous canvases by Brodowski and Aleksander Kokular entitled *Edyp i Antygona* [Oedipus and Antigone] are among the treasures of Polish art held in the National Museum in Warsaw.<sup>35</sup> In the case of the Teatr Wielki, that subject was to be depicted by professor Maliński. Let us return to Anacreon, the nymphs and the herdsmen in the tympanum.

In the contract with Acciardi for the tympanum, we read the following: '[...] around [Anacreon's bust], assembled herdsmen play and sing together, and the bust is hung about by three dancing nymphs with laurels of oak and olive leaves'. One is put in mind here of one of the poet's works:

32 *Anakreont i anakreontyki* 1987. See also Kostkiewiczowa 2012, p. 20.

33 Brodziński 1964, pp. 8, 48, 177.

34 *Ibid.*, p. 41. Anacreon is also the hero of Cherubini's opera.

35 Miziołek 1995, pp. 129–133.



„Panie, z którym igrają  
 Nimfy błękitnookie,  
 Różana Afrodyta  
 I Eros – ujarzmiel,  
 Gdy ty gór szczyty wysokie  
 Przemierzasz – przybądź tu, błagam,  
 Wysłuchaj życzliwie modlitwy,  
 A radość tobie przyniesie:  
 Klebulosa nakłoń wreszcie  
 Dobrą radą, Dionizosie,  
 Niech nie wzgardzi mą miłością!”

Pasterze, nimfy i przede wszystkim Dionizos tworzą „krąg teatralny”<sup>36</sup>. Na przełomie VI i V wieku, a więc w czasach Anakreonta, który z Teos przywędrował do Aten, rodził się jeden z fenomenów kultury greckiej – spektakl teatralny – tragedia i komedia<sup>37</sup>. „Wynaleźć tragedię – pisze jedna z badaczek teatru greckiego – to piękny tytuł do chwały, zaś tytuł ten należy się Grekom. Jest istotnie coś fascynującego w sukcesie, którego doznał ten gatunek. Wciąż przecież powstają tragedie – dziś po dwudziestu pięciu wiekach tworzą je na całym niemal świecie; co więcej, wciąż, nieustannie zapożyczamy u Greków tematy i postaci. Rodzą się Elektry i Antygony”<sup>38</sup>. Trzej są, jak wszyscy wiemy, wielcy tragicy: Ajschylos, Sofokles i Eurypides, ale największym z nich jest bez wątpienia Sofokles. Jeśli nawet niektórzy teatrologi bardziej cenią Eurypidesa, to i tak jesteśmy zgodni, że *Antygona* i dwie inne sztuki z „tryptyku” tebańskiego z Edypem w roli głównej, są arcydziełami dramatu wszech czasów.

Była już mowa wcześniej o tym, że gdy w Vicenzy, w 1580 roku, powstał pierwszy teatr nowożytny, na jego inaugurację w 1585 roku wybrano *Króla Edypa*. Nie dziwi zatem, że gdy po II wojnie na nowo odkuwano relief Acciardiiego pod biustem, przy którym tańczą nimfy i grają pasterze, pojawiło się imię Sofoklesa napisane po grecku: ΣΟΦΟΚΛΗΣ. Tę detronizację – nieco zadziwiającą, bo zlekceważono tradycję – tłumaczy fakt, że na długim fryzie ponad wejściem widzimy sceny inspirowane sztukami Sofoklesa. Ten wykonany przez Malińskiego długi i tłumny relief, ukazujący „powrót Edypa i ludu z igrzysk”, był kilka razy przenoszony podczas kolejnych transformacji Teatru Wielkiego i głównego wejścia do niego. Po II wojnie światowej odkuto go na nowo, a oryginał, mocno nadgryziony zębem czasu, przechowywany jest w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy. Czy wróci do Teatru Wielkiego do czegoś w rodzaju lapidarium? Tematyka przedstawienia dotyczy bez wątpienia Edypa, ale nie jest całkiem jasna i wymaga pogłębionych badań.

Na to pojawienie się w tympanonie Teatru Wielkiego autora *Antygony* pozwala patrzeć łagodnym okiem również wypowiedź wielkiego aktora Teatru Narodowego, wspaniałego mistrza słowa – Gustawa Holoubka. Oto jego myśli: „Powrót do Edypa może objawić ciągłość formuły teatru wymyślonego, jak wiadomo, przez Greków, wymyślonego genialnie, bo przez dwa i pół

36 Kocur 2001; Taplin 2004.

37 Srebrny 1975.

38 De Romilly 1994, s. 5.

Lord, with whom Love the subduer and the blue-eyed Nymphs and radiant Aphrodite play, as you haunt the lofty mountain peaks, I beseech you: come to me with kindly heart, hear my prayer and find it acceptable: give Cleobulus good counsel, Dionysus, that he accept my love!<sup>36</sup>

The herdsmen, nymphs and above all Dionysus form a ‘theatrical circle’.<sup>37</sup> Around the turn of the fifth century, and so in the times of Anacreon, who travelled to Athens from Teon, one of the phenomena of Greek culture was born: the theatrical show, tragedy and comedy.<sup>38</sup> ‘There is in fact – writes one Greek theatre scholar – something fascinating in the success enjoyed by this genre, because we are still writing tragedies today, twenty-five centuries later; they are written all around the world. What is more, we continue, from time to time, to borrow from the Greeks their subjects and their characters: we write Electras and Antigones’.<sup>39</sup> As we know, there are three great tragedians, Aeschylus, Sophocles and Euripides, but the greatest of them is undoubtedly Sophocles. Even if some theatre scholars value Euripides more highly, we still concur that *Antigone* and the other two plays from the Theban ‘triptych’, with Oedipus in the principal role, are all-time masterworks of drama.

We have already seen that when the first modern theatre was established in 1580, in Vicenza, *Antigone* was chosen for its inauguration. It is hardly surprising, therefore, that when Acciardi’s relief under the bust, in which nymphs are dancing and herdsmen playing, was recast after the Second World War, Sophocles’ name appeared, written in Greek: ΣΟΦΟΚΛΗΣ. That dethronement – slightly surprising, as the tradition was ignored – is explained by the fact that on the long frieze over the entrance we see scenes inspired by Sophocles’ plays. That long and crowded relief, produced by Maliński, showing ‘the return of Oedipus and people from the Olympic Games’, was moved several times during successive transformations of the Teatr Wielki and its main entrance. After the Second World War, it was recast, and the original, timeworn work is held in the Warsaw History Museum. Will it return to the Teatr Wielki, to something like a collection of sculpture and architectural features? The subject unquestionably concerns Oedipus, but it is not entirely clear and requires further research.

We are also encouraged to take a rather less dim view of this appearance of Sophocles on the tympanum of the Teatr Wielki by the words of the great actor of the Teatr Narodowy and wonderful wordsmith Gustaw Holoubek: ‘The return to Oedipus may reveal the continuity of the formula of theatre, devised, as we know, by the Greeks... brilliantly devised, since for two and a half thousand years no departure from the structural principles of drama have occurred. The template of drama has endured to our times. It seems to me, therefore, that this text of Sophocles is extremely current amidst what is happening in our times: chaos, the search for some trace of meaning, for the possibility of understanding among peoples. A work of this

36 As translated in Percy III 1996, p. 159.

37 Kocur 2001; Taplin 2004.

38 Srebrny 1975.

39 De Romilly 1992, p. 5.

tysiąca lat nie nastąpiło żadne odstępstwo od zasad budowania dramatu. Schemat dramatu przetrwał do dziś. Dlatego wydaje mi się, że ten tekst Sofoklesa jest wyjątkowo aktualny pośród tego, co się z nami dzieje: chaosu, poszukiwania jakiegoś śladu sensu, możliwości porozumienia się ludzi. Tego typu dzieło daje krótką odpowiedź i wraca do źródeł. Rzecz jest o tym, co było podstawą filozofii Grecji antycznej”<sup>39</sup>.

Niegdyś Anakreont, obecnie Sofokles ukazani są w otoczeniu licznych motywów związanych z teatrem. Trzeba zatem w tym miejscu poświęcić kilka uwag innym jeszcze elementom dekoracyjnym fasady; wszystkie razem składają się na program odnoszący się do form, znaków i idei rodem ze starożytnej Grecji. Ferrante Marconi jest autorem fryzu pod tympanonem, na którym ukazane są liry i festony z kwiatów i owoców, z widocznymi nad nimi dziewięcioma maskami teatralnymi o zróżnicowanej ekspresji. Jak wiadomo, maski, które pojawiają się w kilku jeszcze miejscach fasady, są jednymi z najważniejszych rekwizytów teatru greckiego. Wśród przedstawionych instrumentów znajdują się cztery rodzaje lir oraz syringa (zwana też fletnią Pana) z tamburynem. Marconi wykonał również fryz nad perystylem pięknie ozdobiony postrzępionymi liśćmi akantu. Jego dziełem są także cztery płaskorzeźby po bokach perystylu, nad oknami z pilastrami i kolumnami jońskimi, utworzone w dwóch wersjach. Na każdej z nich przedstawione są gryfy w układzie antytetycznym; w jednym z wariantów, dwukrotnie powtórzonym, zwrócone ku sobie opierają łapy na lirze umieszczonej centralnie. W drugim wariantcie centrum kompozycji stanowi piękny motyw akantowy z rodzajem finezyjnych, liściastych wolut po bokach, podczas gdy mityczne stwory odwrócone tyłem do siebie i dotykające łapami masywnych lir, ukazane są na krańcach. Jest prawdopodobne, że gryf, ten pół-orzeł i pół-lew, został wybrany nie tylko z powodów dekoracyjnych, ale również dlatego, że ta mitologiczna hybryda związana jest z Apollinem. Według niektórych przekazów gryfy miały też strzec pełnego pucharu Dionizosa. Tak więc motywy dionizyjskie (maski, tyrs i bachantki, o których powiemy niebawem) oraz apollinijskie (gryf, liry i inne instrumenty) przeplatają się ze sobą.

Jak zostało wcześniej powiedziane, umowa z Konstantym Heglem dotyczyła „4 geniuszów nad bramami wjazdowymi wielkości kolosalnej [...], dwóch tancerek-bachantek [...], trzech masek na kluczach kamiennych w arkadach frontowych pod perystylem”. Zamówienie zostało zrealizowane, ale niemal wszystkie wymienione motywy musiały być po wojnie odkute na nowo. Na szczęście, pierwowzory bardzo wiernie powtórzono; także wieńce i inne rekwizyty w rękach geniuszy. Ukazane na bocznych ścianach perystylu tańczące bachantki należały do obowiązkowych postaci orszaku Dionizosa. Obydwie ubrane są w zwiewne szaty i przedstawione w tanecznym szale, z rękoma uniesionymi do góry – jedna trzyma małe czonele, druga gra na tamburynie.

Dionizyjski element pojawia się również w ręku jednego z czterech geniuszy (wszystkie te zwiewne postaci wzorowane są częściowo na rzymskich Wiktorjach znanych z łuków triumfalnych, takich jak łuk Septimiusza Severa czy Konstantyna Wielkiego, częściowo zaś na malowidłach pompejańskich) nad dawną bramą wjazdową. Ten element to tyrs, a więc szyszka – symbol nowego życia, odrodzenia – osadzona na długim drzewcu. Właśnie tyrs i tańczące menady – baletnice z cynelami i tamburynem, prowadzą nas do przepięknego projektu dekoracji Sali Redutowej, którego nigdy nie zrealizowano.

39 Holoubek 2008, s. 186.

type gives a short answer and returns to source. The play is about that which formed the basis of ancient Greek philosophy’.<sup>40</sup>

Sophocles and, before him, Anacreon are shown in the midst of numerous motifs connected with theatre. So at this point we must devote some attention to other elements of the façade’s decoration; taken together, they make up a programme referring to forms, signs and ideas born of ancient Greece. Ferrante Marconi produced the frieze beneath the tympanum, on which lyres and festoons with flowers and fruit are represented, with nine visible theatrical masks bearing different expressions. As we know, masks, which appear in several other places on the façade, are among the most important props of Greek theatre. Among the instruments depicted, we find four kinds of lyre and a syrinx (also known as the Pan pipes) with a tambourine. Marconi also produced the frieze above the peristyle, embellished with beautifully serrated acanthus leaves, and the four bas-reliefs on either side of the peristyle, above the windows with pilasters and Ionic columns, created in two versions. Represented on each of these are griffins in an antithetical relation. In one of the variants, which appears twice, they are facing each other and resting their feet on a centrally positioned lyre; in the other, the centrepiece of the composition comprises a beautiful acanthus motif with intricate leafy scrolls on either side, whilst the mythical creatures are placed on the edges, facing away from each other and touching massive lyres with their feet. It is likely that the griffin, a dog-eagle dog-lion, was chosen not only for decorative reasons, but also because this mythological hybrid is associated with Apollo. According to some sources, griffins also guarded Dionysus’ full cup. Thus the Dionysian motifs (masks, thyrsus and bacchantes, about which we will speak shortly) and the Apollonian elements (griffin, lyres and other instruments) are intertwined.

As already said, the contract with Konstanty Hegel was for ‘four geniuses above the entrance gates of colossal proportions [...] two dancer-bacchantes [...] three masks on the keystones in the front arcades beneath the peristyle’. The commission was fulfilled, but unfortunately nearly all those motifs were recast after the war. Luckily, the originals were recreated very faithfully, including the laurels and other props in the geniuses’ hands. The dancing bacchantes shown on the side walls of the peristyle were among the obligatory characters in Dionysus’ retinue. Both are dressed in ethereal attire and shown in a frenzied dance, with their arms raised; one is holding cymbals, the other is playing a tambourine.

A Dionysian element also appears in the hand of one of the four geniuses (all those airy figures are based partly on Roman Victorias, familiar from triumphal arches, such as the arches of Septimius Severus and Constantine the Great, and partly on Pompeian murals) above the old entrance gate. That element is a thyrsus, and so a cone – a symbol of new life and rebirth – fixed on a long shaft. It is the thyrsus and the dancing maenads – the ballerinas with cymbals and tambourine – that lead us to the exquisite design for the decoration of the Ballrooms, which was never realised.

40 Holoubek 2008, p. 186.

**Projektem** tym jest przechowywana w Muzeum Narodowym w Warszawie akwarela, wykonana na papierze o wymiarach 50,8 × 37,5 cm z napisem: „Projekt malowań na ścianach głównej Sali Redutowej” oraz sygnaturą: „Ant. Brodowski”. Ponadto na dole lewego pilastra ukazanego na akwarceli widnieje data: 1826. Żałować możemy, że z całego cyklu projektów Brodowskiego zachowała się tylko ta jedna akwarela, ale daje nam ona dobre wyobrażenie o tym, jakiej klasy artystycznej były plany dekoracji wnętrz Teatru Wielkiego. Tak o nich donosiła „Gazeta Lwowska” nr 46 z listopada 1829 roku (s. 375): „Oprócz szczegółów korpusu wypada nadmienić nieco o pawilonach, w których znajdują się rozmaite części do wygody teatru i publiczności. Najznakomitszą z nich jest wielka Sala Redutowa wraz z przyległymi, które w najlepszym są połączeniu z teatrem i mają być ozdobione kolumnadami, pięknym malowaniem przez najstawniejszych mistrzów w naszej stolicy”.

O projekcie dekoracji Sali Redutowej daje też pewne wyobrażenie *Krótki opis teatru nowostawiającego się w Warszawie*, podając, że „do ozdób sali wiele się przyczynią zapewne malowidła, które mają być wykonane pod dyktando panów Blank i Brodowskiego, Profesorów Malarstwa w Uniwersytecie, tudzież Benedettiego”<sup>40</sup>. Według Jerzego Sienkiewicza malowidło zaprojektowane przez Brodowskiego miało być umieszczone na bocznej ścianie głównej sali, wydzielonej od sąsiednich kolumnami<sup>41</sup>. Chciało by się, by projekt Brodowskiego, najwybitniejszego polskiego malarza czasów Królestwa Kongresowego, doczekał się wreszcie realizacji. Artysta ten był też współautorem listu do zarządu budowy Teatru Wielkiego. A więc i on został doceniony, tyle że jego plany dekoracji pozostały dotąd na papierze; w części zapewne dlatego, że artysta zmarł przedwcześnie w 1832 roku.

Wspierając się na przemyśleniach Sienkiewicza sprzed wielu już lat (1930), spróbujmy opisać piękną akwarelę Brodowskiego, która ma formę tryptyku ujętego po bokach pilastrami o jońskich kapitelach; są one równie finezyjne jak kapitele w fasadzie Teatru Wielkiego. Lewe skrzydło tego tryptyku ukazuje smukłą sylwetkę menady w tanecznym wirze, zwróconą ku scenie centralnej. Ubrana jest w krótki, biały chiton, niebieski peplos i czerwony w odcieniu szal. Piękna tancerka, z wieńcem zielonych liści na głowie, trzyma w obydwu rękach, z których jedną wznosi nad głowę, a drugą opuszcza ku dołowi, czynele. Jej poza i gesty podkreślają powiązanie z dwoma pozostałymi częściami tryptyku; dostrzegamy też, pomimo różnic, podobieństwo do menad odkutych na fasadzie Teatru Wielkiego, zwłaszcza do tej z czynelami.

Bachantka przedstawiona na prawym skrzydle projektu Brodowskiego ukazana jest z boku i zwrócona ku centrum całej kompozycji. Ubrana w bladozielone szaty, ozdobiona wieńcem spoczywającym na głowie trzyma w prawej ręce długą laskę zakończoną szyszką, co upodabnia ją do wspomnianego wcześniej skrzydlatego geniusza. W lewej, wysoko wzniesionej do góry ręce dzierży czarę wypełnioną winnymi gronami. Przerzucony przez jej prawe ramię fioletoworóżowy

40 Kozubowski 1830, s. 483.

41 Sienkiewicz 1930, s. 78.

**This** design is a watercolour on paper measuring 50.8 x 37.5 cm with the inscription 'Design for paintings on the walls of the main Ballroom' and the signature 'Ant. Brodowski', held in the National Museum in Warsaw. The bottom of the left-hand pilaster shown on the watercolour also bears the date: 1826. We can only regret that of the entire cycle of Brodowski's designs only this one watercolour has come down to us. Yet it does give us a good idea of the artistic standard of the planned decorations of the interior of the Teatr Wielki. We find a report on those decorations in the *Gazeta Lwowska*, issue no. 46 of November 1829 (p. 375): 'Besides details of the main body, we should also say something about the pavilions, which contain various parts for the comfort and convenience of the theatre and the audience. The most splendid of these is the grand Ballroom and the adjoining [ballrooms], which are perfectly connected to the theatre and are to be adorned with colonnades and beautiful painting by the most renowned masters of our capital'.

We also gain some idea of the design for the decoration of the Ballroom from Kozubowski's description: 'The decoration of the hall will be greatly enhanced by paintings, which are to be produced under the direction of Messrs Blank and Brodowski, professors of art at the University, and Benedetti'.<sup>41</sup> According to Jerzy Sienkiewicz, the fresco designed by Brodowski was to be placed on the side wall of the main hall, separated from the adjoining ballrooms by columns.<sup>42</sup> It would be good to see the design by Brodowski, the most outstanding Polish artist of the period of the Congress Kingdom, finally realised. That artist also co-penned a letter to the board overseeing the construction of the Teatr Wielki. So he too was appreciated, but his plans for the decoration have remained on paper till today; partly, no doubt, because the artist died prematurely in 1832.

On the basis of Sienkiewicz's reflections from many years ago (1930), let us attempt to describe Brodowski's beautiful watercolour, which takes the form of a triptych flanked by pilasters with Ionic capitals; they are equally as refined as the capitals on the façade of the Teatr Wielki. The left wing of this triptych shows the slender silhouette of a maenad in a whirling dance, turned to the central scene. She is dressed in a short white chiton, a blue peplos and a red scarf. The beautiful dancer, with a wreath of green leaves on her head, is holding cymbals in her hands, one of which is raised above her head, with the other hanging down. Her pose and gestures underscore the connection with the other two parts of the triptych; we also note, despite the differences, a similarity to the maenads forged on the façade of the Teatr Wielki, particularly the one with cymbals.

The bacchante represented on the right wing of Brodowski's design is shown from the side and turned towards the centre of the composition. Dressed in a pale green robe, adorned with a wreath that rests on her head, she is holding in her right hand a long staff crowned with

41 Kozubowski 1830, p. 483.

42 Sienkiewicz 1930, p. 78.

szal sprawia, że postać ta zda się płynąć w powietrzu. Obydwu tym przedstawieniom szczególnego uroku dodaje rozwiany wiatrem szal tworzący rodzaj zwiewnego łuku. Bez wątplenia, obie tańczące postacie ukazane po bokach centralnej części tryptyku inspirowane są *Tancerkami/Bachantkami* pompejańskimi.

W środkowej części tryptyku na tle brunatno-szarych obłoków i jasnego błękitu ukazana jest tańcząca para. W długiej jasnożółtej szacie, pofałdowanej u dołu wiatrem, oraz w narzuconym na nią białym chitonie postać kobieca – zapewne Terpsychora, muza tańca – zwrócona w prawą stronę zdaje się unosić w powietrzu swobodnym ruchem bosych nóg odrzuconych do tyłu. Odchylając głowę w kierunku przeciwnym od zwrotu korpusu, trzyma w lewej ręce złożoną lirę wspartą o pierś, prawą zaś ręką jakby trąca struny. Zza niej wychyla się skośnie, w podskoku, podobnie unoszona postać bosego młodzieńca w zielonym chitonie. Ów kędzierzawy młodzieniec, rozpościerając nad swą towarzyszką czerwony szal, który tworzy łuk, przegina ku niej głowę, a i ona zwraca swoją twarz w jego stronę, przez co pogłębia się jeszcze łączność tej pary, komponowanej na krzyżujących się nawzajem przekątnych prostokąta.

Opisana scena zdaje się być inspirowana jednym z malowideł pompejańskich i dwoma freskami w *Domus aurea*, opublikowanymi w *Vestiglia delle Terme di Tito* (1776); jeden z nich ukazuje *Ariadnę i Dionizosa*, drugi *Marsa i Wenus*. Brodowski wykazał się wszakże w swym projekcie prawdziwą inwencją. Owszem, we wszystkich polach tryptyku dostrzegamy inspiracje czerpane z antycznych wzorów, m.in. takich, jak *Bachantka z czynelami*, ale za każdym razem widzimy jego własną wersję, a więc mamy do czynienia z twórczym naśladowaniem powszechnie podziwianych w jego czasach arcydzieł. Takie wzory, czerpane ze sztuki odkrywanych wówczas miast Wezuwiusza, były dostępne w postaci znakomitej klasy kopii również w Warszawie.

Odnajdujemy je w jednym z albumów przechowywanych w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie; album pochodzący ze zbiorów króla Stanisława Augusta opatrzonej jest sygnaturą, Zb. Król. Vol. 513, i zatytułowany *Dessins enluminés des peintures trouvées à Herculaneum*. Zawiera wykonane w technice akwareli kopie malowideł z Pompejów, które w tamtych czasach nazywano powszechnie malowidłami herkulańskimi. Znajdziemy wśród nich przedstawienia, które mogły zainspirować zarówno autora projektu dekoracji Sali Redutowej, jak i Konstantego Hegla, gdy tworzył swoje dwie tancerki na bocznych ścianach perystylu. Przede wszystkim mamy tu na myśli dwie pełne uroku menady, z których jedna tańczy z czynelami, a druga z tamburynem. Ich pierwowzory zostały znalezione w Pompejach, w tzw. Willi Cyserona, tuż po połowie XVIII wieku<sup>42</sup>. Pierwsza z nich jest rodzajem adaptacji antycznego wzoru, druga zaś niemal dokładnym jego powtórzeniem, tyle że – jakby zgodnie z klimatem – w Warszawie została pozbawiona swej urokliwej półnagości.

Pomimo że akwarele z Vol. 513 zostały dopiero ostatnio opublikowane<sup>43</sup>, to jednak nie ulega wątpliwości, że studiowano je wielokrotnie, zapewne głównie w latach 1818–1831. Ten wielki album nosi ślady „zaczytania”, zwłaszcza na okładkach pamiętających czasy króla

<sup>42</sup> *Rosso pompeiano* 2007.

<sup>43</sup> Miziołek 2010.

a cone, in which she resembles the winged genius mentioned earlier. In her left hand, which is raised up high, she wields a goblet full of grapes. The purple-pink scarf thrown over her right shoulder makes it seem that this figure is floating in the air. Both these figures are lent a special charm by the scarf, blown by the wind, which creates a sort of ethereal arch. There is no doubt that the two dancing figures shown on either side of the central part of the triptych are inspired by the Pompeian Dancers/Bacchantes.

In the middle part of the triptych, a dancing couple is shown against a blue sky with brown-grey clouds. In a long light green robe, billowing at the bottom in the wind, with a white chiton thrown over the top, the female figure – probably Terpsichore, the muse of dance – faces to the right and appears to be rising in the air with the unconstrained movement of her bare legs, which are cast backwards. Turning her head in the opposite direction to the orientation of her torso, she is holding in her left hand a lyre that rests against her breast, while the right hand seems to be striking the strings. Leaping out at an angle from behind is the similarly raised figure of a bare-footed young man in a green chiton. This curly-haired youth, spreading a red scarf out in an arc over his companion, bends his head towards her, and she also turns her face in his direction, thereby enhancing the bond of this couple, composed on the crossing diagonals of a rectangle.

This scene would appear to be inspired by one of the Pompeian murals and by two frescos from *Domus aurea*, published in *Vestiglia delle Terme di Tito* (1776); one of these shows *Ariadne and Dionysus*, the other *Mars and Venus*. Yet Brodowski displayed genuine inventiveness in his design. Although we note inspirations from ancient models in all the fields of the triptych, such as *Bacchante with Cymbals*, on each occasion we see his own version, and so we are dealing with the creative imitation of masterpieces that were universally admired in his day. Such models, drawn from the art of the Vesuvian towns that were being discovered at that time, were also accessible, in the form of excellent copies, in Warsaw.

We find them in one of the albums held in the Print Room at the University Library in Warsaw; that album, from the collection of King Stanislaus Augustus, carries the shelf-mark Zb. Król. Vol. 513 and is entitled *Dessins enluminés des peintures trouvées à Herculaneum*. It contains watercolour copies of murals from Pompeii which in those times were widely known as the Herculaneum Murals. Among them we find representations that could have inspired both the designer of the decoration of the Ballroom and also Konstanty Hegel, who created his two female dancers on the side walls of the peristyle. We have in mind here above all two charming maenads, one of which is dancing with cymbals and the other with a tambourine. The originals were found in Pompeii, in Cicero's Villa, just after the mid eighteenth century.<sup>43</sup> The first is a kind of adaptation of an ancient model, whilst the other is an almost exact replica of it; in Warsaw – as if with the climate in mind – it was deprived of its charming semi-nakedness.

Although the watercolours from Vol. 513 have only recently been published,<sup>44</sup> there is no doubt that they were studied many times, probably most often during the period 1818–1831. This large album bears traces of being well thumbed, particularly on the covers, dating back

<sup>43</sup> *Rosso pompeiano* 2007.

<sup>44</sup> Miziołek 2010.

Stanisława Augusta. Używał go zapewne na swoich wykładach Jan Feliks Piwarski, pierwszy kierownik uniwersyteckiego Gabinetu Rycin, i najprawdopodobniej również Brodowski. Obydwie wspomniane tancerki-baletnice wprowadzają nas w misterium dionizyjskiego tańca i tym samym narodzin teatru i baletu, obecnego nie tylko w reliefach Hegla i w projekcie Brodowskiego, ale również w pewnym obrazie z ok. 1810 roku, do dziś przechowywanym w Warszawie.

Przed krótkim omówieniem tego obrazu należy zauważyć, że pompejańskie tancerki zafascynowały również Antonia Canovę, który je nie tylko rzeźbił, ale też malował, co ostatnio stało się przedmiotem pięknej wystawy w muzeum artysty w Possagno i w Bode-Museum w Berlinie<sup>44</sup>. Także te jego urokliwe i zwiewne kreacje artystyczne były natychmiast nie tylko kopiowane w technice rysunku, niekiedy z małymi modyfikacjami, ale też rytowane. Powielone w licznych kopiach ryciny natychmiast wędrowały po całej Europie, inspirując kolejnych artystów i rzemieślników. Mówimy o tym, gdyż wydaje się wysoce prawdopodobne, że jedna z takich rycin z 1814 roku, ukazująca dwa lata wcześniej wykonane przez Canovę dzieło, trafiła w ręce Hegla. Wystarczy rzut oka na rycinę Angela Bertiniego, według rysunku Giovanniego Tognoli, i naszą tancerkę z fasady Teatru Wielkiego, aby sobie uświadomić, skąd warszawski artysta zaczerpnął wzór.

Wróćmy do wspomnianego obrazu, bo właśnie to dzieło – *Portret Marii Mirskiej, Barbary Szumskiej i Adama Napoleona Mirskiego* pędzla Jana Rustema – pozwala uświadomić sobie w pełni siłę oddziaływania wzorów czerpanych ze sztuki miast Wezuwiusza. Rustem, z pochodzenia Ormianin, który, zanim osiadł na Litwie, kształcił się w Warszawie u Jana Piotra Norblina, a następnie w „malarni” na Zamku Królewskim, mógł nieraz oglądać akwarele w Vol. 513. We wspomnianym obrazie zwraca przede wszystkim uwagę ukazana jako tancerka z czynelami w rękach Maria Mirska; jej poza zapowiada z jednej strony tancerkę z projektu Brodowskiego, ale jest przede wszystkim przykładem asymilacji (czy adaptacji) przepięknej menady na akwarceli w Vol. 513. Tego typu pozy (żywe obrazy) były w Warszawie tamtych czasów dość popularne, o czym zaświadczały ówczesne pamiętniki. Modne w epoce neoklasycyzmu żywe obrazy także Rustem chętnie i często w Warszawie aranżował. Tak więc recepcja sztuki antycznej w czasach, gdy niemal wszyscy interesowali się wykopaliskami w miastach Wezuwiusza, odbywała się nie tylko poprzez dzieła sztuki starożytnej, ale również za sprawą rozmaitych inscenizacji stymulowanych przez te dzieła, jak wielokrotnie pokazywana w Warszawie opera Auber’a *Niema z Portici* ze wspaniałymi inscenizacjami Sacchetti’ego. Jedna z głównych scen tej opery rozgrywa się na tle wybuchającego Wezuwiusza.

Jak widać, zauroczenie tym, co odkrywano w czasie wykopalisk w okolicach Neapolu, dotarło także wielką falą do Warszawy i do Teatru Wielkiego. Jeden z pamiętnikarzy tamtych czasów pisał: „Kanapy, stoły, fotele, kantorki bez orłów, lwich łap i tym podobnych oznak obejść się nie mogły, a stoły na trójnogach koniecznie wspierano. Herkulanum i Pompeja do wszystkiego dawały wzory i modele”<sup>45</sup>. Dodajmy tu jeszcze, że tragedia miast z okolic Wezuwiusza i wizyta w nich stawała się dla wielu Polaków tamtych czasów niezapomnianą reminiscencją na

44 *Canova e la danza* 2012.

45 Dembowski 1898, t. 1, s. 357.

to the times of King Stanislaus Augustus. It was probably used in his lectures by Jan Feliks Piwarski, the first head of the Print Room, and probably by Brodowski as well. These two dancer-ballerinas draw us into the mystery of Dionysian dance, and by the same stroke into the birth of theatre and ballet, present not just on Hegel’s reliefs and in Brodowski’s design, but also in a certain painting from c.1810, still held in Warsaw today.

Before giving a brief description of that painting, we should note that the Pompeian dancers also fascinated Antonio Canova, who not only sculpted them, but also painted them, as was demonstrated recently in a beautiful exhibition held in the artist’s museum at Possagno and in the Bode Museum in Berlin.<sup>45</sup> His charming and airy artistic creations were also immediately copied in drawings, occasionally with minor modifications, and also engraved. The engravings, of which numerous copies were made, travelled all over Europe, inspiring artists and craftsmen. We mention this because it seems highly likely that one such print, from 1814, showing Canova’s work produced two years earlier, came into the hands of Hegel. A mere glance at Angelo Bertini’s engraving of a drawing by Giovanni Tognoli is enough to realise where the Warsaw artist took the model for his dancer on the façade of the Teatr Wielki.

Let us return to the above-mentioned painting, because that is the work – Jan Rustem’s *Portret Marii Mirskiej, Barbary Szumskiej i Adama Napoleona Mirskiego* [Portrait of Maria Mirska, Barbara Szumska and Adam Napoleon Mirski] – which makes us fully aware of the strength of the influence of models taken from the art of the Vesuvian towns. Rustem, a native Armenian, who trained in Warsaw with Jan Piotr Norblin and then at the ‘studio’ in the Royal Castle before settling in Lithuania, could have seen the watercolours in Vol. 513 on more than one occasion. In the painting in question, one is struck above all by the figure of Maria Mirska, depicted as a dancer with cymbals in her hands; her pose presages the dancer from Brodowski’s design, but it is primarily an example of the assimilation or adaptation of an exquisite Maenad on a watercolour from Vol. 513. Poses of this type (*tableaux vivants*) were quite popular in Warsaw at that time, as we learn from memoirs of the period. In relation to *tableaux vivants*, which were fashionable during the neoclassical era, it should be added that Rustem also willingly and frequently arranged them in Warsaw. Thus the reception of ancient art at a time when nearly everyone was interested in the excavations at the Vesuvian towns proceeded not just through works of ancient art, but also by means of various stage creations which those works stimulated, such as Auber’s opera *La muette de Portici*, performed many times in Warsaw, with its wonderful scenery by Sacchetti. One of the principal scenes of that opera takes place against the backdrop of Vesuvius erupting.

As we can see, the fascination with what was being discovered in the excavations in the Naples region also swept through Warsaw and the Teatr Wielki. One memoirist of those times wrote: ‘Sofas, tables, armchairs and writing stands had to have eagles, lion’s paws and similar insignia, and three feet were essential support for tables. Herculaneum and Pompeii provided

45 *Canova e la danza* 2012.

całe życie i bywała wpisywana również w kontekst trudnej sytuacji politycznej Rzeczypospolitej w końcu XVIII wieku. „Blisko pół wieku później [po wizycie w Pompejach] – zapisał w swoich wspomnieniach Niemcewicz – gdy [w 1825] wędrowny artysta przybył do Warszawy z panoramą miejsc ciekawych, między tymi i Pompeja, interesowanie się moje do miejsca tego tak było żywe, że zaniechawszy inne widoki, blisko godzinę siedział przed nim [...]. Podług mnie jest to jeden z najciekawszych starożytności zabytków. [...] Czemuż, o nieba, nie żyłem w Pompei, nie byłem w niej zagrzebanym, nie patrzyłbym na dzisiejszą zgubę ojczyzny mojej”<sup>46</sup>.

Obydwie menady-bachantki-baletnice na fasadzie Teatru Wielkiego czekają zatem na wznowienie opery Auber'a i na zrealizowanie przepięknego projektu Brodowskiego na jednej ze ścian Sali Redutowej. W czasie pisania tej książki udało się odkryć, że tańczące menady w stylu pompejańskim ozdobiły też salę balową warszawskiego pałacu Tyszkiewiczów (obecnie Tyszkiewiczów-Potockich) z końca XVIII wieku. Tylko częściowo zachowane stiuki są właśnie odtwarzane i będą stanowiły interesujące *pendant* do tancerek z fasady Teatru Wielkiego.

## Inauguracja Teatru Wielkiego i pierwszy rok jego działalności

W świetle źródeł pisanych inauguracja nowego teatru w sercu Warszawy nie miała szczególnie wielkiego wymiaru; odbyła się 24 lutego 1833 roku, w trzy dni po zamknięciu przedstawień w starym teatrze przy placu Krasińskich. Za ledwie półtora roku wcześniej upadło powstanie; piękny i z rozmachem zaplanowany teatr był *de facto* nieukończony, a jego widownia, o przeszło połowę zmniejszona, miała charakter prowizoryczny. Dopiero w 1870 roku nadano jej wymiar bardziej monumentalny. Życie kulturalne zniewolonego miasta powoli szukało poetyki funkcjonowania w nowej rzeczywistości. W kolejnym rozdziale opowiemy o tym, jak działał Teatr Wielki od 1833 roku po próg XX wieku; tu, przed krótkim omówieniem dalszych prac, głównie we wnętrzu, w 1870 i 1890 roku, przywołajmy kilka wybranych faktów z życia tej instytucji w jej nowej siedzibie.

W dniu inauguracji afisze ogłaszały, że za „pozwoleniem zwierzchności” w niedzielę, dnia 24 lutego 1833 roku inscenizowana będzie opera Rossiniego w dwóch aktach, „z włoskiego [na polski] tłumaczona” pt. *Cyrulik sewilski*. W roli pięknej Rozyny wystąpiła Katarzyna Aszpergerowa, cyrulika zagrał Józef Polkowski, a obok nich wystąpili m.in. Julian Dobrski, Jan Zdanowicz i Józef Zdanowicz; orkiestrą dyrygował Karol Kurpiński. Przystawienie zakończono „zabawą tancerską”; wystąpili w niej „JPanna Eugenia Frejlich, Lideman, Bogdanowiczówna i Stolarska, JPanowie: Turczynowicz i Żurkowski”<sup>47</sup>.

Następne przedstawienie, które odbyło się we wtorek, 26 lutego, miało czysto polski charakter, zagrano bowiem *Przyjaciół* Aleksandra Fredry. Tak więc obecność w teatrze narodowym komediopisarza, rozpoczęta w 1821 roku, trwała dalej. „Kurier Warszawski” (nr 54 z dnia 25 lutego 1833 roku) donosił: „Wczorajsze pierwsze widowisko w nowym teatrze na placu Mary-

<sup>46</sup> Niemcewicz 1880, s. 95.

<sup>47</sup> Heppen 1897, s. 31.

the models and templates for everything’.<sup>46</sup> Let us add here that the tragedy of the towns around Vesuvius and a visit to them became for many Poles of those times an unforgettable memory of a lifetime and was also inscribed within the context of the difficult political situation of the Commonwealth at the end of the eighteenth century. ‘Almost half a century later [after a visit to Pompeii] – wrote Niemcewicz in his memoirs – when [in 1825] the travelling artist arrived in Warsaw with a panorama of interesting sites, including Pompeii, my interest in that place was so keen that I ignored the other views and sat before it for nigh on an hour [...]. For me, that is one of the most interesting ancient relics. [...] Why, o heavens, did I not live in Pompeii, was I not buried there? I would not have beheld the present demise of my homeland.’<sup>47</sup>

So the two maenads-bacchantes-dancers on the façade of the Teatr Wielki await a revival of Auber’s opera and the realisation of Brodowski’s beautiful design on one of the walls of the Ballroom. While this book was being written, it was discovered that dancing maenads in Pompeian style also adorned the ballroom of Tyszkiewicz Palace (now Tyszkiewicz-Potocki Palace) in Warsaw at the end of the eighteenth century. The stuccoes, only partly preserved, are now being recreated and will form an interesting pendant to the dancers on the façade of the Teatr Wielki.

## The inauguration of the Teatr Wielki and the first year of its work

According to written sources, the inauguration of the new theatre in the heart of Warsaw was not on a particularly grand scale; it took place on 24 February 1833, three days after the end of performances at the old theatre on Krasiński Square. The November Uprising had been defeated just a year and a half before; the beautiful theatre, designed with great gusto, was not actually finished, and its auditorium, less than half the size, was of a stop-gap character. It only acquired more monumental proportions in 1870. Cultural life in the enslaved city gradually sought a poetics for its functioning in the new reality. In the next chapter, we will see how the Teatr Wielki functioned from 1833 until the threshold of the twentieth century; here, before a brief outline of further work (mainly inside the building) in 1870 and 1890, we will quote a few selected facts from the life of this institution in its new home.

On the day of its inauguration, the bill posters announced that staged on Sunday 24 February 1833, with the ‘permission of the authorities’, would be Rossini’s opera in two acts ‘translated from the Italian [into Polish]’ entitled *Il barbiere di Siviglia* [Cyrulik sewilski]. The role of the beautiful Rosina was taken by Katarzyna Aszpergerowa, the barber was played by Józef Polkowski, and they were joined on stage by such stars as Julian Dobrski, Jan Zdanowicz and Józef Zdanowicz; the orchestra was conducted by Karol Kurpiński. The show ended with a ‘dance entertainment’ featuring ‘Misses Eugenia Frejlich, Lideman, Bogdanowicz

<sup>46</sup> Dembowski 1898, vol i, p. 357.

<sup>47</sup> Niemcewicz 1880, p. 95.

wilskim zaszczycił swoją obecnością JO. Książę Feldmarszałek Namiestnik królewski [Paskiewicz]; znajdowało się wiele znakomitych osób płci obojga, wszystkie miejsca były napełnione. Ozdobność sali w najświeższym guście powszechnie chwalono i znawcy zapewniają, że należy do najpiękniejszych, średniej obszerności, teatrów w Europie. [...] Wewnątrz sala, czyli miejsce dla publiczności, jest malowane przez JPP. Pawła Benedetti i Szałackiego. Płaskorzeźby wewnętrzne Malińskiego, Hegla i Acjardi [Acciardi]. Piękny świecznik z rękodzielni Rahna i Wertheima. Stolarszczyznę robił JP. Jaroszyński [...]. Pierwsze piętro ozdobione jest wizerunkami Jana Kochanowskiego, Wojciecha Bogusławskiego, Rasyna [Racine'a], Szekspira, Moliere i Mozarta. Niedogodności, jakim jeszcze niepodobna było zapobiec lub przewidzieć, stopniowo będą uchylane, ażeby to miejsce zabawy przyjemnej i pożytecznej uczynić najdogodniejszym, aby łaskawa publiczność raczyła w nim ciągle doznawać zadowolenia”.

W pierwszym roku istnienia Teatru Wielkiego wystawiono nowe i wznowione dzieła operowe i dramatyczne, tworząc, jak to ujął Szczublewski, nieco „pstrokaty” repertuar. W marcu wznowiono dwuaktową operę Valentino Fioravante’go pt. *Opera włoska w podróży* Ducange’a, wystawiono „nową melodramę trzyaktową z francuskiego [przełożoną]” *Jest temu lat szesnaście*. Na scenie wystąpiła ostatni raz Anna Wołkow, koleżanka Konstancji Gładkowskiej, warszawskiej ukochanej Chopina; śpiewała rolę Elwiry w *Niemiej z Portici* (w kolejnych przedstawieniach zastąpiła ją Ludwika Morozowiczówna, później Rywacka). W kwietniu wznowiono z niemieckiego przełożoną komedię pt. *Brat w postaci kochanka* oraz *Wolnego strzelca* Carla Marii von Webera, w którym rolę Agaty śpiewała Rozalia Miller, późniejsza żona Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego. W maju po raz pierwszy wystąpił na scenie Stanisław Bogusławski, syn Wojciecha, autor *Starej romantyczki* i innych dzieł dramatycznych. Wystawiono też melodramat pt. *Niema sierota z Pampeluny* oraz wznowiono operę Spontiniego *Westalka*. W kolejnych miesiącach na scenie gościły m.in. *Armida*, *Kopciuszek* i *Turek we Włoszech* Rossiniego oraz *Fra Diavolo* Auber’a.

„Kurier Warszawski” z 14 maja donosił: „Licznie zebrani widzowie wczoraj w Wielkim Teatrze byli z całego widowiska zadowoleni; interesująca ciągle *Niema sierota z Pampeluny* przedstawioną była z talentem godnym artystów zasługujących na względy publiczności, szczególnie główną rolę wydała panna Antonina Palczewska z rzewnością, którą dzielili obecni, prawdą i uczuciem. Damse stosownie dobrał muzykę, która nader uprzyjemniała sceny. Publiczność przywołała pannę Antoninę opuszczającą scenę na zawsze, scenę, na której prawie wyrosła i z gorliwością, a zawsze pomnażającym się talentem, przez lat kilkanaście jako pierwsza tancerka, a później artystka dramatyczna, zasługiwała na oklaski, jakimi ją sprawiedliwie okrywano”<sup>48</sup>. Ta sama gazeta 17 maja relacjonowała: „Akt II [*Westalki*], a osobliwie finał, szczególnie zadowolił słuchaczy. Nową dekorację Głowackiego, wyobrażającą wnętrze świątyni Westy, znawcy chwalą co do perspektywy, architektury i wykonania”.

Temat sieroty, zgodnie z duchem epoki romantyzmu, gościł na deskach teatrów bardzo często, także Teatru Wielkiego. W jednym z opracowań pierwszych lat jego funkcjonowania czytamy: „W lipcu wystąpiła po raz pierwszy w operze *Turek we Włoszech* panna Petronela

48 Szczublewski 1993, s. 10.

and Stolarska; Messrs Turczynowicz and Żurkowski’.<sup>48</sup> The next show, given on Tuesday 26 February, was of a purely Polish character: *Przyjaciele* [Friends] by Alexander Fredro. So the presence of that excellent comedy writer in national theatre, which began in 1821, continued. The *Kurier Warszawski* (25 February 1833) reported: ‘Yesterday’s first show in the new theatre on Marywil Square was graced by the presence of His Highness the Prince Field Marshal Viceroy [Paskievich]; many distinguished personages of both sexes attended; all the places were filled. The decoration of the hall in the very latest taste was widely praised, and the connoisseurs assure us that it stands among the finest medium-sized theatres in Europe. [...] The interior of the hall, that is, the place for the audience, is painted by Messrs Paolo Benedetti and Sałacki. The interior bas-reliefs are by Maliński, Hegel and Acciardi. The beautiful chandelier comes from the atelier of Rahn and Wertheim. The carpentry was done by Mr Jaroszyński [...]. The first floor is adorned by likenesses of Jan Kochanowski, Wojciech Bogusławski, Racine, Shakespeare, Molière and Mozart. Inconveniences which it was not yet possible to prevent or predict will gradually be removed, in order to make this place of pleasant and profitable amusement as comfortable as possible, that the gracious public might deign to continually experience contentment within it’.

Staged during the first year at the new Teatr Wielki were new and revived operatic and dramatic works, creating what Szczublewski described as a rather ‘motley’ repertoire. In March, Valentino Fioravanti’s two-act *I virtuosi ambulanti* was revived and a ‘new three-act melodrama [translated] from the French’ *Jest temu lat szesnaście* [Sixteen years ago] by Ducange was staged.<sup>49</sup> Anna Wołkow, a friend of Chopin’s Warsaw sweetheart Konstancja Gładkowska, made her final appearance on the stage, singing the role of Elvire in *La muette de Portici* (in further performances, she was replaced by Ludwika Morozowiczówna, later Rywacka). Revived in April were the comedy *Brat w postaci kochanka* [Jealousy ashamed], translated from the German,<sup>50</sup> and Carl Maria von Weber’s *Der Freischütz*, in which the role of Agathe was sung by Rozalia Miller, the future wife of Ignacy Feliks Dobrzyński. In May, Wojciech Bogusławski’s son Stanisław, the author of *Stara romantyczka* [The old Romantic] and other plays, appeared on stage for the first time. There was also a production of a melodrama entitled *Niema sierota z Pampeluny* [The dumb girl of Pamplona] and a revival of Spontini’s opera *La vestale*. Over subsequent months, the Teatr Wielki played host to such works as Rossini’s *Armida*, *La Cenerentola* and *Il Turco in Italia*, and Auber’s *Fra Diavolo*.

The *Kurier Warszawski* of 14 May reported: ‘The large audience that gathered yesterday at the Grand Theatre was contented with the whole show; the still interesting *Dumb Girl from Pamplona* was performed with talent worthy of artists deserving of the public’s favour; in particular, the lead was played by Miss Antonina Palczewska with verity and feeling and with a wistfulness that was shared by the audience. Damse judiciously chose the music, which rendered the scenes exceedingly pleasant. The audience called out Miss Antonina, who was leaving the stage for good – the stage on which she virtually grew up and on which, with

48 Heppen 1897, p. 31.

49 Victor Ducange, *Il y a seize ans*.

50 Johanna Franul von Weissenthurn, *Die Beschämte Eifersucht*.

Zamecka; grano nową dramę po raz pierwszy *Czemuż nie była sierotą?* Fryderyka hr. Skarbka<sup>49</sup>. Autor ten, dziś zapomniany jako dramatopisarz, w grudniu wystawił „nowy oryginalnie napisany dramat pt. *Sumienie*”.

25 sierpnia 1100 słuchaczy było obecnych na premierze *Armidy*. „Jest to – donosiła prasa – część wielkiej opery Rossiniego, wybrano najpiękniejsze śpiewy, dodano tańce i rozmaite grupy oraz kantatę na dwie orkiestry z muzyką Karola Kurpińskiego, która jako echo miała być wykonana w amfiteatrze Łazienkowskim. [...] Dobrski w pierwszym dwuśpiewie, a Konstancja Damsówna w czasie tańców odbierali oklaski. Chóry i orkiestra odznaczały się dokładnym wykonaniem. Przekład na polski jest Borysa Halperta<sup>50</sup>. Ten sam tłumacz przełożył z niemieckiego melodramat *Ben-Dawid*, grany w listopadzie i kilka razy wznawiany.

Prasa warszawska odnotowała też pojawienie się nowego talentu, objawił się w październiku: „Wstęp pierwszy na scenę młodego Żółkowskiego, wczoraj w Wielkim Teatrze, był jednym z najszczęśliwszych; przedstawił on rolę Anglika w operze *Fra Diavolo* z powszechnym zadowoleniem słuchaczy napęniających wszystkie miejsca; znawcy uważają, że ciągle zajęty swą rolą, nieustannie baczny na wszystko, co gruntowną grę sceniczną stanowi, może stać się artystą użytecznym i przypominać tak długo i tak sprawiedliwie od naszej publiczności ulubionego ojca<sup>51</sup>.

„Kurier Warszawski” dostarcza też bezcennych informacji o Teatrze Rozmaitości, tej prawdziwej ostoji dramatu i języka polskiego, który otworzono 13 września w głównej Sali Redutowej w zachodnim skrzydle Teatru Wielkiego, kiedy to wystawiono „widowisko zwane quodlibetem” pt. *Nowy teatr*. Na widowni mieściły się zaledwie 322 osoby. „Cały ten teatr – relacjonuje „Kurier Warszawski” – scena i miejsca dla widzów są ustawione w wielkiej sali balowej tak, iż w potrzebie użycia sali na bal – w ciągu 24 godzin wszystko bez uszkodzenia może być rozebrane i znowu ustawione. [...] Malowania [w tej sali] są Szałackiego i Józefa Głowackiego, draperie i obicia z tutejszej fabryki Spoerlin, Rahn i Wertheim, świeczniki również w Warszawie robione u Mintera”. Gazeta nie pominęła też faktu, że w ceremonii otwarcia wzięł udział namiestnik – Iwan Paskiewicz z żoną.

Należy tu krótko przypomnieć najważniejsze fakty z historii Teatru Rozmaitości. Pierwszy teatr o tej nazwie istniał od 1829 roku w budynku Towarzystwa Dobroczynności, przebudowanym przez Corazziego na początku jego kariery w Polsce. Tak więc w Sali Redutowej od września 1833 roku mieściły się drugie Rozmaitości. Od 13 lutego 1836 roku Rozmaitości miały swoją stałą siedzibę w tym samym skrzydle gmachu Teatru Wielkiego, z osobnym wejściem od ul. Wierzbowej. Liczba miejsc na widowni dochodziła prawie do ośmiuset. Niekiedy używano określenia – Rozmaitości III.

Jaki był wówczas zespół, który stanowił o wielkości nowego przybytku sztuki? Wymieńmy nazwiska słynnych aktorów, tancerzy i śpiewaków z roku otwarcia Teatru Wielkiego; niektórzy z nich byli już przywoływani, ale tu czynimy coś w rodzaju upamiętnienia wszystkich razem. Oto

49 Heppen 1897, s. 30.

50 Szczublewski 1993, s. 12.

51 *Ibidem*, s. 14.

keenness and ever increasing talent, for more than a decade, first as a dancer and then as a dramatic artist, she merited the applause with which she was rightly regaled<sup>51</sup>. On 17 May, the same newspaper related: ‘Act II [of *La vestale*], and especially the finale, pleased the audience in particular. Głowacki’s new scenery, depicting the interior of the temple of Vesta, is praised by the experts with regard to its perspective, architecture and execution’.

The theme of the orphan, in keeping with the spirit of the Romantic era, appeared on stage very frequently, including at the Teatr Wielki. In one study of the early years of the Grand Theatre, we read the following: ‘In July, Miss Petronela Zamecka appeared for the first time in the opera *Il Turco in Italia*; there was a first performance for Count Fryderyk Skarbek’s new play *Czemuż nie była sierota?* [Why was she not an orphan?].<sup>52</sup> In December, Skarbek, now forgotten as a playwright, staged a ‘new, originally written play entitled *Sumienie* [Conscience]’.

On 25 August, an audience of 1100 was present at the premiere of *Armida*. ‘This is – as the press reported – part of Rossini’s grand opera; the most beautiful songs have been selected, with the addition of dances and various ensembles and a cantata for two orchestras with music by Karol Kurpiński, which as an echo was to be performed in the amphitheatre in Łazienki Park. [...] Dobrski, in the first duet, and Konstancja Damse, in the dances, garnered the applause. The choruses and orchestra were marked by precise execution. The Polish translation is by Borys Halpert<sup>53</sup>. The same writer translated from the German the melodrama *Ben-David*, played in November and revived several times.

The Warsaw press also noted the appearance of a new talent, revealed in October: ‘The first appearance on stage by the young Żółkowski, yesterday at the Grand Theatre, was one of the finest; he played the role of the Englishman in the opera *Fra Diavolo*, to the widespread satisfaction of the listeners filling every seat; the experts consider that Żółkowski, continuously preoccupied with his role and constantly attentive to everything that underpins the art of acting, may become a useful artist and remind us of his father, loved for so long and so justly by our public<sup>54</sup>.

The *Kurier Warszawski* also provides invaluable information about the Teatr Rozmaitości (Variety Theatre), that true bulwark of Polish drama and the Polish language, which opened on 13 September in the main Ballroom in the west wing of the Teatr Wielki with a ‘spectacle called a quodlibet’ entitled *Nowy teatr* [A new theatre]. The auditorium had only 322 seats. ‘The whole theatre – relates *Kurier Warszawski* – the the stage and the seats for the audience are arranged in the grand ballroom in such a way that should the hall be needed for a ball, everything can be taken down undamaged and put up again within twenty-four hours. [...] The paintings [in this hall] are by Szałacki and Józef Głowacki, the drapery and upholstery from the local factory of Spoerlin, Rahn & Wertheim, the candlesticks also made in Warsaw by Minter’. The newspaper also noted the fact that the viceroy Ivan Paskievich and his wife attended the opening ceremony.

51 Szczublewski 1993, p. 10.

52 Heppen 1897, p. 30.

53 Szczublewski 1993, p. 12.

54 *Ibid*, p. 14.



artyści, którym przyszło nieść w trudnych czasach światło kultury i pielęgnować język polski: Julian Dobrski, tenor (zmarł jako emeryt w 1886), Jan Nepomucen Szczurowski, bas, który śpiewał m.in. partię Bertrama w *Robercie Diable* (zmarł w 1850); wymieniana wielokrotnie Katarzyna z Rutkowskich Aszpergerowa (zmarła w 1835), Józef Zdanowicz, aktor komediowy i operowy (zmarł w 1839); Józef Polkowski, tenor, zasłynął m.in. jako Mazaniello w *Niemiej z Portici* (zmarł w 1835); Faustyn Żyliński, tenor (zmarł w 1867); Eugenia Pion, później Koss, pierwsza tancerka baletu warszawskiego (zmarła w 1848); Roman Turczynowicz, pierwszy tancerz (zmarł w 1882). Godni wymienienia są również: Józefa Daszkiewiczówna, później Śliwińska, utalentowana artystka w rolach charakterystycznych; Józef Świergocki, artysta dramatyczny, komik i jednocześnie bibliotekarz archiwum teatralnego, niezbyt wybitny, ale powszechnie lubiany aktor; Ludwik Royer, Francuz, komik baletowy. Do tego zacnego grona dopisać należy Józefa Stefaniego, dyrektora orkiestry baletowej, syna Jana Stefaniego (autora muzyki do *Cudu mniemnego...*), i ówczesnych, już przywołanych nieco pośpiesznie dekoratorów teatralnych, o których będzie jeszcze mowa w jednym z kolejnych rozdziałów: Antoniego Sacchettiego, m.in. twórcę słynnych scenografii do *Niemiej z Portici*, i Józefa Głowackiego, wychwalanego za scenografię do *Westalki* Spontiniego. O niezwykle zasłużonym i niezmordowanym Karolu Kurpińskim, zmarłym w 1857 roku, mówiliśmy już wielokrotnie.

## Transformacja wnętrza i podjazdu Teatru Wielkiego

**Arcydzieło** Corazziego, po nieco skromnej inauguracji, ulegało częstym przeróbkom, nierzadko wypaczającym zasadniczy charakter stylowy tego monumentalnego budynku. Dokonywano ich głównie ze względów czysto utylitarnych, choć główne pomieszczenie oczekiwało na definitywne urządzenie. W 1841 roku do kompleksu gmachów włączono – dla urzędników składu kurtyn – zabudowania znajdujące się od ulicy Trębackiej. W trzy lata później urządzono szereg nowych schodów do lepszej komunikacji, ustawiono piece pod sceną i na korytarzach, wykończono wreszcie piękne i z prawdziwym rozmachem zbudowane, niemal imponujące Sale Redutowe oraz palarnie i bufety.

W roku 1848 całe wnętrze gmachu starannie odnowiono. „Perłowe tło wszystkich parapetów – czytamy w „Kurierze Warszawskim” (z 24 września) – zdobił pędzel panów Sacchettiego i Głowackiego, a w miejscu dawnych arabesek jaśnieje teraz na plafonie przejrzysty błękit niebios, gdzieś lekko zasnuty obłokiem”. Zmieniono również amfiteatr pierwszego piętra, upodobniając go do amfiteatru w łaźni Pomarańczarni. Największe jednak wrażenie wywołać musiała nowa kurtyna, której wiele uwagi poświęcił oczarowany najwyraźniej redaktor „Kuriera”: „Gustowna zasłona pędzla p. Sakety [Sacchettiego] zasługuje na szczególną wzmiankę. W niej znakomity nasz dekorator naśladował aż do złudzenia przepyszną kotarę z mory białej w wytworny szlak kwiecisty dzianą, a złotolitymi galonami i frędzlami przyozdobioną, na którą narzucona została z gustem upięta firanka pąsowa aksamitna, żółtym atłasem podbita”<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> Szczublewski 1993, s. 66.

At this point, we should note the most important facts from the history of the Teatr Rozmaitości. The first theatre with that name existed from 1829 in the building of the Charitable Society, rebuilt by Corazzi at the start of his career in Poland. So the Variety Theatre housed in the Ballroom from September 1933 was the second. From 13 February 1836, the Rozmaitości was located permanently in the same wing of the Teatr Wielki building, with a separate entrance from the Wierzbowa Street side. The number of seats in the auditorium could reach up to almost eight hundred. The term Rozmaitości III was sometimes used.

What was the company that made the new theatre great at that time? Let us name some of the famous actors, dancers and singers from the year of the opening of the Teatr Wielki; some of them have been mentioned already, but now we will remember them all together. Here are the artists whom it befell in those difficult times to shine the beacon of culture and cultivate the Polish language: Julian Dobrski, tenor (died in retirement, 1886), Jan Nepomucen Szczurowski, bass, whose parts included Bertram in *Robert le diable* (d. 1850), Katarzyna Aszpergerowa, née Kamińska, already mentioned here many times (d. 1835), Józef Zdanowicz, comedy and operatic actor (d. 1839), Józef Polkowski, tenor, famed as Masaniello in *La muette de Portici* (d. 1835), Faustyn Żyliński, tenor (d. 1867), Eugenia Pion, later Koss, *prima ballerina* of Warsaw (d. 1848), Roman Turczynowicz, *premier danseur* (d. 1882). Also worth mentioning are Józefa Daszkiewiczówna, later Śliwińska, a talented artist in character roles, Józef Świergocki, a dramatic artist, comedian and also librarian of the theatre archive, an actor of middling ability, but universally liked, and the Frenchman Louis [Ludwik] Royer, a ballet comedian. We should also add to that distinguished group Józef Stefani, director of the ballet orchestra, his son Jan Stefani (composer of the music to *Cud mniemany...* [Supposed miracle...]) and the scene painters of those times, mentioned rather cursorily above, whom we will discuss in one of the further chapters: Antonio Sacchetti, responsible for the scenes to *La muette de Portici*, among other works, and Józef Głowacki, praised for his scenery to Spontini's *La vestale*. The eminently distinguished and indefatigable Karol Kurpiński (d. 1857) has already been mentioned many times above.

## The transformation of the interior and the forecourt of the Teatr Wielki

**After** its rather modest inauguration, Corazzi's masterwork underwent frequent alterations and adaptations, sometimes disturbing the fundamental character of the style of this monumental building. Those changes were made mainly for practical reasons, although the main hall awaited a definitive refurbishment and refitting. In 1841, buildings for curtain stores were added to the complex on the Trębacka Street side. Three years later, a number of new staircases were added to make it easier to move around, stoves were installed beneath the stage and in the corridors, and finally completed were the magnificent Ballroom, built in truly grand style, the smoking rooms and the buffets.

In 1848, the whole interior of the building was painstakingly renovated. 'The pearly background of all the window sills – as we read in the *Kurier Warszawski* of 24 September – was adorned

W tym samym, 1848 roku Sacchetti namalował drugą – wspomnianą już wcześniej – kurtynę dla Teatru Wielkiego, której opis znajdujemy w prasie warszawskiej: „Zasłona ta, będąca niejako dopełnieniem sali, przedstawia w tym samym co i ta stylu architektonicznym świątynię bożka sztuk pięknych. Posągi Apollina (podług słynnego wzoru watykańskiego [mowa jest o Apollinie Belwederskim]) i muz tragedii, tańca, poezji i muzyki zdobią takową”<sup>53</sup>. Kurtyna ta musiała robić wielkie wrażenie, biorąc pod uwagę fakt, że scena była ogromna, miała 26 m wysokości.

Dopiero po połowie stulecia Teatr Wielki miał się doczekać prawdziwej modernizacji. Zaczęło się skromnie, ale w ważnych kwestiach – wentylacji i oświetlenia. Wentylacja została zainstalowana w 1860 roku. W połowie grudnia 1864 roku umieszczono nad widownią gazowy żyrandol (w starym, znacznie mniej efektywnym, używano oleju). Wnętrze stało się jaśniejsze, ale niektórzy twierdzili, że było zbyt migotliwe. Żyrandol był opuszczany i podciągany na łańcuchach, a moment zapalania obserwowali zawsze z wielkim zainteresowaniem licznie zgromadzeni na paradyżu widzowie. Niestety, na skutek nagrzewania się powietrza, przebywanie w górnych strefach teatru przypominało łaźnię parową.

O Teatrze Wielkim w czasach przed nadejściem elektryczności i przejściu od oleju do gazu w niezwykle interesujący sposób pisze Paweł Owerłto, świadek tamtej epoki: „Od strony widzów zawieszano dekorację, jakiej wymagała dana sztuka, z drugiej strony była drabina, po której iluminator wchodził i zawieszał kinkiety z olejem. Okropne było powietrze, gdy knot zaczął kopcić, a zdarzało się to nieraz. Poczciwy iluminator znowu wchodził na drabinę, poprawiał szkło albo zmieniał kinkiet na inny. I pomyśleć, że te dekoracje tak były przierzucane z jednej strony na drugą z płomieniem palącego się gazu i że nie doszło do żadnego poważnego wypadku! Chyba sam Pan Bóg nad tym czuwał. Dopiero później zaprowadzono i w kulisach oświetlenie gazowe, które także było bardzo niebezpieczne, chociaż gaz palił się za szkłem. Wobec dzisiejszych wynalazków ludziom zapewne nie może się pomieścić w głowie, jak można było pracować w takich warunkach. Publiczność ryzykowała bardzo, chodząc do teatru, który życie ludzkie w każdej chwili narażał na niebezpieczeństwo”<sup>54</sup>.

Szerzej zakrojone prace, które zamknęły okres prowizorki na głównej widowni, miały miejsce sześć lat później, w 1871 roku. Projekt modernizacji powstał już w 1866 roku, a jego autorem był Władysław Rittendorf. Ten budowniczy teatrów został nawet wysłany za granicę dla zaznajomienia się z najbardziej nowoczesnymi urządzeniami sceny i widowni w teatrach Brukseli, Drezna, Monachium, Rzymu i Paryża (ATW, 1.40). Do realizacji zmodyfikowanego projektu przystąpiono jednak dopiero w 1870 roku, kiedy dyrektorem Warszawskich Teatrów Rządowych był Sergiusz Muchanow, mąż słynnej Marii Kalergis<sup>55</sup>. Przebudowę sprawnie przeprowadzono i trwała ona od lipca do końca października, a po jej zakończeniu widownia „jaśnieje [...] świeżością zupełnie nowej szaty – pisała prasa warszawska – plafon w dwunastu przedziałach zdobią godła muzyki i wieńce; parapety łóż, galerii i paradyżu nowe pokryło malowidło do złudzenia naśladowujące ornamentacje gipsowe (*chiaroscuro*); bandy łóż i galerii na nowo wytapicerowane

53 „Kurier Warszawski”, 29 IX 1848.

54 Owerłto 1936, s. 18.

55 Biegański 1974, s. 89.

by the brushes of Messrs Sacchetti and Głowacki, and in place of the old arabesques a bright blue sky now adorns the plafond, lightly covered here and there with a cloud’. Also altered was the first floor amphitheatre, rendered similar to the amphitheatre in the Orangery in Łazienki Park. Yet the greatest impression must have been made by the new curtain, to which much attention was devoted by the clearly captivated editor of the *Kurier Warszawski*: ‘The tasteful curtain painted by Mr Sakety [Sacchetti] merits a special mention. Our scene painter has produced a deceptive imitation of a sumptuous white moire curtain with an elegant floral border, embellished with golden galloons, onto which a crimson velvet drapery, lined with gold satin, has been tastefully thrown’.<sup>55</sup> In that same year, 1848, Sacchetti painted another curtain – already mentioned above – for the Teatr Wielki, a description of which we find in the Warsaw press: ‘This curtain, being a sort of complement to the Hall, represents, in the same architectural style, a Temple to the god of the fine arts. Statues of Apollo (after the famous Vatican model [reference to the Belvedere Apollo]) and of the muses of tragedy, dance, poetry and music adorn it’.<sup>56</sup> That curtain must have made a great impression, considering that the stage was vast, measuring 26 m in height.

The Teatr Wielki would not be treated to a true modernisation until after the middle of the century. That began modestly, but in important areas: ventilation and lighting. The ventilation was installed in 1860. In mid December 1864, a gas chandelier was hung over the auditorium (oil had been used in the much less effective old chandelier). The interior became brighter, although some claimed that the light flickered too much. The chandelier was lowered and raised on chains, and the moment it was lit was always observed with great interest by the numerous patrons gathered in the gods. Unfortunately, due to the overheating of the air, the upper regions of the theatre resembled a steam bath.

Paweł Owerłto, a witness to those times, writes in a highly interesting way about the Teatr Wielki of the period prior to the advent of electricity and the transition from oil to gas: ‘Hung on the auditorium side was the set required for a particular play; on the other side was a ladder, scaled by the illuminator to hang up the oil lamps. When the wick began to smoke – and that happened more than once – the air was dreadful. The good old illuminator would go up the ladder again and adjust the glass or change the lamp for another. And to think that those sets were thrown from one side to the other with the flame of the burning gas and no serious accident occurred! The Lord God himself must have been keeping watch. Only later was gas lighting introduced in the wings as well, which was also very dangerous, although the gas burned behind glass. Given the modern-day inventions, no doubt people cannot conceive of how it was possible to work in such conditions. The public risked a great deal when coming to the theatre, which exposed human life to peril at every moment’.<sup>57</sup>

Work on a larger scale, which brought an end to the makeshift period in the main auditorium, took place six years later. The design for the modernisation had been produced in 1866, by Władysław Rittendorf. That theatre builder was even sent abroad to acquaint himself with

55 *Ibid.*, p. 66.

56 *Kurier Warszawski*, 29 September 1848.

57 Owerłto 1936, p. 18.

i pokryte utrechckim aksamitem paśowym; głębie łóż jak i innych miejsc pokrywa tło ciemno-karmazynowe ze złotymi pod sufitem strychami; złożone bagety i passy znanych w architekturze ócz wołowych są obramowaniem parapetów, podnosząc ich efekt; łożę więcej dystyngowane przyozdobiono nowymi aksamitnymi firankami o złotych sznurach i chwastach; w całej sali dano nową podłogę, na której staną niezadługo nowej konstrukcji ozdobne fotele z podnoszonymi siedzeniami; dwa przejścia, jedno przez całą długość, drugie w kierunku poprzecznym, udogodnią od dawna pożądaną przystęp do krzeseł”<sup>56</sup>.

Godna przywołania, bo dotycząca dekoracji malarskiej, jest informacja zamieszczona w „Kurierze Warszawskim” z 25 listopada 1870 roku: „Ponad salą wstępną, a poza krzesłami urządzone jest foyer służyć mogące za pomieszczenie bufetu z napojami [...], a może i na palenie cygar i papierosów. Nad przedsionkiem dla przyjezdnych, a na jednym poziomie z poprzednim foyer urządzone kuchnie maskaradowe [...] opatrzone wodociągiem i zlewem. Z kuchni tych idą schody na wielkie foyer. Foyer to zostało odświeżone, sufit zdobi malowidło p. Jana Strzałeckiego, artysty malarza, przedstawiające *Poezję unoszoną przez amorki*”.

Jednakże poważna inwestycja w szacowny budynek przyniosła też jego oszpecenie na zewnątrz. „Kurier Warszawski” 22 października 1870 roku donosił w krytycznym tonie, że „Żelazny podjazd przed gmachem teatralnym jest już prawie na ukończeniu. Będzie on stanowił ważne udogodnienie, ale niekorzystnie wpłynie na piękność elewacji frontowej gmachu”. Dopiero w 1890 roku ówczesny generał-gubernator Iosif Hurko, w ramach przebudowy Teatru Wielkiego, zgodził się na likwidację szpecącego podjazdu i wzniesienie na jego miejscu nowego, murowanego, ze znajdującym się nad nim obszernym balkonem – miejscem przechadzek antraktowych w okresie letnim (podobnie jak w gmachu paryskiej opery). Autor treściwego omówienia przebudowy, opublikowanego w *Album teatralnym*<sup>57</sup> nie bez pewnej dozy dumy pisał: „Dawniej nad głównym wejściem był daszek blachą kryty, oparty na żelaznych słupach, obecnie widzimy tu wielki podjazd murowany na czterech olbrzymich kolumnach okrągłych i dwu słupach czworograniastych, ponad którymi biegnie pas płaskorzeźby pomysłu prof. Malińskiego, łączący się z resztą ornamentu, umieszczonego na frontonie”.

Prasa i *Album teatralne*<sup>58</sup> pozostają naszymi głównymi źródłami informacji także o wspomnianej modernizacji gmachu teatralnego w latach 1890–1891, a więc w czasach prezesa teatrów – Dymitra Palicyna. Głównym architektem przebudowy był Bronisław Żochowski, a za nowe urządzenie sceny odpowiadał Stanisław Jasiński. Wszystkie niemal plany tej przebudowy przetrwały do dziś w Petersburgu. Ostatnie przedstawienie w starym wnętrzu miało miejsce 26 czerwca, zaś pierwszy spektakl po renowacji odbył się 11 września 1891.

W całym budynku drewniane stropy zastąpiono stalowymi, zainstalowano oświetlenie elektryczne i nowoczesną wentylację utrzymującą teatr w stosownej temperaturze. Wprowadzono również zabezpieczenie przeciwpożarowe; z tyłu, za sceną, wzniesiono pomieszczenia dla szkoły baletowej, a nad nimi umieszczono malarnię dekoracji teatralnych. Zbudowano ponadto nowo-

56 „Kurier Codzienny”, 4 X 1870.

57 *Album teatralne* 1897, s. 38–39.

58 *Ibidem*, s. 38–49.

the most up-to-date equipment of stages and auditoria in theatres in Brussels, Dresden, Munich, Rome and Paris (ATW, 1.40). Yet it was not until 1870, when Sergey Mukhanov, husband of the famous Maria Kalergis, was director of Warsaw Government Theatres, that work began on realising the modified design.<sup>58</sup> The rebuilding was efficiently done and lasted from July to the end of October, and when it was finished the auditorium gleamed ‘with the freshness of an entirely new attire – wrote the Warsaw press – the plafond in twelve divisions is adorned by emblems of music and wreaths; the ledges of the boxes, galleries and gods are covered with a new mural that is deceptively like plaster ornamentation (chiaroscuro); the rails of the boxes and galleries are newly upholstered and covered with crimson Utrecht velvet; the back of the boxes, as indeed of other places, is covered by a dark crimson background with gold lines under the ceiling; gilded baguettes and trimming of the ox eyes familiar in architecture frame the ledges, enhancing their effect; the more distinguished boxes are embellished with new velvet drapery with gold cords and tassels; throughout the Hall, a new floor has been laid, on which newly constructed decorative armchairs with lifting seats will soon stand; two aisles, one running the entire length, the other crosswise, will facilitate the long desired access to the seats’.<sup>59</sup>

Worth mentioning, since it concerns scene painting, is information printed in the *Kurier Warszawski* of 25 November 1870: ‘above the entrance hall and behind the seats is a foyer that may serve as a buffet room with drinks [...] and possibly also for smoking cigars and cigarettes. Installed above the vestibule for people arriving, and on the same level as the previous foyer, are the ballroom kitchens [...] fitted with a tap and a sink. Stairs lead from those kitchens to the grand foyer. That foyer has been refurbished, and the ceiling is adorned with a mural by the artist Mr Jan Strzałeckki, representing *Poetry Raised by Cupids*’.

However, the substantial investment in the distinguished building also brought external disfigurement. The *Kurier Warszawski* of 22 October 1870 reported in a critical tone that ‘The iron forecourt in front of the theatre building is almost finished. It will represent an important convenience, but will have an unfavourable effect on the appearance of the building’s front elevation’. Not until 1890 did the then governor-general, Iosif Hurko, agree to do away with the ugly forecourt, as part of rebuilding work on the Teatr Wielki, and to raise in its place a new walled area, crowned with a large balcony, for patrons to walk around during entr’actes in the summer months (as at the Paris Opera). The author of a concise description of the rebuilding work published in an *Album teatralne*<sup>60</sup> wrote the following, not without an element of pride: ‘Formerly, a roof covered with sheet metal, supported on iron posts, rose above the main entrance; today, we see here a grand walled forecourt on four enormous round columns and two quadrate posts, above which runs a band of bas-relief, conceived by Professor Maliński, linking in with the rest of the ornamentation on the façade’.

The press and the *Album teatralne*<sup>61</sup> remain our chief sources of information with regard to the modernisation of the theatre building in 1890–1891, and so during the period when

58 Biegański 1974, p. 89.

59 *Kurier Codzienny*, 4 October 1870.

60 *Album teatralne* 1897, pp. 38–39.

61 *Ibidem*, pp. 38–49.

czesną, ruchomą scenę z zapadniami i pomieszczenia na trzy maszyny parowe i trzy inne dynamo elektryczne; maszynerie podsceniczne sięgały po modernizacji na głębokość trzech pięter. Dokonano również szeregu innych przeróbek, m.in. w zagłębieniu (kanale) dla orkiestry. W opisie znajdującym się w *Album teatralnym* z 1897 roku czytamy: „Otwór sceny od strony sali został rozszerzony i podwyższony, a następnie i sama scena powiększoną. Położona poza sceną sala baletowa, mająca 60 stóp długości i 40 szerokości, w razie potrzeby może powiększyć perspektywę sceny, od której oddzieloną jest tylko żelazną zasłoną. Cała podłoga sceny jest ruchoma, tak iż w jednej chwili można ją opuścić na dół lub unieść do góry”<sup>59</sup>.

Dobre wyobrażenie o tym, jak magiczne wrażenie robiła maszyneria teatralna i jakie efekty wywoływała, daje fragment z pamiętnika Owerłty: „Gdy się znalazłem w teatrze, marzeniem moim było jak najprędzej zobaczyć scenę, znaną mi dotychczas tylko z sali widzów. Skorzyszałem kiedyś ze sposobności, gdy maszyniści wnosili dekoracje, i cichaczem wślizgnąłem się na scenę. Przyglądałem się, jak znad sceny spadały wspaniałe pałace, którymi niejednokrotnie z dała się zachwycałem, i zazdrościłem tym, którzy tak pięknie mieszkają, a tutaj w tej chwili zobaczyłem, jak czterech ludzi zwija te gmachy, bierze na ramiona i wynosi na wózek teatralny [...]. To samo się działo z pięknymi parkami, prześlicznymi ogrodami [...]. Po paru dniach poznałem się z jakimś maszynistą, który pracował na górze, na tzw. ganku. [...] Wtajemniczył mnie w różne cuda, jakie się pokazują w teatrze. Byłem oczarowany”<sup>60</sup>.

W ramach przebudowy wnętrza Teatru Wielkiego i w związku z powiększeniem miejsca dla muzyków znacznie też rozbudowano zespół orkiestrowy. Sala główna liczyła teraz 1165 miejsc i wyraźnie poprawiła się jej akustyka. Z pracowni Burghardta z Wiednia sprowadzono nową kurtynę przedstawiającą Apollina i dwie muzy (tragedii i komedii) na tle greckiej świątyni. Meble obito czerwonym aksamitem, zaś parapety łóż pozłożono i ozdobiono kolorowymi metalami. Foyer na pierwszym piętrze ozdobiono pomnikami Alojzego Żółkowskiego i Jana Królikowskiego oraz popiersiem Moniuszki.

Otwórzmy raz jeszcze „Kurier Warszawski” z 26 sierpnia z 1891 roku, w którym czytamy: „W Sali Teatru Wielkiego zaczęto już ustawiać krzesła, nader gustowne i wygodne, a odznaczające się tym, że siedzenia podnoszą się automatycznie natychmiast po powstaniu widza. W pierwszym rzędzie ustawiono 24 krzesła, przy czym w środku znajduje się przejście tak szerokie, że może pomieścić dwie do trzech osób. Złożenia łóż już ukończono”.

59 *Ibidem*, s. 42.

60 Owerłto 1936, s. 16.

Dmitry Palitsyn was president of the theatre board. The chief architect of the reconstruction was Bronisław Żochowski, with Stanisław Jasieński responsible for the refitting of the stage. Nearly all the plans of that rebuilding have been preserved to the present day in St Petersburg. The last performance in the old interior was given on 26 June; the first show in the new space came on 11 September 1891.

Throughout the building, the wooden ceilings were replaced with steel ones, and electrical lighting and a modern ventilation system keeping the theatre at a suitable temperature were installed. Fire protection was also introduced. Behind the stage, rooms for the ballet school were erected, and above them a paint shop for sets. Also constructed was a modern moveable stage with traps and rooms for three steam-powered machines and three dynamo-electrical machines; after modernisation, the machinery under the stage reached to a depth of three storeys. A number of other alterations were also made, including in the orchestra pit. In a description in the *Album teatralne* of 1897, we read: ‘The mouth of the stage was expanded and raised on the auditorium side, and then the stage itself was enlarged. Should the need arise, a ballet room, situated behind the stage, measuring 60 feet long and 40 wide, can increase the perspective of the stage, from which it is divided by just a fire curtain. The entire floor of the stage is moveable, and so it can be instantaneously lowered or raised’.<sup>62</sup>

We gain a good idea of the magical impression made by the theatre machinery and the effects it created from a passage in Owerłto’s memoir: ‘When I found myself in the theatre, it was my dream to see the stage as quickly as possible, which I had previously known only from the auditorium. On one occasion, I availed myself of an opportunity when the scene-shifters were bringing on the sets and I crept onto the stage. I watched as magnificent palaces, which I had often admired from afar and envied those who lived in such a beautiful abode, fell from above the stage, and here at this moment I watched as four people rolled up those buildings, lifted them onto their shoulders and carried them off on a theatre trolley [...]. The same happened with beautiful parks, exquisite gardens [...]. After a couple of days, I made the acquaintance of one of the stage-hands, who worked at the top, in the so-called “gallery”. [...] He explained to me various wonders that are shown in the theatre. I was entranced’.<sup>63</sup>

As part of the rebuilding work inside the Teatr Wielki and in connection with the expansion of the space for the musicians, the orchestral ensemble was also enlarged. Now, the main hall had 1165 seats, and its acoustic had clearly improved. A new curtain representing Apollo and two Muses (of tragedy and comedy) against the backdrop of a Greek temple was brought in from the atelier of Burghardt in Vienna. The furniture was upholstered with red velvet, whilst the ledges of the boxes were gilded and adorned with colourful metals. The first-floor foyer was adorned with statues of Alojzy Żółkowski and Jan Królikowski and a bust of Moniuszko.

Let us open again the *Kurier Warszawski*, of 26 August 1891, in which we read: ‘In the Hall of the Grand Theatre, work has begun on installing the chairs, extremely comfortable and

62 *Ibid*, p. 42.

63 Owerłto 1936, p. 16.

**Teatr Letni** został wzniesiony pod kierunkiem Aleksandra Zabierzowskiego w 1870 roku. Była to obszerna drewniana budowla ozdobiona drewnianymi ornamentami. Widownia była całkiem spora, gdyż mogła pomieścić bez mała 1200 osób, i składała się z kilku łóż parterowych, kilkunastu na pierwszym piętrze, galerii i paradyżu<sup>61</sup>. Oświetlenie stanowił gazowy żyrandol, z którego wydobywały się płomyki ognia, ale teatr ten nigdy nie uległ pożarowi, poza tym w 1939 roku. W 1890 roku ściany obudowano deskami i założono gazowe ogrzewanie, przystosowując gmach do używania go w zimie, kiedy – w związku z modernizacją Teatru Wielkiego – stał się niemal głównym teatrem Warszawy. Teatr ten posiadał dużą i głęboką scenę; latem przenoszono do niego dekoracje z Teatru Wielkiego – a przede wszystkim miał znakomitą akustykę. Spłonął we wrześniu 1939 roku w czasie obrony Warszawy przed hitlerowskim najeźdźcą. Na szczęście pewne wyobrażenie o tym gmachu, jego wnętrzu i scenie dają ryciny i fotografie.

Przytoczmy tu trzy wypowiedzi z epoki dotyczące tego obiektu. „Tygodnik Ilustrowany” z 22 czerwca 1872 roku relacjonował: Teatr Letni w Ogrodzie Saskim „już wykończony zupełnie przedstawia się w całej swej okazałości. Doprawdy, bardzo piękna to budowa i mało które miasto poszczycić się może tak wspaniałym letnim teatrem. A i wewnętrzne urządzenie odpowiada w zupełności temu pięknemu zewnętrznemu pozorowi. Przede wszystkim postarano się o poprawienie wad i niedostatków, na które się w zeszyłych latach uskarżano. Sala zabezpieczona jest, o ile możliwość na to pozwala, od przeciągów powietrza, a pomimo tego stanowi ona najzupełniejszą ochronę podczas niepogody dla publiczności tam zgromadzonej”.

Autor tekstu w „Tygodniku Ilustrowanym” okazał się chyba jednak zbyt wielkim optymistą co do skuteczności napraw i ocieplenia budowli. Henryk Sienkiewicz, który w niedzielę, 8 czerwca 1873 roku, był na przedstawieniu *Mazepy* Słowackiego, tak swój pobyt w teatrze opisał na łamach „Gazety Polskiej”: „Było zimno, chmurno i wietrzno. W Letnim Teatrze, który nie tylko letnim, ale zupełnie chłodnym się wydał, wiatr wyprawiał harce jak na rozstajnych drogach, pochylał migotliwie płomienie świateł, rozrzucał misterne grzywki na czołach dziewczycy i, widocznie rozczulony losami Amelii, gwizdał sobie rzewnie żałośliwe piosenki pod dachem, jakby dla wyręczenia orkiestry, której zgrabiałe ręce tępo jakoś chodziły w międzyakcijkach. Publiczność także zachowywała się chłodno, czemu zresztą i dziwić się nie należy”. Tego wieczoru Amelię grała sama Helena Modrzejewska, której Sienkiewicz nie znał wówczas osobiście, a z którą zaprzyjaźnił się potem serdecznie. Już wcześniej, w 1871 roku, wielka dama sceny polskiej przeziębila się na deskach Letniego i zapadła na tyfus, ale na szczęście szybko pokonała tę groźną chorobę.

Najdosadniej bodaj o przeciągach i warunkach pracy w Teatrze Letnim wyraził się znakomity aktor Alojzy Żółkowski (syn), mówiąc, że „to nie teatr, a fabryka reumatyzmów”. Epitet ten przyłgnał do sceny w Ogrodzie Saskim na długo<sup>62</sup>. Pozostawmy wspomnieniom zapisanym na pożółkłych kartkach kalendarzy i pamiętników sprzed lat przeciągi w budynku, którego już nie ma; powróćmy na plac Teatralny.

---

61 *Album teatralne* 1897, s. 67.

62 Szczublewski 1993, s. 163.

in excellent taste, and distinguished by the fact that the seat lifts automatically as soon as one rises. In the front row, 24 chairs have been set out, with a gap in the middle wide enough to accommodate two or three people. The gilding of the boxes is finished’.

## The Teatr Letni (Summer Theatre) in the Saxon Garden

---

**The Teatr Letni** was built under the supervision of Aleksander Zabierzowski in 1870. It was a large timber edifice adorned with wooden ornaments. The auditorium was quite large, seating 1200, with several parterre boxes and a dozen or so boxes on the first tier and in the gallery and the gods.<sup>64</sup> It was lit by a gas chandelier, from which flames escaped, but the theatre never caught fire, except in 1939. In 1890, the walls were covered with boards and gas heating was installed, making the building suitable for use in the winter, when – in connection with the modernisation of the Teatr Wielki – it almost became the main theatre in Warsaw. This theatre had a large and deep stage; in the summer, sets from the Teatr Wielki were moved here. Above all, it had a wonderful acoustic. It burned down in September 1939, during the defence of Warsaw against the Nazi invaders. Fortunately, we have some idea about this building, its interior and the stage thanks to prints and photographs.

Let us quote here three passages concerning this building from the period in question. The *Tygodnik Ilustrowany* of 22 June 1872 related that the Teatr Letni in the Saxon Garden, ‘completely finished, can be admired in all its glory. It is a truly fine building, and few cities can boast such a magnificent summer theatre. Also, the interior fittings and furnishings quite match the beautiful outward appearance. Above all, an effort has been made to rectify the flaws and shortcomings that were bemoaned in summers past. The hall is protected, as far as possible, from draughts, and besides that it provides the utmost protection for the assembled audience during ill weather’.

The author of the text in the *Tygodnik Ilustrowany* seems to have been rather over-optimistic with regard to the effectiveness of the repairs and the building’s insulation. Henryk Sienkiewicz, who attended a performance of Słowacki’s *Mazepa* on Sunday 8 December 1873, described his experience on the pages of the *Gazeta Polska*: ‘It was cold, gloomy and draughty. In the Summer Theatre, which seemed not just airy, but utterly cool, the wind cut capers as at a crossroads, made the flames of the lighting flicker slantwise, scattered delicate fringes on maidenly foreheads and, clearly moved by Amelia’s fortunes, whistled melancholically plaintive songs over the roof, as if to help out the orchestra, whose numb hands moved dully in the entr’actes. The audience also behaved rather coolly, at which, moreover, one ought not to be surprised’. That evening, Amelia was played by none other than Helena Modjeska, not a personal acquaintance of Sienkiewicz at that time, but who later became his sincere friend. Earlier, in 1871, the doyenne of the Polish stage had already caught cold on the boards of the Teatr Letni and contracted typhus, but she fortunately overcame that perilous disease.

---

64 *Album teatralne* 1897, p. 67.

Zatrzymajmy się raz jeszcze przed ogromną i piękną fasadą Teatru Wielkiego, popatrzmy na imponujące, dwukondygnacyjne skrzydła i pnący się uskokami ku górze korpus główny. Podjazd w postaci portyku, zbudowany wiele lat po wzniesieniu gmachu w porządku toskańskim, dobrze harmonizuje z całą główną elewacją i znakomicie wpisuje się w finezyjne formy architektoniczne Corazziego. Przyłączył się do subtelnej „melodii” piętrzenia się brył; jest najbardziej wysuniętym ku placowi Teatralnemu elementem owego szczególnego „śpiewu kolumn” wznoszącego nas ku górze, ku „uskokowi” z monumentalnym perystylem w porządku korynckim, ku ustawionej na nim triumfalnej kwadrydze Apollina, ku trzeciej kondygnacji z wizerunkiem Sofoklesa i tańczących radośnie nimf w przyczółku – i wreszcie ku błękitowi nieba. Marzenie poety się spełnia – oto „monument melodii na tle czystego nieba”. Dysonansem nie jest nawet to, że nad kolumnami portyku, zamiast tryglifów i metop dorycko-toskańskich, tak jak w całej dolnej kondygnacji fasady, biegnie fryz z bogatą narracją ze sztuki Sofoklesa (z prologu do *Króla Edypa*), a więc bardziej do porządku jońskiego pasujący. Ale „śpiew” kolumn jońskich jest w fasadzie gmachu naszego Teatru również bardzo donośny i dźwięczny – towarzyszy „melodii” perystylu korynckiego, tworząc dla niego wyrafinowany akompaniament obecny po obu jego bokach. Duch antycznej Grecji, wzniosły powiew klasyki i tysiące spektakli – i tych już zagranych na wszystkich scenach Teatru Narodowego, i tych, które oczekują na wystawienie – tworzą chór głosów przepełnionych radością nad cudem istnienia, refleksją nad tajemnicą świata i losem człowieka.

The draughts and working conditions at the Teatr Letni were perhaps most pithily described by the excellent actor Alojzy Żółkowski (son), who declared that ‘it’s not a theatre, but a rheumatism factory’. That epithet stuck to the theatre in the Saxon Garden for a long time to come.<sup>65</sup> Let us leave the draughts in a building that no longer exists to recollections written on the yellowed pages of diaries and memoirs from years ago; let us return to Theatre Square.

---

### A monument to collective joy and a source of reflection

---

Let us pause once again in front of the Teatr Wielki’s vast and beautiful façade. Let us gaze at its impressive two-storey wings and its main body, rising upwards in offsets. The forecourt, in the form of a portico, built in Tuscan order many years after the building was erected, harmonises well with the whole of the main elevation and splendidly adheres to the refined architectural forms created by Corazzi. It joined the subtle ‘melody’ of the cumulative masses of the building; it is the element of that peculiar ‘song of columns’ – lifting us upwards, towards the ‘offset’, with its monumental peristyle in Corinthian order, towards the triumphal quadriga of Apollo atop it, towards the third storey, with the effigy of Sophocles and the nymphs dancing joyfully in the pediment and finally towards the blue sky – that protrudes farthest into Theatre Square. The poet’s dream is fulfilled: this is a ‘monument of melody against the clear blue sky’. Even the frieze with a rich narrative from a Sophocles play (from the Prologue to *Oedipus Rex*) running over the columns of the portico instead of triglyphs and Doric-Tuscan metopes, as in the whole of the lower storey of the façade – a frieze that is better suited to the Ionic order – forms no dissonance here. The ‘song’ of the Ionic columns in the façade of our theatre building is equally ringing and harmonious – it complements the ‘melody’ of the Corinthian peristyle, forming a refined accompaniment to it on either side. The spirit of Ancient Greece, the lofty breath of the classics and the thousands of shows – both those already played on all the stages of the Teatr Narodowy and those which are yet to be shown – form a chorus of voices filled with joy at the wonder of existence and reflection on the mystery of the world and the fortunes of man.

---

65 Szczublewski 1993, p. 163.



Teatr Wielki – Opera Narodowa, fasada od strony placu Teatralnego,  
fot. Nicolas Groszperre, Teatr Wielki – Opera Narodowa

Teatr Wielki – Polish National Opera, façade on the Theatre Square  
side, photograph by Nicolas Groszperre, Teatr Wielki – Polish National Opera



Adam Myjak, Antoni Janusz Pastwa, *Kwadryga Apollina*,  
fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki – Opera Narodowa

Adam Myjak and Antoni Janusz Pastwa, *Apollo's Quadriga*,  
photograph by Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki – Polish National Opera



Paweł Maliński, *Apollo na kwadrydze*, projekt rzeźby dla Teatru Wielkiego, 1830, fot. Piotr Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie

Paweł Maliński, *Apollo on his Quadriga*, design of a sculpture for the Teatr Wielki, 1830, photograph by Piotr Ligier, National Museum in Warsaw



Antonio Corazzi, *Kwadryga Apollina*, projekt, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej (org. Biblioteca Casanatense, Rzym)

Antonio Corazzi, *Apollo's Quadriga*, design, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera, original: Biblioteca Casanatense, Rome





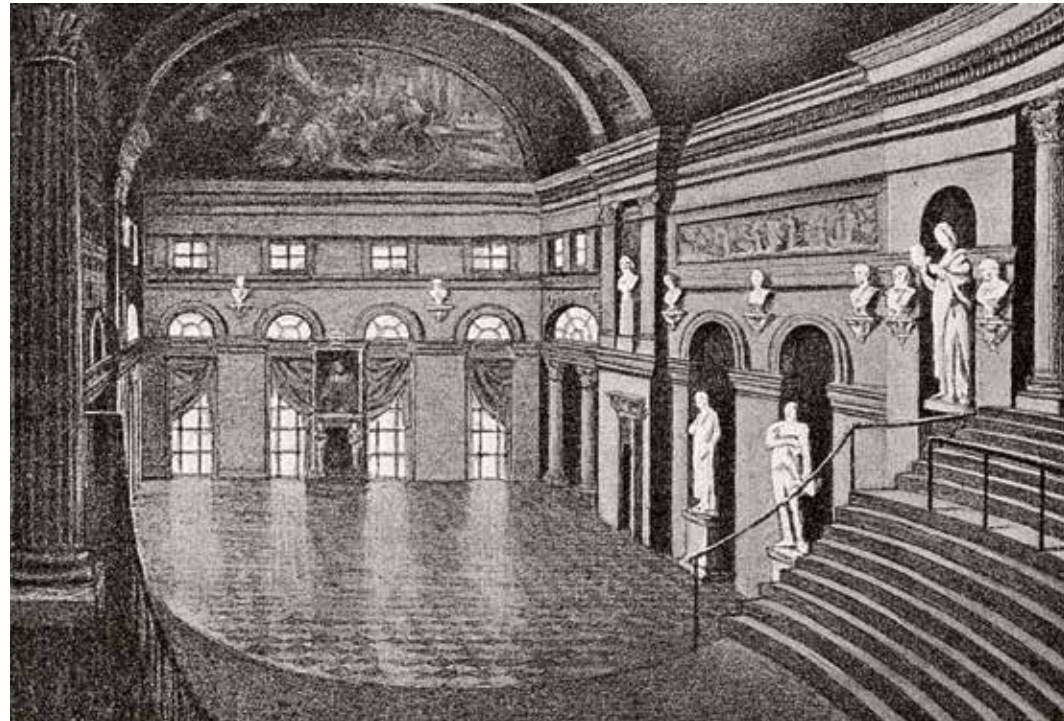
Franciszek Jan Pfanhauser,  
Portret Antonia Corazziego,  
1848, fot. Zbigniew Doliński,  
Muzeum Narodowe w Warszawie

Franciszek Jan Pfanhauser,  
Portrait of Antonio Corazzi,  
1848, photograph by Zbigniew  
Doliński, National Museum in Warsaw



Car Mikołaj I „uspokaja” polskich uczestników powstania listopadowego w 1830 roku, karykatura opublikowana w jednej z angielskich gazet, zob. J. M. Roberts, *One World Europe the Maker (An Illustrated World History 6)*, Harmondworth 1981, s. 91. Brytyjski historyk pisze o Mikołaju I jako o „zimnym brutalu o koszarowym światopoglądzie”, który w niczym nie przypominał swego starszego brata - Aleksandra I

Tsar Nicholas I silences the Polish revolutionaries of 1830. 'Their rebellion - writes Roberts 1981, p. 91 - was ruthlessly crushed, but this brutality reinforced Polish national feelings and won sympathy throughout Europe for the Poles, as this English cartoon shows' [...] 'Nicholas I - continues Roberts - was a very different sort of man [than Alexander I]. Cold and brutal, imbued with a barrack-square outlook, he never even thought of permitting any degree of liberalisation'



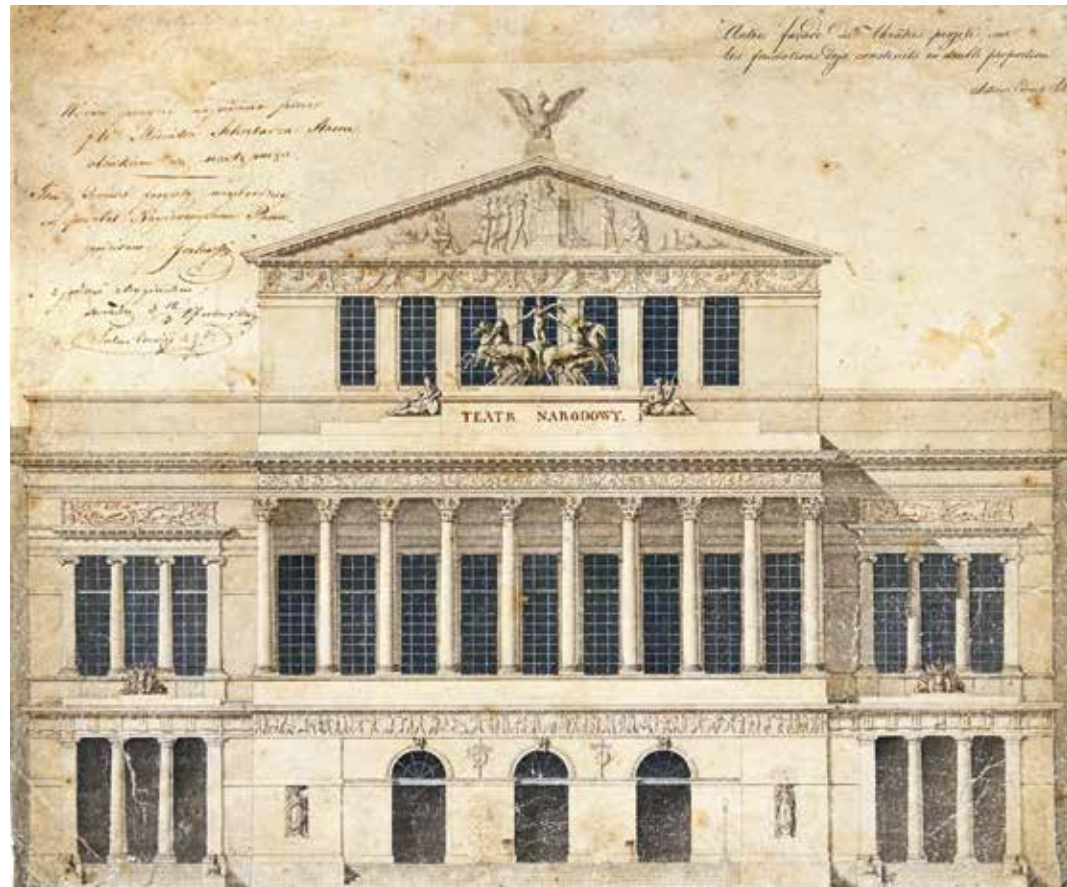
Pałac Staszica, wnętrze Audytorium, za: „Tygodnik Ilustrowany” 1939, nr 27, s. 522.

Staszic Palace, inside the auditorium, after *Tygodnik Ilustrowany*, 1939/27, p. 522.



Wincenty Kasprzycki, Widok Placu Bankowego, 1833, Muzeum Warszawy

Wincenty Kasprzycki, View of Bank Square, 1833, Museum of Warsaw



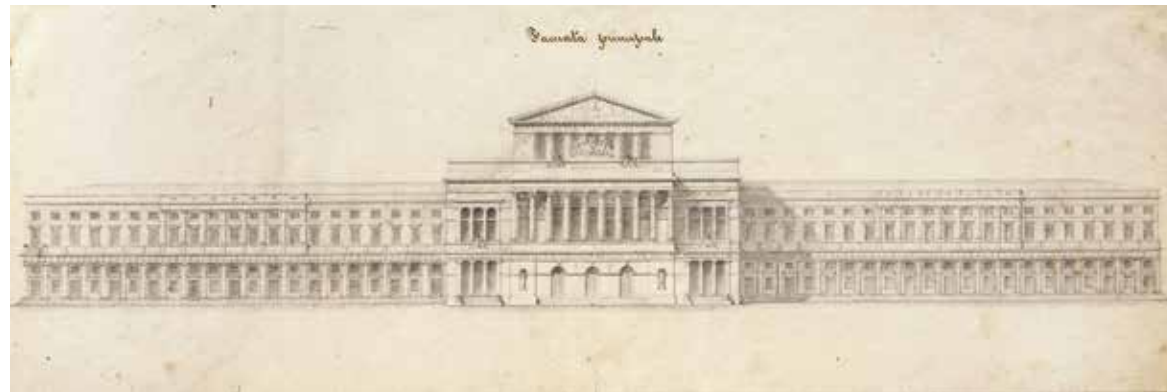
Antonio Corazzi, Fasada Teatru Wielkiego, projekt, Archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej (org. Biblioteca Casanatense, Rzym)

Antonio Corazzi, Façade of the Teatr Wielki, design, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera, original: Biblioteca Casanatense, Rome



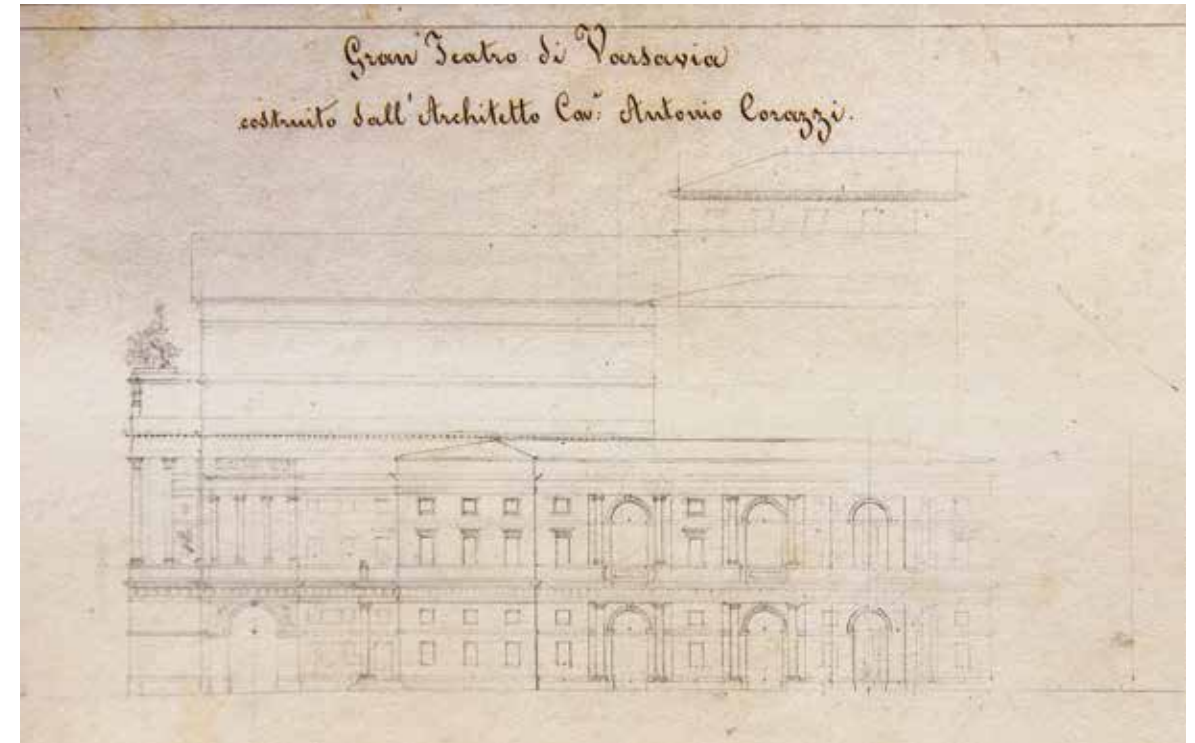
Antonio Corazzi, Fasada Teatru Wielkiego, projekt, detal: Orzeł zrywający się do lotu, Archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, (org. Biblioteca Casanatense, Rzym)

Antonio Corazzi, Façade of the Teatr Wielki, detail of the design: an eagle taking flight, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera, original: Biblioteca Casanatense, Rome



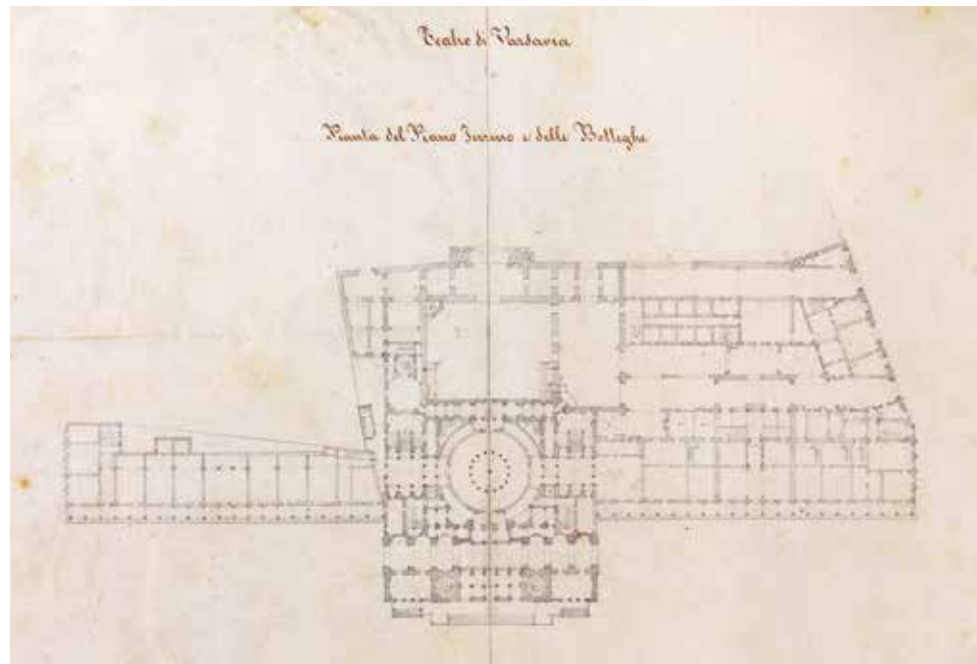
Antonio Corazzi, Projekt pierzei południowej Teatru Wielkiego, 1830,  
Archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, (org. Biblioteca Casanatense, Rzym)

Antonio Corazzi, Design for the south elevation of the Teatr Wielki, 1830,  
Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera, original: Biblioteca Casanatense, Rome



Antonio Corazzi, Projekt elewacji zachodniej Teatru Wielkiego, 1830,  
Archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, (org. Biblioteca Casanatense, Rzym)

Antonio Corazzi, Design for the west elevation of the Teatr Wielki, 1830,  
Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera, original: Biblioteca Casanatense, Rome



Antonio Corazzi, Projekt Teatru Wielkiego, plan parteru, 1830, Archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, (org. Biblioteca Casanatense, Rzym)

Antonio Corazzi, Design for the Teatr Wielki, plan of the ground floor, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera, original: Biblioteca Casanatense, Rome



Antonio Corazzi, Plan z Teatrem Rozmaitości, projekt, Archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, (org. Biblioteca Casanatense, Rzym)

Antonio Corazzi, Plan with the Variety Theatre, design, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera, original: Biblioteca Casanatense, Rome



Teatr Wielki, fasada od strony placu Teatralnego, zdjęcie współczesne, fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki – Opera Narodowa

Teatr Wielki, façade on the Theatre Square side, photograph by Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki – Polish National Opera



Antoni Brodowski, *Edyp i Antygona*, 1828,  
fot. Elżbieta Gawryszewska, Muzeum Narodowe w Warszawie

Antoni Brodowski, *Oedipus and Antigone*, 1828,  
photograph by Elżbieta Gawryszewska, National Museum in Warsaw



Aleksander Kokular, *Edyp i Antygona*, ok. 1825,  
fot. Piotr Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie

Aleksander Kokular, *Oedipus and Antigone*,  
c.1825, photograph by Piotr Ligier, National Museum  
in Warsaw



Tomasz Acciardi, Płaskorzeźba na tympanonie fasady, 1955, fot. Tomasz Zalewski, Narodowy Instytut Dziedzictwa

Tomasz Acciardi, Bas-relief on the tympanum of the façade, 1955, photograph by Tomasz Zalewski, National Heritage Institute



Tomasz Acciardi, Płaskorzeźba na tympanonie fasady, zdjęcie współczesne, fot. Marcin Łabuz, Teatr Wielki – Opera Narodowa

Tomasz Acciardi, Bas-relief on the tympanum of the façade, photograph by Marcin Łabuz, Teatr Wielki – Polish National Opera



Władysław Podkowiński, Żelazny podjazd do Teatru Wielkiego z 1870 roku z widocznym fryzem z przedstawieniem Edypa autorstwa Pawła Malińskiego, za: „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 49, Muzeum Teatralne

Władysław Podkowiński, Iron forecourt of the Teatr Wielki from 1870 with visible frieze featuring an effigy of Oedipus by Paweł Maliński, after *Tygodnik Ilustrowany*, 1890/49, Theatre Museum



Paweł Maliński, Fryz z przedstawieniem Edypa, fot. Marcin Łabuz, Teatr Wielki – Opera Narodowa

Paweł Maliński, Frieze with a representation of Oedipus, photograph by Marcin Łabuz, Teatr Wielki – Polish National Opera



Ferrante Marconi, Dekoracja elewacji, zdjęcie współczesne, fot. Marcin Łabuz, Teatr Wielki – Opera Narodowa

Ferrante Marconi, Decoration of the elevation, photograph by Marcin Łabuz, Teatr Wielki – Polish National Opera



Antoni Brodowski, Projekt malowideł ściennych w Sali Redutowej Teatru Narodowego, fot. Krzysztof Wilczyński, Muzeum Narodowe w Warszawie

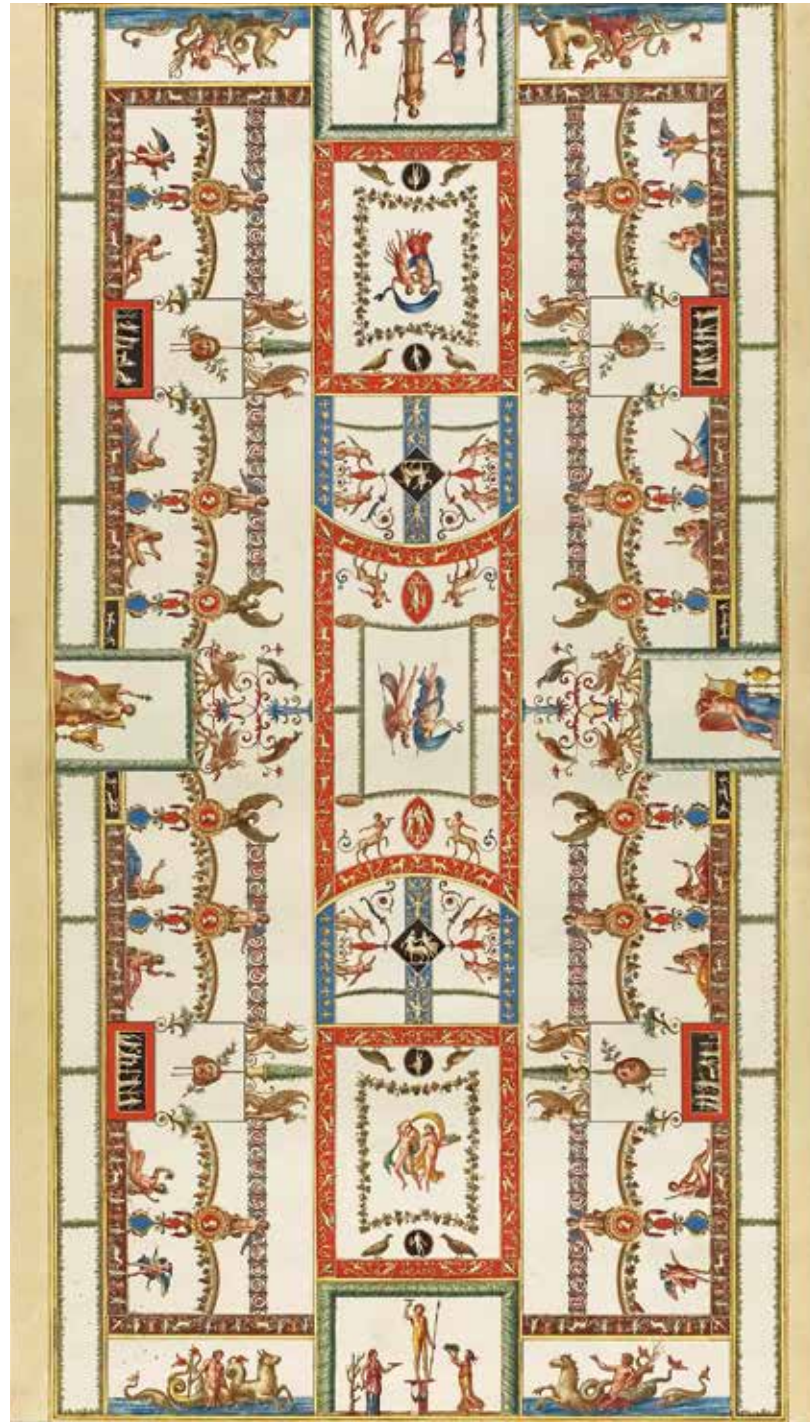
Antoni Brodowski, Design for murals in the Ballroom of the Teatr Narodowy, photograph by Krzysztof Wilczyński, National Museum in Warsaw



Antoni Brodowski, Projekt malowideł ściennych w Sali Redutowej Teatru Narodowego, fot. Krzysztof Wilczyński, Muzeum Narodowe w Warszawie

Antoni Brodowski, Design for murals in the Ballroom of the Teatr Narodowy, photograph by Krzysztof Wilczyński, National Museum in Warsaw





Franciszek Smuglewicz, Marco Carlone, Vincenzo Brenna, *Vestigia delle Terme di Tito*, fragment dekoracji sklepienia, fot. Piotr Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie

Franciszek Smuglewicz, Marco Carlone and Vincenzo Brenna, *Vestigia delle Terme di Tito*, fragment of the vault decoration, photograph by Piotr Ligier, National Museum in Warsaw



Bacchantki, *Dessins enluminés des peintures trouvées a Herculaneum*, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego



Bacchantes, *Dessins enluminés des peintures trouvées a Herculaneum*, Print Room of Warsaw University Library



Tancerka, rycina rzeźby Antonio Canovy z 1809 roku, fotografia wg *Canova e la danza* 2012, Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego

A Dancer with cymbals, engraving of Antonio Canova's sculpture of 1809, photo after *Canova e la danza* 2012, Museum of the University of Warsaw



Tancerki z czynelami i tamburynem, relief na bocznej ścianie fasady Teatru Wielkiego, zdjęcie współczesne, fot. Paulina Szulc



Dancers with cymbals and tambourine, relief on the side wall of the façade of the Teatr Wielki, photograph by Paulina Szulc



Jan Rustem, Portret Marii Mirskiej, Barbary Szumskiej i Napoleona Mirskiego, ok. 1808, fot. Piotr Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie

Jan Rustem, Portrait of Maria Mirska, Barbara Szumska and Napoleon Mirski, c.1808, photograph by Piotr Ligier, National Museum in Warsaw



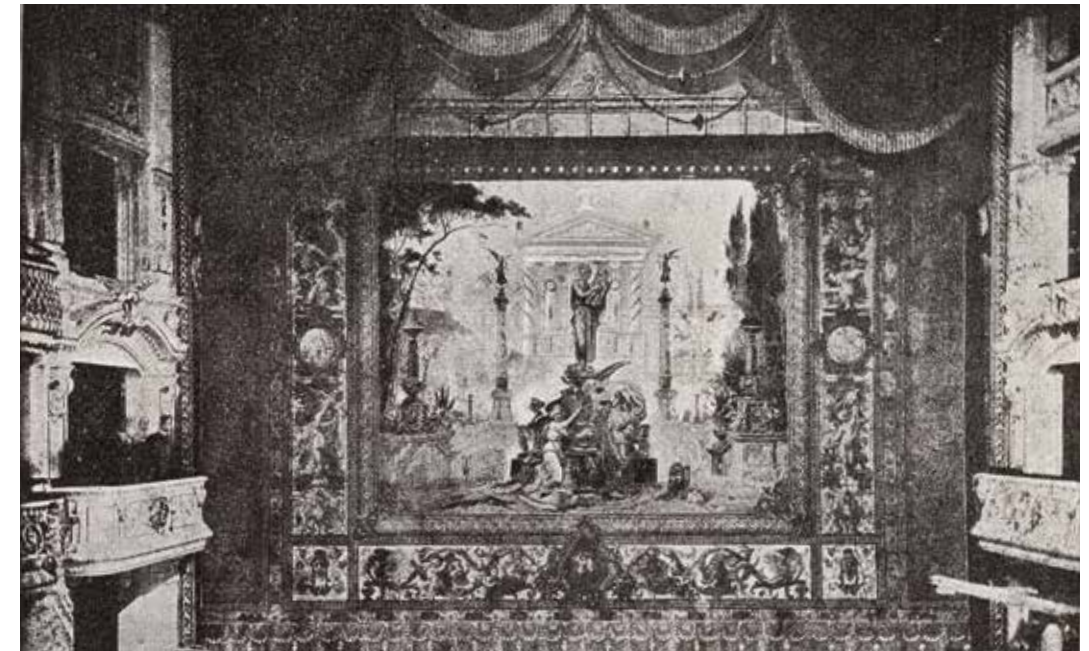
*Tancerka*, Sala Balowa Pałacu Tyszkiewiczów-Potockich w Warszawie, fot. Hubert Kowalski

*Dancer*, Ballroom of Tyszkiewicz-Potocki Palace in Warsaw, photograph by Hubert Kowalski



Gioachino Rossini, *Cyrulik sewilski*, afisz, 1833, Archiwum Teatry Wielkiego – Opery Narodowej

Gioachino Rossini, *The Barber of Seville*, bill, 1833, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera



*Apollin i dwie muzy*, kurtyna z pracowni Burghardta, wycinek prasowy, Muzeum Teatralne

*Apollo and Two Muses*, curtain from the Burghardt atelier, press cutting, Theatre Museum

Wydarzenia, ludzie i spektakle w latach 1833–1915:  
Teatr Wielki jako centrum życia duchowego  
i kulturalnego Warszawy

---

4

244

*Mazur, rodzony brat mazura z Halki, zamknął w [Strasznym dworze] tę tryskającą zdrowiem, uczciwą polskością – epopeję pięknych kart przeszłości<sup>1</sup>*

*Kiedyż usłyszę głos, co w duszę wnika,  
O czarodziejko narodowej sceny?  
W natchnionej piersi jakaż to muzyka!  
A jaka władza pięknej Melpomeny!*  
Teofil Lenartowicz, *Helenie Modrzejewskiej*

Wielka gwiazda i twórca prawdziwie narodowy

---

Oto obraz Warszawy z Teatrem Wielkim w roli głównej, jaki ukazują słynne niegdyś *Listy do przyjaciółki przez baronową XYZ* z połowy lat 80. XIX wieku: „Kto często bywa w Warszawie, tego wśród innych jedna także rzecz uderzyć musi, oto nieproporcjonalne miejsce, jakie w zajęciu ogółu zajmuje teatr. Znać to przede wszystkim w prasie. Nigdzie tyle co u nas, nie piszą o teatrze, nigdzie tyle o nim nie mówią. [...] Teatr porusza u nas wszystkie namiętności, które gdzie indziej mieszą w szerszym życiu publicznym ujęcia. [...] Teatr jest przedmiotem ogólnego zainteresowania się i bywają chwile, że trzeba iść nadnaturalnego wysiłku, by uwagę publiczności od niego odciągnąć i na inny zwrócić przedmiot. Na całym świecie teatr zajmuje tylko wieczorem, w godzinie swoich przedstawień, u nas dzień cały od samego rana. Nie ma też lepszego

<sup>1</sup> Rudziński 1968, s. 191.

Events, people and shows 1833–1915:  
the Teatr Wielki as a centre of the spiritual  
and cultural life of Warsaw

---

IV

245

*A mazur, akin to the mazur from Halka, closed in [The Haunted Manor] this invigorating, thoroughly Polish epos of beautiful episodes from the past<sup>1</sup>*

*When will I hear your soul-searching voice,  
O sorceress of the national scene?  
What music in your breast inspired!  
What dominion of the lovely Melpomene!*

Teofil Lenartowicz, 'Helenie Modrzejewskiej' [To Helena Modjeska]

A great star and a truly national composer

---

Here is a description of Warsaw with the Teatr Wielki in the leading role from the once famous *Listy do przyjaciółki przez baronową XYZ* [Letters to a friend by Baroness XYZ] from the mid 1880s: 'Anyone who visits Warsaw often must be struck by this one thing among others: the disproportionate place occupied in general affairs by theatre. This is most clearly marked in the press. Nowhere is as much written about theatre as here, nowhere is as much said about it. [...] With us, theatre animates all the passions which elsewhere have issue in broader public life. [...] Theatre is a subject of general interest, and there are times when a supernatural effort is required to tear the public's attention away from it and divert it to some other subject. All around the world, theatre takes up just the evening, during the hours of its

<sup>1</sup> Rudziński 1968, p. 191.

dla teatru aniżeli Warszawa miasta, żadne bowiem nie jest tyle co ona rozteatrzone. Pochodzi to jednak w części z bardzo prostej przyczyny. Nigdzie teatr nie ma tego co u nas wyjątkowego znaczenia. Wytworzyło je położenie polityczne. Jedyna to instytucja publiczna, w której ostał się jeszcze język polski. Nie ma go już w urzędach, nie ma w szkole i w sądach, jest tylko w kościele i w... teatrze”<sup>2</sup>.

Było zapewne przynajmniej kilka jeszcze dodatkowych powodów tego „rozteatrzenia” Warszawy – wielkie spektakle, wybitny twórca oper i genialna artystka. Mamy na myśli m.in. *Halke*, *Straszny dwór*, *Verbum nobile*, *Hrabinę*, ich twórcę Stanisława Moniuszkę i niezapomniane występy Heleny Modrzejewskiej, które zawiadły ją na ścieżki wielkiej kariery międzynarodowej. Triumf Moniuszki w dniu 1 stycznia 1858 roku i jego kolejne wielkie dokonania na deskach Teatru Wielkiego opisały gazety warszawskie, Witold Rudziński i Władysław Fabry w pięknym eseju *Na szczytach. Premiera „Halki”*, który w całości przytaczamy w Aneksie (nr 6). Pierwszy warszawski spektakl Modrzejewskiej i kolejne jej występy znamy m.in. ze znakomitej książki *Sto lat sceny polskiej w Warszawie* Wincentego Rapackiego, jednego z najwybitniejszych aktorów warszawskich przełomu XIX i XX wieku (zob. Aneks 7).

Po pierwszym przedstawieniu *Halki* szybko przyszło drugie, trzecie i kolejne (do końca 1858 roku operę grano jeszcze 36 razy, przy pełnej widowni); w ciągu następnych dekad było ich pięćset<sup>3</sup>. „Onegdaj – pisze krytyk „Gazety Warszawskiej” z 22 lutego 1858 roku – mieliśmy jedenaście przedstawień *Halki*. Kasa, jak zwykle, była zamknięta przed rozpoczęciem widowiska. Jedenaście przedstawień tak pełnych w przeciągu półtora miesiąca w mieście jak Warszawa, bez ludności napływowej, przyjezdnej, z publicznością co do liczby dość ograniczoną, świadczy lepiej niż wszelkie dowody, jak publiczność wniknęła w to dzieło pracy i talentu, świadczy o bogactwie niezmiernym piękności jego, bo na tak chętne rozpatrywanie się, na tak sumienne wsluchiwanie tylko dzieła głębszej myśli, szczęśliwie przeprowadzonej, zarobić sobie mogą”. Gazety warszawskie niemal prześcigały się w odnotowywaniu sukcesów opery Moniuszki. „Kwartalnik Warszawski” z 29 lipca 1860 roku donosił: „Wczoraj *Halka* znowu tłumy słuchaczy sprowadziła do teatru; doprawdy już nie pamiętamy, po raz który publiczność zapewniwszy wszystkie miejsca od krzeseł aż do paradyżu, zawsze z jednakowym zapałem przyklaskuje niezrównanym, a coraz częściej odkrywanych pięknościom tej opery”.

Czym była *Halka*, *Straszny dwór*, *Hrabina* i inne utwory Moniuszki dla Warszawy i całego Królestwa Polskiego, daje wyobrażenie uroczystość w Teatrze Wielkim w dniu 3 stycznia 1908 roku z okazji 50-lecia przedstawienia pierwszego z wymienionych dzieł. Autor recenzji opublikowanej tego dnia w „Słowie” pisał (pomijamy tu jego krytyczne uwagi co do wykonania): „Na kurtynie widniała pięćdziesiątka estetycznie z kwiatów spleciona. Rozpoczęto kantatą *Verbum nobile* Moniuszki. Na scenie ukazał się biust mistrza otoczony zielenią. Wkoło – cały personel opery, zaproszeni kompozytorzy polscy. Na fotelu siedziała sędziwa p. Rostkowska, najpierwsza *Halka* (wileńska), obok stała p. Dowiakowska, *Halka* przez tyle lat u nas oklaskiwana. Po odśpiewaniu kantaty wszyscy powstali z miejsc, zerwała się burza oklasków, która nie miała końca, wszystkich

<sup>2</sup> Zaleski 1971, s. 410–412.

<sup>3</sup> Bogusławski 1962, s. 210–212. Zob. też Topolska 2014.

shows; with us, [it occupies] the whole day, from first thing in the morning. Neither is there a better city for theatre than Warsaw, since no other is as mad about theatre. Yet that is due in part to one simple cause. Nowhere does theatre have that exceptional significance that it does among us. That has resulted from our political situation. It is the only public institution in which the Polish language has survived. It is absent from public offices, from the schools and the courts; it remains only in the church and... the theatre’.<sup>2</sup>

There were no doubt a few more reasons why Warsaw was so ‘mad about theatre’: great shows, an outstanding composer of operas and a brilliant artist. We have in mind here such works as *Halka*, *Straszny dwór* [The haunted manor], *Verbum nobile* and *Hrabina* [The countess], their composer, Stanisław Moniuszko, and the unforgettable performances of Helena Modjeska, which set her on the road to a great international career. Moniuszko’s triumph on 1 January 1858 and his further great achievements at the Teatr Wielki were described by the newspapers of Warsaw, by Witold Rudziński, and by Władysław Fabry, in a beautiful essay translated in full in Appendix 6. We are familiar with Modjeska’s first Warsaw show and her further performances from such sources as the splendid book *Sto lat sceny polskiej w Warszawie* [A hundred years of Polish theatre in Warsaw] by Wincenty Rapacki, one of the leading actors in Warsaw around the turn of the twentieth century (see Appendix 7).

The first performance of *Halka* was soon followed by a second, a third and so on (by the end of 1858, it had been played a further thirty-six times, to a full house); over subsequent decades, there were five hundred performances.<sup>3</sup> ‘The day before yesterday – writes a critic for the *Gazeta Warszawska* of 22 February 1858 – we had the eleventh performance of *Halka*. The box office, as usual, was closed before the start of the show. Eleven performances so full, over the course of six weeks, in a city like Warsaw, without any incoming population from outside, with a public rather limited in number, attests better than all other evidence how the public has penetrated this work of labour and talent, attests the immeasurable wealth of its beauty, since only works of deeper conception, felicitously realised, can earn such willing consideration and such diligent and attentive listening.’ The newspapers of Warsaw were almost vying with one another to note the successes of Moniuszko’s operas. The *Kwartalnik Warszawski* of 29 July 1860 reported: ‘Yesterday, *Halka* again brought listeners to the theatre in droves; verily we have lost count of the number of times the public, having taken all the places from the [parterre] seats to the gods, have always applauded with equal fervour this opera’s incomparable beauties, discovered increasingly often’.

We gain some idea of what *Halka*, *The Haunted Manor*, *The Countess* and other works by Moniuszko represented for Warsaw and for the whole Kingdom of Poland from a ceremony held at the Teatr Wielki on 3 January 1908 to mark the fiftieth anniversary of the premiere of the first of those works. Here is what one reviewer wrote in *Słowo* (we overlook his critical remarks concerning the performance itself): ‘The curtain displayed a “50”, aesthetically woven from flowers. We began with Moniuszko’s cantata *Verbum nobile*. The maestro’s bust appeared on the stage, set on greenery. All around: the entire personnel of the Opera and invited Polish

<sup>2</sup> Zaleski 1971, pp. 410–412.

<sup>3</sup> Bogusławski 1962, pp. 210–212. See also Topolska 2014.

zaś ogarnęło uczucie dziwnego, serdecznego wzruszenia. [...] Stronę świetną stanowił śpiew p. [Janiny] Korolewicz-Waydowej, która partię Halki zalicza do najlepszych ze swego repertuaru”. Swój serdeczny stosunek do *Halki* i jej twórcy opisała ta znakomita śpiewaczka (dwukrotnie pełniąca rolę dyrektora Teatru Wielkiego) w pamiętniku zatytułowanym *Sztuka i życie*, który będziemy wielokrotnie cytować<sup>4</sup>. Korolewicz-Waydowa była ponadto ważną postacią w postulowaniu wzniesienia na placu Teatralnym pomnika Moniuszki, co się stało dopiero w 1973 roku.

W dziesięć lat po prapremierze *Halki* na tej samej scenie miało miejsce wydarzenie równie wielkie, tym razem w sferze dramatu – „wzeszło słońce narodowej sceny”. Tak to *entrées*, czyli warszawski wschód słońca sztuki dramatycznej – Heleny Modrzejewskiej – opisał jeden z jej admiratorów: „Wychodzi: cisza jak makiem siał [...]. I wtedy stała się rzecz, której póki życia nie zapomnę [...]. Pierwsze jej słowa brzmią tak: «Odejdźcie, niech zamkną seraju podwoje i niech dawny porządek zajmie swoje miejsce». Modrzejewska wybiegła na przód sceny, spojrziała w teatr... To spojrzenie! A potem, z gestem królowej, zwracając się do współczesnych, wyciągnęła rękę... Była w tej pozie tak wspaniałą, tak wymowną, tak porywającą, była takim żywym posągami, że ten gest zawieszony przed słowem, które wstrzymało się w powietrzu, porwał nas do szału”<sup>5</sup>.

Zarówno opery Moniuszki, jak i występy genialnej Modrzejewskiej były czymś w rodzaju manifestacji patriotycznych. Do tych działań włączali się też inni artyści, jak m.in. znakomity śpiewak Julian Dobrski, który w *Halce* wcielił się w Jontka. Żywo i niekiedy z narażeniem życia reagowała również młodzież warszawska. W 1880 roku po występie Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim grupa gimnazjalistów wręczyła aktorce wieniec z biało-czerwonymi szarfami z napisem w zakazanym w szkole języku polskim: „Helenie Modrzejewskiej – od młodzieży szkolnej”. Kurator szkolny, zniechęcony przez wszystkich Aleksander Apuchtin, zastosował wobec nich najsurowszy wymiar kary – relegowanie ze szkoły. Całą odpowiedzialność za zorganizowanie wydarzenia wziął na siebie 17-letni Ignacy Neufeld; niedługo po tym – 17 stycznia – popełnił samobójstwo. Jego pogrzeb stał się wielką manifestacją patriotyczną. Na cmentarz żydowski odprowadzały go tłumy składające się z wszelkich warstw społecznych i ludzi różnych wyznań. Uczestniczyła w nim również Modrzejewska – na grobie złożyła wieniec zupełnie podobny do tego, jaki wręczył jej Neufeld, mówiono, że nawet ten sam<sup>6</sup>.

Z czasem Modrzejewską uznano niemal za wroga Rosji; zabroniono jej wjazdu na teren tego imperium zacofania i zła, jakim było państwo carów<sup>7</sup>. Stało się tak niemal natychmiast po jej wystąpieniach publicznych w Stanach Zjednoczonych, gdzie ta niezwykle słynna wówczas artystka opowiadała przy każdej okazji nie tylko o losie teatru w Warszawie, ale przede wszystkim o stanie zniewolenia Polski<sup>8</sup>.

4 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 61–62.

5 „Dziennik Poznański” 1909, nr 85. Zob. też Grzymała-Siedlecki 1957, s. 72–92.

6 Brandes 1998, s. 20.

7 Pipes 2008.

8 Modrzejewska 2009, s. 147–149.

composers. Seated in an armchair was the venerable Mrs Rostkowska, the first (Vilnius) Halka; next to her stood Mrs Dowiakowska, whom we applauded as Halka for so many years. After the cantata had been sung, everyone rose and an endless storm of applause burst forth; everyone was overcome by the feeling of a curious, heartfelt emotion. [...] one splendid aspect was the singing of Mrs [Janina] Korolewicz-Waydowa, for whom the part of Halka is among the best in her repertoire’. That brilliant singer (and twice director of the Teatr Wielki) described her bond with Halka and with Moniuszko in her memoir, entitled *Sztuka i życie* [Art and life], which we will be quoting here repeatedly.<sup>4</sup> Korolewicz-Waydowa was also a prime mover behind the idea of erecting a statue of Moniuszko on Theatre Square, which only came about in 1973.

Ten years after the premiere of *Halka*, an equally great event occurred on the same stage, this time in the realm of drama: ‘The sun rose on the national stage’. That is how Helena Modjeska’s *entrées* – the dawn of the art of drama in Warsaw – was described by one of her admirers: ‘She emerges: a deathly silence [...]. And then there occurred something that I shall never forget as long as I live [...]. Her first words were “Go, have them close the doors of the seraglio and let the old order take its place”. Modjeska ran to the front of the stage, cast a glance into the theatre... That glance! And then, with a regal gesture, turning to her contemporaries, she held out her arm... She was so magnificent in that pose, so eloquent, so thrilling, she was such a living statue, that that gesture, suspended before the word, which hanged in the air, roused us into a frenzy’<sup>5</sup>.

The operas of Moniuszko and the performances of the brilliant Modjeska resembled manifestations of patriotism. Other artists followed suit, like the excellent singer Julian Dobrski, who incarnated Jontek in *Halka*. The youth of Warsaw also reacted keenly, at times perilously so. In 1880, following a performance by Modjeska at the Teatr Wielki, a group of schoolchildren presented the actress with a wreath of red and white ribbons, with an inscription in Polish, which was banned in schools: ‘To Helena Modjeska – from the schoolchildren’. The school curator, the universally loathed Alexander Apukhtin, applied the severest punishment to them: expulsion from school. The seventeen-year-old Ignacy Neufeld assumed sole responsibility for organising the happening; shortly afterwards – on 17 January – he took his own life. His funeral turned into a patriotic demonstration. He was escorted to the Jewish cemetery by crowds of people of all social strata and different religions. Modjeska was also there; she placed on his grave a wreath similar to the one that Neufeld had given to her; some said it was actually the same one.<sup>6</sup>

With time, Modjeska came to be considered virtually as an enemy of Russia; she was banned from entering the territory of that empire of backwardness and evil that was the land of the tsars.<sup>7</sup> That occurred almost immediately after her public performances in the United States; incredibly famous by that time, she would speak there at every opportunity not just about the fortunes of theatre in Warsaw, but above all about the enslavement of Poland.<sup>8</sup>

4 Korolewicz-Waydowa 1969, pp. 61–62.

5 *Dziennik Poznański* 1909/85. See also Grzymała-Siedlecki 1957, pp. 72–92.

6 Brandes 1903, p. 20.

7 Pipes 1974.

8 Modrzejewska 2009, pp. 147–149.

**Trudna** do zrozumienia skala ucisku Polski przez rosyjskiego okupanta, niemająca porównania z tym, co się działo w zaborze austriackim, a nawet pruskim, poruszała do głębi rozmaitych cudzoziemców, w tym również niektórych Rosjan. Jeden z nich – Aleksander Błok, który spędził w Warszawie 18 dni w 1905 roku<sup>9</sup>, w swym poemacie *Odwet* (z podtytułem *Poemat warszawski*) pisał: „Ziemia pod jarzmem – spadła na nią / krzywda i przemoc, czelna siła – jest jak bezskrzydły, biedny anioł; kobieta, która wstyd straciła / i geniusz ludu ścichł, oniemiał/ wyzbyty głosu w noc niewoli [...] / Warszawo, więc i ciebie zmusił, i hardych synów twych Polaków, do drzemki stek nastanych z Rusi / wojskowych chłystków i prostaków?”<sup>10</sup>

Te napisane przed przeszło stu laty wersy brzmią i pulsują z tą samą siłą także dziś, gdy próbujemy opisać sytuację Warszawy i Teatru Wielkiego w latach od powstania listopadowego po rok 1915, kiedy w wyniku działań wojennych Rosjanie pospiesznie opuszczali stolicę „kraju przywiślańskiego” – tak carscy urzędnicy od 1883 roku pogardliwie określali obszar nazwany od czasu Kongresu Wiedeńskiego Królestwem Polskim<sup>11</sup>. Od lat 30. do czasów wojny krymskiej w latach 50., kiedy Rosja poniosła druzgocącą klęskę, Warszawa trwała jakby w letargu czy drzemce politycznej, o której wspomina Błok. W swej niewiarygodnej bucie Mikołaj I był w stanie posunąć się, po zdławieniu powstania na Węgrzech w 1849 roku, do wypowiedzenia w Warszawie tego oto zdania: „Z nami Bóg, zrozumcie to narody i ukorzcie się”. Z niewielką zmianą: „Z nami Bóg, zrozumcie to, poganie” słowa te zostały wypisane kilkadziesiąt lat później na jednym z dzwonów w cerkwi w samym sercu miasta; ulokowano ją w dawnej siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Nauk, w Pałacu Staszica, przebudowując go w niezwykle nieestetyczny sposób<sup>12</sup>.

Śmierć Mikołaja I (zapewne samobójcza) w 1855 roku, wspomniana klęska krymska i objęcie władzy przez cara Aleksandra II niewiele poprawiły sytuację Polaków, o których niemal zupełnie zapomniano w czasie powojennych rokowań pokojowych. Za swoimi rodakami nie bardzo się wstawiał nowy francuski minister spraw zagranicznych, hrabia Aleksander Colonna-Walewski, syn Napoleona I i Marii Walewskiej. Na konferencji pokojowej w Paryżu w 1856 roku rosyjski minister z satysfakcją miał zauważyć, że słowa „Polska” nie usłyszał nawet w kularowych wzmiankach<sup>13</sup>. Jeśli mijał się z prawdą, to tylko trochę, bo upominanie się o przestrzeganie ustaleń Kongresu Wiedeńskiego było pozbawione jakiegokolwiek determinacji<sup>14</sup>. W maju tego samego roku car Aleksander II, przyjmując deputacje polskie w Warszawie, dwukrotnie oświadczył, że Polacy muszą się wyrzec marzeń o niepodległości i że „wszystko, co czynił jego ojciec wobec nich,

---

9 Gallis 1976.

10 Błok 1989, s. 66.

11 Chimiak 1999, s. 41.

12 Paszkiewicz 1991, s. 100.

13 Davies 1972, s. 438.

14 Kukiel 1983, s. 364.

**The** barely comprehensible scale of the oppression of Poland by the Russian occupier, beyond comparison with what occurred in the Austrian and even Prussian partitions, deeply moved a range of foreigners, including some Russians. One of them, Alexander Blok, who spent eighteen days in Warsaw in 1905,<sup>9</sup> wrote the following in his epic poem *Odwet* [Retaliation] (subtitled *Poemat warszawski* [A Warsaw poem]):

A land in thrall – afflicted by / injustice, violence, brazen force – a wingless, wretched angel; a woman stripped of shame / and the spirit of the people silenced, dumbstruck / voiceless in the captive night [...] / Warsaw, so you too and your proud Polish sons are forced into slumber by Russian packs / of military pups and yokels?<sup>10</sup>

Those lines, written more than a hundred years ago, resound and pulsate with the same force still today, when we are trying to describe the situation of Warsaw and the Teatr Wielki in the years between the November Uprising and 1915, when as a result of military activity the Russians hurriedly left the capital of the ‘land on the Vistula’, as tsarist officials from 1883 contemptuously defined the area known since the time of the Vienna Congress as the Kingdom of Poland.<sup>11</sup> From the 30s until the time of the Crimean War in the 50s, when Russia suffered a shattering defeat, Warsaw remained as if in lethargy or political slumber, as Blok mentions. In his extraordinary superciliousness, Nicholas I was capable, after smothering the uprising in Hungary in 1849, of uttering the following lines in Warsaw: ‘God is with us; nations, understand this and bow down’. Those words, with a minor alteration, ‘God is with us; pagans, understand this’, were written several decades later onto one of the bells of the orthodox church in the heart of the city; that church was located in the former seat of the Society for the Friends of Learning, Staszic Palace, which was rebuilt in a singularly unaesthetic way.<sup>12</sup>

The death of Nicholas I (probably self-inflicted), in 1855, the above-mentioned Crimean rout and the rise to power of Alexander II did little to improve the situation of the Poles, who were all but completely forgotten during the period of the post-war peace negotiations. The new French minister of foreign affairs, Count Alexandre Colonna-Walewski, the son of Napoleon I and Maria Walewska, did little to intervene on behalf of his fellow countrymen. At a peace conference in Paris, in 1856, the Russian minister noted with satisfaction that he did not hear the word ‘Poland’ even behind the scenes.<sup>13</sup> If he was mistaken, then it was only barely so, because the calls for the resolutions of the Vienna Congress to be observed were devoid of any

---

9 Gallis 1976.

10 Blok 1989, p. 66.

11 Chimiak 1999, p. 41.

12 Paszkiewicz 1991, p. 100.

13 Davies 2005, p. 256.

czynił dobrze”<sup>15</sup>. Ten dość świątły car i reformator Rosji, ale wróg niemal wszystkiego, co polskie, zginął w 1881 roku z rąk zamachowców; jednym z nich był Polak – Ignacy Hryniewiecki<sup>16</sup>.

Po rządach Aleksandra III, zwolennika represji i rusyfikatora, nastąpił Mikołaj II, który znacznie złagodził kurs polityczny; na przełomie wieków doszło do wznowienia zakazanych oper Moniuszki, takich jak *Straszny dwór*. To złagodzenie ucisku nie zmieniło stosunku do caratu. Tak o tym pisze Korolewicz-Waydowa: „W okresie występów Carusa zjechał do Polski car Mikołaj II [w sierpniu 1897 roku] i zatrzymał się w Spale. Pewnego dnia została przez niego przyjęta na audjencji polska delegacja «Panów». Zostali oni podjęci obiadem, po którym odbył się koncert. Z artystów warszawskich zostałam wydelegowana ja i Caruso oraz czołowe siły baletu warszawskiego. [...] Byliśmy tak obstawieni żandarmerią, że kroku jednego nie można było zrobić bez ich nadzoru. Caruso śpiewał pierwszą arię z *Napój miłosnego* [Donizettiego]. Ja w oczekiwaniu na swoje wyjście drżałam na całym ciecie. Czułam, że serce chwilami przestaje mi bić; miałam bardzo dużą arytmieję. Przed oczami – jak w filmie – przelatowały mi obrazy wszystkich zmagających narodu polskiego. Wyszędłszy na scenę, znalazłam się na dwa kroki przed carem i jego żoną. [...] Podziwiałam siebie, iż nie straciłam przytomności, bo miałam tylko jedną, jedyną myśl, że zamiast śpiewać – powinnam mu rzucić bombę pod nogi! Za taką okazję znalezienia się o dwa kroki przed carem iluż to ludzi zdecydowałoby się bez wahania oddać życie! Śpiewałam wtedy wielką arię z opery *Traviata*. Po mnie bezpośrednio wystąpił balet z płomiennym polskim mazurem. Ten kontrast – polski mazur przed carem – wycisnął mi strumienie łez z oczu”<sup>17</sup>.

Teatr Wielki już wcześniej i po wielekroć pojawiał się w centrum wydarzeń politycznych; jego aktorzy i śpiewacy grali swoje role nie tylko na scenie, ale i w oporze przeciwko carskiej opresji. W 1860 roku miało dojść w Warszawie do spotkania dwóch cesarzy i króla pruskiego (dla Polaków trzech okupantów), ale trzeci z nich z powodu choroby nie przyjechał. Przedstawienie galowe miało miejsce w Teatrze Wielkim; wydał je car dla swoich gości: cesarza austriackiego, Franciszka Józefa, oraz księcia-regenta pruskiego, Wilhelma. Spektakl zakończył się skandalem. Kilku spiskowców ze Szkoły Sztuk Pięknych zdemolowało fotele w łóżach i oblało widownię cuchnącymi chemikaliami. Wobec rodaków i całego świata zaprotestowano w ten sposób przeciwko spotkaniu w Warszawie „trzech złodziei, którzy rozszarpali Polskę”<sup>18</sup>. Jednak ostatecznie przedstawienie galowe baletu *Modniarki, czyli Karnawał paryski* odbyło się; obejrzał je sam car Aleksander II bez swoich gości. Następnego dnia przygotowano dla niego przedstawienie baletowe – *Robert i Bertrand, czyli dwaj złodzieje*; spiskowcy na afiszach wywieszonych na ulicach w szafkach zmienili tytuł na *Trzej złodzieje*. Na to przedstawienie nie wpuszczono cywilów, grano je dla widowni wypełnionej wojskiem i policją, teatr był pilnie strzeżony od momentu wykrycia szkód powstałych po oblaniu foteli asafetydą. Car był ponownie w Teatrze Wielkim 22

15 *Ibidem*, s. 364–365.

16 Serczyk 1992, s. 209.

17 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 50.

18 O „rozszarpaniu Polski” pisze też Zaleski 1971, s. 484: „Jeśli rozszarpała ona [Rosja] wraz z innymi Polskę, toć chyba na to, aby swą potęgę państwową pomnożyć i stanowisko utwalić, a ku Zachodowi posunąć”.

determination.<sup>14</sup> In May that year, Tsar Alexander II, receiving Polish deputations in Warsaw, twice declared that the Poles had to renounce their dreams of independence and that ‘everything his father did in their regard, he did well’.<sup>15</sup> That quite enlightened tsar and reformer of Russia, but enemy of virtually everything Polish, died in 1881 at the hands of assassins; one of them was a Pole: Ignacy Hryniewiecki.<sup>16</sup>

After Alexander III, a Russifier and advocate of repression, came Nicholas II, who tempered the political course considerably; around the turn of the century, the banned operas of Moniuszko were revived, such as *The Haunted Manor*. That softening of the oppression did not alter attitudes towards the tsarate. Here is Korolewicz-Waydowa: ‘During the period when Caruso was performing, Tsar Nicholas II travelled to Poland [in August 1897] and stopped in Spała. One day, a Polish delegation of “Gentlemen” was granted an audience with him. They were received with a dinner, after which a concert was given. Among the Warsaw artists, Caruso and myself were delegated, together with the leading lights of the Warsaw ballet. [...] We were so closely guarded by the gendarmerie that we could not take a single step without their supervision. Caruso sang the first aria from [Donizetti’s] *L’elisir d’amore*. While awaiting my entrance, I was shaking like a leaf. I felt as if my heart was stopping every now and then; it was beating most irregularly. Images of all the struggles of the Polish nation flickered before my eyes – like in a film. On entering the stage, I found myself two steps away from the tsar and his wife. [...] I was amazed that I did not lose consciousness, because I had just one thought, that instead of singing... I should throw a bomb under his feet! How many people would have resolved without hesitation to give up their lives for such an opportunity to find themselves two steps from the tsar! I then sang a grand aria from the opera *La traviata*. I was immediately followed by the ballet, with a performance of a fiery Polish mazur. That contrast – the Polish mazur in front of the tsar – brought streams of tears to my eyes’.<sup>17</sup>

The Teatr Wielki had already been at the centre of political events many times before; its actors and singers had played out their roles not just on the stage, but also in the resistance to tsarist oppression. In 1860, there was to be a meeting in Warsaw between the two emperors and the Prussian king (the three powers that had partitioned Poland), but the third of them did not travel because of illness. The tsar gave a gala show at the Teatr Wielki for his guests: the Austrian emperor, Franz Joseph, and the Prussian prince regent, Wilhelm. The show ended in scandal. A few plotters from the School of Fine Arts demolished the armchairs in the boxes and poured foul smelling chemicals over the auditorium. That was their protest towards their compatriots and the whole world against the meeting in Warsaw of the ‘three robbers who tore Poland apart’.<sup>18</sup> Ultimately, however, the gala presentation of the ballet *La Déesse du Walhalla* [*Modniarki, czyli karnawał paryski*] did take place; Alexander II watched it without his guests.

14 Kukiel 1983, p. 364.

15 *Ibid*, pp. 364–365.

16 Serczyk 1992, p. 209.

17 Korolewicz-Waydowa 1969, p. 50.

18 The ‘tearing apart’ of Poland is also discussed by Zaleski 1971, p. 484: ‘If she [Russia] tore apart Poland, along with others, it was probably in order to augment the might of her statehood and consolidate her standing, and also to move towards the West’.

października na premierze baletu *Dziewice jeziora*; tym razem na widowni byli obecni również jego dystyngowani goście. Aleksander II nie pojawił się natomiast trzy dni później na powtórzeniu galowym baletu *Modniarki*, które obejrzał cesarz Franciszek Józef<sup>19</sup>.

Aktami rozpacz i desperacji były zamachy, zwykle źle przygotowane; jeden z nich miał miejsce 3 lipca 1862 roku. „O wpół do dziesiątej wieczorem – donosił „Kurier Warszawski” z 18 sierpnia – kiedy Jego Cesarska Wysokość Wielki Książę Konstanty Mikołajewicz, namiestnik w Królestwie Polskim, po ukończeniu drugiego aktu przedstawienia [operę Friedricha Flotowa *Alessandro Stradella*] w Teatrze Wielkim, wyszedłszy z podjazdu, wsiadał do powozu celem udania się do pałacu Belwederskiego, jeden spośród stojących przy podjeździe kilku ludzi, po cywilnemu ubrany, jak się później okazało Ludwik Jaroszyński, wystąpił naprzód i zbliżywszy się do samego powozu, w którym Jego Cesarska Wysokość już zajął miejsce, wyciągnął naprzód ręce, jakby dla podania prośby, a tymczasem w tejże chwili dał wystrzał z rewolweru [...]. Obecny przy tym policjant [...] natychmiast uderzył w rękę Jaroszyńskiego i gdy ten pochylił się, [wraz z drugim policjantem] schwytali go i przyaresztowali, [...] a następnie odwieziono go do Cytadeli Aleksandryjskiej pod należytym konwojem”. Ranny namiestnik ocalał. Zamachowca wkrótce powieszono.

W czasie manifestacji przeciwko rosyjskiemu zaborcy w 1861 roku na ulicach Warszawy padły pierwsze ofiary. W 1863 roku wraz z wybuchem powstania styczniowego, tych ofiar było bardzo wiele, a Teatr Wielki znacznie ograniczył swoją działalność. Kolejny zamach na namiestnika planowano na 5 marca 1863 roku w Teatrze Wielkim, podczas przedstawienia *Halki*. Zamach się nie udał, choć na widowni miało na niego czyhać stu zbrojnych w rewolwery i sztylety spiskowców. Kolejne nieudane zamachy miały miejsce 19 września i 2 listopada; pierwszy na Nowym Świecie na nowego namiestnika Fiodora Berga, drugi u zbiegu ulic Senatorskiej i Daniłowiczowskiej na generał-majora Trepowa. Zamachowców schwytano i powieszono na placu Teatralnym 12 listopada przed południem. Szubienica stała na placu ku przestrodze jeszcze na początku roku następnego. W wyniku represji popowstaniowych na Sybir zesłano kilku artystów Teatru, którzy zaangażowali się w działalność patriotyczną – tancerzy, Karola Minakowskiego i Karola Mestenhausera. Również Stanisław Bogusławski (syn Wojciecha) i jego syn Władysław zostali uznani za konspiratorów. Władysław otrzymał karę śmierci za udział w powstaniu styczniowym, która dzięki staraniom rodziny została zamieniona na dożywotnią katorgę, a następnie na 10 lat ciężkich robót; po ogłoszeniu carskiej amnestii powrócił do Warszawy na początku 1869 roku<sup>20</sup>.

Gdy w 1865 roku wspomniany już czołowy tenor Julian Dobrski zaśpiewał w czasie nabożeństwa za poległych *Hymn Alessandra Stradelli*, został natychmiast zdymisjonowany po wykryciu „przestępstwa”<sup>21</sup>. Rozwiązano cały zespół polski (obok niego działał również zespół włoski), ponownie angażując tylko chór i orkiestrę; zawieszono nawet wywalczone z trudem, jeszcze za Rautenstraucha, emerytury. Po kilku miesiącach część zespołu polskiego wróciła na deski Teatru

19 Szczublewski 1993, s. 108.

20 Bogusławski 1962, s. 332. Na temat sytuacji politycznej zob. Saunders 1992, s. 289-298.

21 Poniatowska 2000, s. 25.

Prepared for him the next day was the ballet *Robert et Bertrand, ou Les deux voleurs* [*Robert i Bertrand, czyli dwaj złodzieje*]; on the bills put up around the city, people changed the number of robbers to ‘three’. Civilians were not let into that show; it was played to an audience filled with military and police, and the theatre was strictly guarded from the moment damage was discovered to the armchairs, which had been covered in asafoetida. The tsar visited the Teatr Wielki again on 22 October for the premiere of the ballet *La donna del lago* [*Dziewice jeziora*]; this time, his distinguished guests were also present in the auditorium. Alexander II did not appear, meanwhile, three days later at a gala repeat of *La Déesse du Walhalla*, which was watched by Emperor Franz Joseph.<sup>19</sup>

Assassination attempts were acts of desperation, usually ill prepared; one of them occurred on 3 July 1862. ‘At a half past nine in the evening – reported the *Kurier Warszawski* of 18 August – when His Imperial Highness Grand Duke Konstanty Nikolaevich, viceroy in the Kingdom of Poland, after the completion of the second act of a show (Friedrich Flotow’s opera *Alessandro Stradella*) at the Grand Theatre, on leaving the forecourt, boarded a carriage with the purpose of driving to Belvedere Palace, one of the several people dressed in civilian clothes standing by the forecourt, Ludwik Jaroszyński, as it later turned out, stood forward and, approaching the carriage in which His Imperial Highness had taken his seat, reached out his hand, as if to present a request, when meanwhile, at that very moment, he gave a shot from a revolver [...] The policeman who was present [...] immediately struck Jaroszyński’s hand, and when the latter leaned over he [and a second policeman] grabbed him and arrested him [...] and then he was taken away to the Alexandrian Citadel under suitable escort’. The wounded viceroy survived. The assailant was hung soon afterwards.

During a demonstration against the Russian occupier in 1861, the first victims fell on the streets of Warsaw. In 1863, with the outbreak of the January Uprising, there were a great many victims, and the Teatr Wielki limited its activities significantly. Another attack on the viceroy was planned for 5 March 1863, at the Teatr Wielki, during a performance of *Halka*. The attack failed, although a hundred plotters armed with revolvers and daggers were supposed to have been waiting for him in the auditorium. Further failed attacks took place on 19 September and 2 November, the first on the new viceroy, Fyodor Berg, on Nowy Świat, the second on Major General Trepov, at the intersection of Senatorska and Daniłowiczowska streets. The assailants were captured and hung on Theatre Square on 12 November before noon. The scaffold was still standing on the square as a deterrent at the start of the following year. As a result of post-uprising repression, two artists of the Teatr Wielki who had taken part in patriotic activities were sent to Siberia: the dancers Karol Minakowski and Karol Mestenhauser. Stanisław Bogusławski (Wojciech’s son) and his son Władysław were also held to be conspirators. Władysław received the death sentence for his part in the January Uprising, which thanks to his family’s efforts was commuted to penal servitude for the rest of his life, and then to ten years’ hard labour; after a tsarist amnesty was announced, he returned to Warsaw at the beginning of 1869.<sup>20</sup>

19 Szczublewski 1993, p. 108.

20 Bogusławski 1962, p. 332. For the political situation, see Saunders 1992, pp. 289-298.



Wielkiego, ale nie Dobrski. Brak tego tenora, który poświęcił się pracy pedagogicznej, nie przeszkodził jednak w kolejnych wykonaniach *Halki*; rolę Jontka powierzono z braku tenora barytonowi<sup>22</sup>. Na szczęście kilka lat później – w 1868 roku – w Teatrze Wielkim pojawił się wielce dla niego zasłużony Rosjanin – Siergiej Muchanow, który dobrze zapisał się w annałach Warszawy. Z Krakowa przeniosła się do Warszawy Modrzejewska. Nadeszły wielkie dni sztuki dramatycznej, ale też w pierwszej fazie rządów Muchanowa – również opery. Światło teatru biło przez kolejnych kilka lat wielkim blaskiem w mroku carskiej opresji.

Przez cztery dekady po powstaniu styczniowym Polacy z dawnego Królestwa Kongresowego tkwili w strumieniu życia cesarstwa rosyjskiego. Stan szkolnictwa był w opłakanym stanie. Spis ludności w 1882 roku wykazał, że 55 procent mieszkańców Warszawy to analfabeci<sup>23</sup>. Jak to ujął poeta: „Życie ukryło się w podziemiach / W pałacach pańskich cisza głucha”<sup>24</sup>. Polityka narodowa nie wpływała na powierzchnię w żaden znaczący sposób aż do lat około 1900 roku. Do tego czasu Polska raz jeszcze zstąpiła w „otchłań”<sup>25</sup>. „Jedynie miejsce publiczne – pisze George Brandes w swoim „portrecie” Polski z 1885 roku – w którym słowo polskie otwarcie rozlegać się może, to scena. [...] W uniwersytecie język polski jest bezwarunkowo zakazany. Wszystkie wykłady zarówno profesorów Polaków, jak i Rosjan, muszą się odbywać w języku rosyjskim. Nawet historii literatury polskiej nie wolno wykładać w języku krajowym. Na koniec, i studentom zabroniono w gmachu uniwersyteckim między sobą mówić po polsku”<sup>26</sup>.

Warszawa była trzecim po Moskwie i Petersburgu miastem pod rządami carów, ale sądząc z opisów autochtonów i cudzoziemców, nie wywoływała zachwyty, a raczej przeciwne odczucia. „Czy nie dlatego Warszawa jest posępna – zapytywał Blok – że w tej stolicy Polaków rządzi się arogancka zgraja wojskowych rosyjskich filistrów? Że buduje rosyjskie sobory jakiś dygnitarz-złodziej w miejscu, w którym oczy obywateli zachwycałby jedynie kościół katolicki? Że wszystko, co powie gubernator, to szary, nieprzenikniony mrok i figę pokazuje mu w kieszeni rozwścieczony Polak”<sup>27</sup>. Opinię Rosjanina zapowiedział cytowany już Brandes: „Obszar miasta jest wielki, ale ta upadła wspaniałość i okropne wspomnienia, które jego mury ukrywają i o które przechodzień co krok się potyka, czynią bolesne wrażenie. W zeszłym stuleciu było ono po Paryżu najświetniejszym miastem w Europie – obecnie jest prowincjonalnym miastem rosyjskim. Zabytkowe niegdyś i wspaniałe, stało się teraz zaniedbane i upośledzone. Z każdym dniem upada ono coraz bardziej i dla jego zewnętrznego rozwoju i rozkwitu władze nic nie czynią. Serce się kraje na widok tych nędznie brukowanych ulic albo owych okropnych figur z piaskowca, zdobiących Ogród Saski, zwłaszcza gdy się przybywa z tak zabytkowego miasta jak Wiedeń”<sup>28</sup>.

22 Grubowski 1980, s. 149.

23 Szczublewski 1963, s. 209.

24 Blok 1976, s. 5.

25 Davies 1992, s. 463.

26 Brandes 1898, s. 19.

27 Blok, w: Galis 1976, s. 124.

28 Brandes 1898, s. 13.

In 1865, when the aforementioned tenor Julian Dobrski sang Alessandro Stradella’s Hymn during a service for the dead, he was immediately stood down after the ‘crime’ was discovered.<sup>21</sup> The entire Polish company was dissolved (there was also an Italian company), with only the chorus and orchestra kept on; even the pensions that had been painstakingly secured under Rautenstrauch were suspended. After several months, part of the Polish company returned to the boards of the Teatr Wielki, but not Dobrski. The lack of that tenor, who devoted himself to pedagogic work, did not prevent further performances of *Halka*; for the want of a tenor, the role of Jontek was entrusted to a baritone.<sup>22</sup> Fortunately, a few years later – in 1868 – Sergey Mukhanov arrived at the Teatr Wielki. Mukhanov, a Russian who was a great servant to the Teatr Wielki, earned a distinguished place in the annals of Warsaw. Modjeska moved from Cracow to Warsaw. Great days had dawned for drama, and also – during the first phase of Mukhanov’s directorship – for opera. The beacon of the theatre shone bright over the next few years in the darkness of tsarist oppression.

For four decades following the January Uprising, the Poles of the former Congress Kingdom were mired in the life of the Russian empire. Schooling was in a lamentable state. The census of 1882 showed that fifty-five per cent of the residents of Warsaw were illiterate.<sup>23</sup> As one poet put it: ‘Życie ukryło się w podziemiach / W pałacach pańskich cisza głucha’ (‘Life hid in the cellars / In the lordly piles, dull silence’).<sup>24</sup> National politics did not emerge from underground in any significant way until around 1900. Up to that time, Poland once again descended ‘into the abyss’.<sup>25</sup> ‘The only place – writes George Brandes in his ‘portrait’ of Poland from 1903 – where it is allowed to speak the Polish language publicly is on the stage. [...] the Polish language is absolutely forbidden in the University. All lectures, no matter whether they are delivered by men of Russian or Polish birth, must be in Russian. Not even the history of Polish literature may be taught in the language of the country. Nay, even in the corridors of the University the students are forbidden to speak Polish with each other.’<sup>26</sup>

Warsaw was the third largest city under tsarist rule, behind Moscow and St Petersburg, but judging by the opinions of natives and foreigners it did not arouse admiration, but rather the opposite. ‘Is it not for this reason – asked Blok – that Warsaw is so dismal, that the Polish capital is ruled by an arrogant band of Russian military philistines? That a thieving dignitary is building Russian Orthodox churches on sites where only a Catholic church would delight the eyes of the citizens? That anything the governor says is but a dingy, impenetrable fog, while behind his back the infuriated Pole is cocking a snoot at him?’<sup>27</sup> The Russian’s opinion had been presaged by Brandes: ‘The city [Warsaw] is of great extent, but with its decayed grandeur and the horrible memories it calls up at every turn, it makes a mournful impression. In the last century, next to

21 Poniatowska 2000, p. 25.

22 Grubowski 1980, p. 149.

23 Szczublewski 1963, p. 209.

24 Alexander Blok, quoted in Galis 1976, p. 5.

25 Davies 2005, p. 271.

26 Brandes 1903, pp. 14, 16–17.

27 Blok, in Galis 1976, p. 124.

Sytuacja miasta byłaby jeszcze gorsza, gdyby nie działania podjęte przez Sokratesa Starynkiewicza (zwanego niekiedy rosyjskim warszawiakiem), jednego z nielicznych względnie dobrych dla okupowanego kraju Rosjan, prezydenta Warszawy w latach 1875–1892<sup>29</sup>. Doprowadził on do założenia kanalizacji, uregulowania brzegów Wisły, wprowadzenia tramwajów konnych i uregulowania handlu gazem, który przyczynił się też do znacznie lepszego oświetlenia Teatru Wielkiego<sup>30</sup>. Starynkiewicz był przede wszystkim człowiekiem uczciwym, co u rosyjskich urzędników było raczej rzadkością. „Czysty, nieposzlakowany – charakteryzuje go Zaleski – grosza miejskiego jak Cerber strzeże i trwonić go nie pozwala. Z podwładnymi obchodzi się po ludzku, urzędników polskich bynajmniej nie proteguje, lecz też ich dlatego, że nie są prawosławnymi, kawałka chleba nie pozbawia; sprawiedliwy, w stosunkach z publicznością uprzejmy i uprzejmości przestrzegający, posiada wyrobioną doświadczeniem znajomość spraw miejskich i pewne fachowe uzdolnienie, z zawodu jest bowiem inżynierem. Za jego prezydentury Warszawa dużo się istotnie podniosła”<sup>31</sup>.

Wypada tu nadmienić, że do owych rzadkich, szlachetnych postaci należał również inny Rosjanin, który pojawił się w Warszawie tuż pod koniec wojny krymskiej. Fryderyk Skarbek w swoich *Pamiętnikach* tak o nim pisze: „Nowo mianowany gubernator wojenny Warszawy, generał Paniutyn, zastępował namiestnika, na koronację do Moskwy powołanego. Był to jeden z najuczciwszych i najłagodniejszych zwierzchników naszych, który pomimo urzędownie zalecanej nienawiści przeciwko Polakom, nie mógł się oprzeć jakiejś serdecznej przychylności ku nim, lubo skrywanej, lecz mimowolnie na jaw wychodzącej. On to przyjmował i ugaszczał obywateli i publiczność warszawską w czasie uroczystości koronacyjnych [Aleksandra II], w mieście naszym odbywanych, on mieszał się poufale z ludem na ucztach dlań wyprawianej i skutkiem tego doznawał najzasłużeńszego uznania otwartej uprzejmości, jaką każdemu okazywał. Podczas bezpłatnego widowiska w Wielkim Teatrze znajdowałem się razem z nim w łożu namiestnikowskiej, «Spojrzyj pan na górny amfiteatr» – rzekł on do mnie – «tam siedzą goście moi, poczciwi ludzie, których bardzo lubię, zaprosiłem ich z żonami i dziećmi, posławszy im bilety wejścia». Na to zagadnienie spojrzałem na miejsce mi wskazane i z zadziwieniem, a razem prawdziwą radością, dostrzegłem cały amfiteatr zajęty samymi inwalidami byłego Wojska Polskiego, z rodzinami swymi, widowiskiem rozkoszującymi się”<sup>32</sup>.

Skarbek mówi o „gubernatorze wojennym”, bo rzeczywiście od 1832 do 1856 roku w Warszawie trwał niezwykle surowy stan wojenny<sup>33</sup>. Ponownie wprowadzono go w 1861 roku. W latach 1864–1881 prowadzono systematyczną likwidację autonomicznych instytucji Królestwa Kongresowego, a od początku rządów Aleksandra III (1881–1894) przysłała ponadto wzmożona fala rusyfikacji<sup>34</sup>. Pomimo to, głównie z powodów ekonomicznych, o czym będzie jeszcze

29 Held-Olsińska 2012, s. 58–60.

30 Tuszyńska 1990, s. 108.

31 Zaleski 1971, s. 153.

32 Skarbek 2009, s. 353–354.

33 Tuszyńska 1990, s. 105–107.

34 Orion 1895.

Paris, it was the most brilliant city in Europe; now it is a Russian provincial town. It then had the character of prodigal splendour; now it is a forlorn, neglected place, which declines more and more every day, not the least thing being done by the authorities for its appearance and improvement. It cuts one to the heart to see the wretchedly paved streets, or the terrible old sandstone figures in the Saxon garden, on coming from a luxurious city like Vienna’.<sup>28</sup>

The city’s predicament would have been worse still were it not for the work taken up by Sokrates Starynkiewicz (sometimes referred to as a Russian Varsovian), one of the few Russians who were relatively good for the occupied country, mayor of Warsaw from 1875 to 1892.<sup>29</sup> He brought about the installation of a sewage system, the regulation of the banks of the Vistula, the introduction of horse-drawn trams and the regulation of the gas trade, which contributed to the much better lighting at the Teatr Wielki.<sup>30</sup> Starynkiewicz was first and foremost an honest man, which among Russian officials was something of a rarity. ‘Clean, irreproachable – as Zaleski described him – he watches over the municipal purse like Cerberus and does not allow it to be wasted. He treats his inferiors decently, by no means protects Polish officials, but neither does he deprive them of a crust of bread simply because they are not of the Orthodox faith; he is just, polite and exacts politeness from others in his relations with the public, possesses a knowledge of municipal affairs shaped by experience and a certain professional aptitude, since he is by profession an engineer. While he was mayor, Warsaw indeed rose considerably’.<sup>31</sup>

It should be mentioned here that among those rare noble characters there was also another Russian, who appeared in Warsaw just before the end of the Crimean War. In his memoirs, Fryderyk Skarbek writes about him as follows: ‘The newly appointed military governor of Warsaw, General Paniutin, replaced the viceroy, summoned to the coronation in Moscow. He was one of our most honest and benign suzerains, who in spite of the officially recommended hatred for Poles, could not resist a heartfelt favour towards them, readily concealed, but involuntarily revealed. It was he who received and entertained the citizens and public of Warsaw during the coronation ceremonies [of Alexander II] held in our city; he mixed affably with the people at the feast held for him and consequently received the most deserved recognition for the open complaisance that he showed to all. During a free show at the Grand Theatre, I found myself with him in the viceroy’s box: “take a look, sir, at the upper amphitheatre” – he said to me “there sit my guests, good honest people, whom I like very much. I invited them with their wives and children, having sent them admission tickets”. At that, I looked at the indicated place and with surprise, and at the same time unfeigned joy, I noticed a whole amphitheatre full of invalids from the old Polish Army, with their families, delighting in the show’.<sup>32</sup>

Skarbek speaks of the ‘military governor’ because from 1832 to 1856 Warsaw was indeed in the grip of the strictest martial law.<sup>33</sup> It was reintroduced in 1861. From 1864 to 1881,

28 Brandes 1903, p. 13.

29 Held-Olsińska 2012, pp. 58–60.

30 Tuszyńska 1990, p. 108.

31 Zaleski 1971, p. 153.

32 Skarbek 2009, pp. 353–354.

33 Tuszyńska 1990, pp. 105–107.

mowa, sceny polskiej nie zlikwidowano. Od 1874 roku Królestwo Polskie, utworzone w 1815 roku (od 1864 roku była to już tylko jego żałosna namiastka), nie miało nawet namiestnika; w jego miejsce pojawił się generał-gubernator<sup>35</sup>. Zarówno ostatni z namiestników – Fiodor Berg (1863–1874), jak i niemal wszyscy generał-gubernatorowie, a szczególnie Iosif Hurko (1884–1894), bardzo źle zapisał się w historii Warszawy<sup>36</sup>, choć o sprawy teatru większość z nich dbała z czysto ambicjonalnych powodów.

Bergowi, mimo jego okrutnych rządów, zależało na tym, by teatr warszawski stał na wysokim poziomie, co dodawało splendoru jego władzy. Tak o tym – i roli pewnej warszawskiej damy – pisze Józef Szczublewski: „Ambicje pani Muchanow [o której będzie niebawem mowa], by podległy mu teatr znalazł się wśród najlepszych w Europie – cenił i popierał. Dbał o to, by w Warszawie istniał tylko jeden teatr o trzech scenach, i tylko rządowy. Unicestwiał wszelkie zamysły zmian tego stanu rzeczy. Przed rokiem 1869 w Petersburgu znajdowały zwolenników plany wydzierzawienia gmachu prywatnej spółce, co uwolniłoby budżet państwa od wydatku na subwencję teatralną. Berg spowodował oświadczenie cara, że Warszawskie Teatry Rządowe mają na zawsze pozostać rządowymi, i wymógł przy tym podwojenie kwoty subwencji do 60 000 rubli rocznie. Unicestwił także rojenia finansjery warszawskiej o nowym w stolicy stałym teatrze prywatnym, jaki konkurowałby ze scenami rządowymi”<sup>37</sup>.

Pomimo tych mniej lub bardziej udanych działań namiestników i gubernatorów na rzecz teatru warszawskiego, stuletni bilans rosyjskiego zaboru był niemal tragiczny i położył się wielkim cieniem na relacjach polsko-rosyjskich, które do dziś są dalekie od dobrych, choć niekiedy można dostrzec całkiem owocną współpracę kulturalną, zwłaszcza w Teatrze Wielkim. „Co za fatalny los – napisał Sienkiewicz 14 czerwca 1906 roku w liście do Karola Potkańskiego – związał nas z tym z jednej strony niedojrzałym, z drugiej zaś zgniłym Wschodem. To poczucie, że w związku z Rosją nie dojdziemy do niczego prócz zepsucia i rozłajdaczania, zmienia się we mnie w coraz bardziej ustalone przekonanie. To trudno! Jesteśmy narodem zachodnim, należeliśmy zawsze do kultury łańskiejskiej i dusza nasza w zetknięciu się z tamtą bizancko-mongolską będzie się zawsze ranić, a rany będą się zawsze gnoić. Poorientowalibyśmy się zawsze w każdej rewolucji europejskiej, ale w rosyjskiej nie możemy się poorientować, gdyż mózgi nasze funkcjonują inaczej i przeciwieństwa są istotnie zbyt niezmierne. Moskale i ciału, i duszy naszej zrobili stanowczo więcej krzywd niż Niemcy. I tak będzie ciągle, bo ten rozkład, który szedł od rządu, będzie teraz lgnął do narodu”<sup>38</sup>.

Próby rusyfikacji Polski nie przyniosły jednak większego efektu. Warszawski dziennik „Słowo” cytuje 20 kwietnia 1913 roku taką oto wypowiedź jednego z Rosjan, przedrukowaną z rosyjskiego dziennika „Ruskie Słowo”: „My dążymy do rusyfikacji. Systematycznie, powoli, bez powodzenia zmierzamy do tego, żeby język polski utrzymał się w Polsce tylko dla potrzeb poufnych, żeby w nim modlono się do Boga, oświadczano się i plotkowano. Sądząc jednak z powol-

35 Chimiak 1999, s. 31–41.

36 Zaleski 1971, s. 61–147.

37 Szczublewski 1993, s. 190.

38 Sienkiewicz, w: Szczublewski 2006, s. 365.

the autonomous institutions of the Congress Kingdom were systematically liquidated, and the enthronement of Alexander III (1881–1894) ushered in a heightened wave of Russification.<sup>34</sup> Despite this, mainly for economic reasons, as we shall see, the Polish stage was not closed down. From 1874, the Polish Kingdom, created in 1815 (from 1864, it was no more than a pitiful semblance of its former self), did not even have a viceroy; in his place, a governor-general appeared.<sup>35</sup> Both the last of the viceroys, Fyodor Berg (1863–1874), and nearly all the governors-general, in particular Iosif Hurko (1884–1894), have a black name in the history of Warsaw,<sup>36</sup> although most of them did attend to the theatre, motivated solely by ambition.

Berg, despite his brutal reign, was anxious that the Warsaw theatre be of a high standard, which added splendour to his authority. Here is what Józef Szczublewski wrote about this, and about the role of a certain lady of Warsaw: ‘The ambitions of Mrs Mukhanov [about whom we will read shortly], that the theatre under his charge be among the finest in Europe, he appreciated and supported. He took pains to ensure that in Warsaw there exist just a single theatre with three stages, and that it be a government theatre. He thwarted all mooted changes to that state of affairs. Prior to 1869, in St Petersburg, there were supporters of plans for the building to be leased to a private company, which would have released the state budget from its outlay on the theatre subsidy. Berg caused the tsar to declare that the Warsaw Government Theatres were to belong to the government in perpetuity, and at the same time he forced through the doubling of the subsidy to 60,000 rubles a year. He also thwarted the dreams of Warsaw financiers for a new private theatre in the capital, which would have competed with the government stages’.<sup>37</sup>

Despite those more or less successful actions on the part of viceroys and governors for the good of the Warsaw theatre, the hundred-year balance of the Russian partition was almost tragic and cast a great shadow over Polish-Russian relations, which still today are far from good, although occasionally one notes fruitful cultural cooperation, particularly at the Teatr Wielki. ‘What dreadful fate – wrote Sienkiewicz on 14 June 1906 in a letter to Karol Potkański – linked us to this immature, on one hand, and putrid, on the other, East. That feeling that in relation to Russia we’ll gain nothing but corruption and debauchery is turning within me into an increasingly established conviction. It can’t be helped! We are a western nation, we have always belonged to Latin culture, and in contact with the Byzantine-Mongolian our soul will always be wounded, and the wounds will always fester. We would always find our bearings in every European revolution, but in the Russian we cannot find our bearings, because our brains function differently and the contrasts are really too vast. The Muscovites have caused decidedly greater injury to our body and soul than the Germans. And such will it ever be, because that putrefaction, which issued from the government, will now cling to the nation’.<sup>38</sup>

Yet the attempts at Russifying Poland did not yield any great effect. The Warsaw daily *Słowo* of 20 April 1913 quotes the following utterance made by one Russian, reprinted from the

34 Orion 1895.

35 Chimiak 1999, pp. 31–41.

36 Zaleski 1971, pp. 61–147.

37 Szczublewski 1993, p. 190.

38 Sienkiewicz, in: Szczublewski 2006, p. 365.

nego postępu pracy tej, wymagać ona będzie wieków. Czy zdążycie, panowie, doprowadzić ją do końca, gdy ziemia pali się pod nogami, gdy w powietrzu wisi wielka wojna europejska? Sami widzicie, że to sposób powolny. Czasu nań nie ma. Trzeba go więc zaniechać z powodu braku czasu”. W nieco więcej niż rok wojna się rzeczywiście rozpętała, a pod koniec lipca 1915 roku wojska carskie i armia rosyjskich urzędników w pośpiechu uciekała z Warszawy.

## Funkcjonowanie Teatru Wielkiego

Zanim powrócimy do sukcesów Moniuszki, Modrzejewskiej, Dobrskiego i opowiemy o dokonaniach Alojzego Żółkowskiego-syna, Rapackiego, Marceliny Sembrich-Kochańskiej, wspomnianej już Korolewicz-Waydowej, jak i innych artystów – polskich i zagranicznych – musimy się zatrzymać na kwestii funkcjonowania teatru i roli prezesów, którzy nim zarządzali. O życiu muzycznym Warszawy, funkcjonowaniu gmachu teatru i znajdującego się naprzeciwko niego ratusza dają wyobrażenie te oto artykuły prasowe; jeden z 1844, a drugi z 1879 roku: 21 stycznia w Salach Redutowych, we foyer, na widowni i na scenie Teatru Wielkiego maskarada zgromadziła 3300 osób. „O północy Teatr Wielki był przepełniony na wszystkich miejscach; [zaprezentowany] wesoły balet układu pana Taglioniego, *Dzień karnawału weneckiego*, ciągle okrywany był oklaskami, a mianowicie ładne tańce hiszpańskie, ognisty kankan, ochoczy mazur i lotna galopada. Po ukończeniu baletu – w ciągu kilkunastu minut za pomocą ozdobnie urządzonych podwójnych schodów otworzono komunikację między parterem (wszystkie krzesła poprzednio zostały uprzątnięte) a sceną, przez co utworzyło się obszerne i przyjemne miejsce do przechadzania się dla gości; co szczególnie przy nadzwyczajnym zgromadzeniu publiczności było bardzo pożądane”<sup>39</sup>.

„Potoki światła zalewały wczoraj wieczorem – czytamy w informacji prasowej w kwietniu 1879 roku – plac Teatralny. W obu gmachach, Ratusza i Teatru, muzykowano zapamiętane. Podczas gdy w Sali Teatru Wielkiego artyści włoskiej opery śpiewali po raz pierwszy [w sezonie] *Traviatę*, w Salach Redutowych odbywał się wieczór dwutygodniowy Towarzystwa Muzycznego, a w Sali ratuszowej trzeci koncert Pabla Sarasate. A wszędzie było pełno publiczności, ani jednego miejsca wolnego. Sarasate czarował, zachwycał i olśniewał słuchaczy. Genialny skrzypek stał się triumfotorem chwili”<sup>40</sup>.

A jak wyglądała kwestia zarządzania światem muzyki, teatru dramatycznego i opery? „Kierownictwo Rządowych Teatrów w Warszawie – mówiła w jednym ze swych amerykańskich wykładów Modrzejewska – podlega prezesowi, który jest mianowany przez cesarskie władze w St. Petersburgu. [...] Liczebność jego zespołu jest bardzo duża, obejmuje prawie 800 ludzi, w stosunku do których jest on nie tylko autokratą, ale także decyduje o repertuarze, a jego decyzja jest nieodwołalna. Jest tu także orkiestra na 80 instrumentów i dwie mniejsze; wielka opera,

39 „Kurier Warszawski”, 22 I 1844.

40 „Kurier Codzienny”, 3 IV 1879.

Russian daily *Ruskie Slovo*: ‘We aspire to Russification. Systematically, slowly, without success, we pursue the aim that the Polish language survive in Poland solely for private needs, that it be used for praying to God, for proposing and for gossiping. Yet judging by the slow progress of that work, it will require centuries. Will you manage, sirs, to bring it to a successful conclusion when the ground is burning beneath our feet, when a great European war is in the air? You see yourselves that it is a slow method. There is not the time for it. So it should be abandoned, due to a lack of time’. Just over a year later, war did indeed break out, and towards the end of July 1915 the tsarist troops and the army of Russian officials fled Warsaw in haste.

## The functioning of the Teatr Wielki

Before we return to the successes of Moniuszko, Modjeska and Dobrski and tell of the achievements of Alojzy Żółkowski (son), Rapacki, Marcella Sembrich-Kochańska, Korolewicz-Waydowa and other artists – Polish and foreign – we must dwell on the question of the functioning of the theatre and the role of the presidents who ran it. We gain some idea of musical life in Warsaw and of the functioning of the theatre building and of the city hall that stood opposite from two press articles, one from 1844, the other from 1879. On 21 January 1844, in the Ballrooms, in the foyer, in the auditorium and on the stage of the Teatr Wielki, 3300 people gathered for a masquerade. ‘At midnight, the Teatr Wielki was overflowing at all points; the jaunty ballet *Dzień karnawału weneckiego* [Venice carnival day], put together by Mr Taglioni, was still being showered with applause, and specifically the lovely Spanish dances, the fiery cancan, the brisk mazur and the flighty galop. On the conclusion of the ballet, within fifteen minutes or so, by means of decoratively arranged double stairs, communication was opened between the parterre (all the chairs had been cleared away) and the stage, which created a large and pleasant place for the guests to walk around in, which particularly given the exceptional crowd of people was highly desirable’.<sup>39</sup>

‘Streams of light– we read in press information in April 1879 – flooded Theatre Square yesterday evening. Both buildings, the City Hall and the Theatre, were engulfed in a frenzy of music-making. Whilst in the Hall of the Teatr Wielki artists of the Italian opera were singing *La traviata* for the first time [that season], in the Ballrooms, the Music Society was holding its bimonthly soirée, and at the City Hall there was the third concert by Pablo Sarasate. And crowds of people were everywhere; not a single place to be had. Sarasate bewitched, delighted and dazzled his audience. The brilliant violinist became the victor of the moment’.<sup>40</sup>

And what about the administration of the world of music, drama and opera? ‘The Management of the Government Theatres in Warsaw – said Modjeska in one of her American

39 *Kurier Warszawski*, 22 January 1844.

40 *Kurier Codzienny*, 3 April 1879.

operetka, teatr komediowy i zespół specjalnie dobrany do prac fizycznych. Jest tu niewiarygodna liczba personelu obsługi sceny, cieśli, teatralnych krawców, pośredników, fryzjerów, tapicerów, malarzy dekoracji w wystarczającej ilości, by obsłużyć tuzin wielkich teatrów; teatr ten również utrzymuje największy balet w Europie i szkołę tańca scenicznego. [...] Zawsze są czynne 3 teatry, a z 21 przedstawień co tydzień [...] dwa są w wielkiej operze, siedem w operetce, dwa baletowe oraz powtórzenia komedii i dramatu. Polacy uwielbiają dobre komedie, dramaty i opery śpiewane po polsku i takie pokazy są zawsze najbardziej uczęszczane. Włoska opera i balet nie są natomiast tak popularne; właściwie, gdy balet jest wystawiany, oprócz błyszczących się rosyjskich mundurów wojskowych widownia jest zwykle pusta. Tylko kiedy cesarz odwiedza Warszawę. Wówczas zawsze prezentuje się nowy balet, który jest wspaniale przygotowany”<sup>41</sup>.

Balet, jako sztuka „wdzięcznych płasów pięknych ciał” i bardziej „neutralna” niż opery z jej librettami, w których można było przemycić treści narodowe (co uczynił Moniuszko w *Strasznym dworze*), cieszył się szczególnym wsparciem m.in. Mikołaja I i Mikołaja II (jego metresą była polska baletnica Matylda Krzesińska)<sup>42</sup>. Jak zauważyła jedna ze znawczyń sztuki spod znaku Terpsychory: „[...] W ostatecznym rachunku za głównego sponsora-baletomana, któremu Warszawa zawdzięczała swój świetny zespół, należy uznać cara Mikołaja I”<sup>43</sup>. Ale w tej fascynacji baletem i tańcami był też paradoks, który mógł mieć wpływ na przetrwanie w czasach opresji carskiej polskich tańców narodowych. „Car życzył sobie, aby balet warszawski prezentował w jak najszerszym zakresie polskie tańce narodowe, których był zagorzałym wielbicielem. W ten sposób narodziło się wyjątkowe w Warszawskich Teatrach Rządowych zjawisko. W czasach, gdy w dramacie i operze cenzorzy trzebili teksty sztuk i librett już nie z sytuacji czy zdań, ale nawet z pojedynczych, tzw. niebezpiecznych słów, na baletowej scenie mazury i inne polskie tańce pojawiały się nieomal co wieczór, a balet *Wesele w Ojcowie* bił wszelkie rekordy powodzenia. Cenzurze i prezesom udało się wprawdzie tylko ograniczyć te wymuszone carskimi upodobaniami swobody do tych właśnie manifestacji. Nie dopuszczono natomiast do powstawania dzieł o charakterze i tematyce narodowej”<sup>44</sup>.

W sytuacji politycznej, w jakiej funkcjonował Teatr Wielki, i zwłaszcza wobec wielokrotnie już przywoływanego faktu, że scena była jedynym poza Kościołem miejscem, w którym można było publicznie posługiwać się językiem polskim, dochodziło do eskalacji walki o ten język, co przejawiało się niekiedy w sporach z włoskim personelem teatru o repertuar i korzystny czas dawania przedstawień. W „Ruchu Muzycznym” (numery 27 i 28 z 1857 roku) takie m.in. padały pytania: „Czy dlatego, że Włoszki trudnią się śpiewaniem, język polski ze sceny polskiej ma ustępować?”; „Gdyby też Włochów kontraktem zagnano do śpiewania po polsku?”<sup>45</sup>. Wszakże, pomimo że Włosi zarabiali więcej niż Polacy, o czym zaświadcza m.in. te słowa Moniuszki z 1863 roku: „Teatr nasz ciągle na jednostajnych warunkach! Ja biorę mało, za to Quattrini dwa

41 Modrzejewska 2009, s. 45.

42 Zob. Korolewicz-Waydowa 1969, s. 59.

43 Pudełek 1990, s. 46.

44 Pudełek 1990, s. 47.

45 Chodkowski 1994, s. 43.

lectures – is answerable to the president, who is appointed by the imperial authorities in St Petersburg. [...] The company is very large, with almost 800 people, in relation to which he is not just the autocrat but also decides on the repertoire, and his decisions are final. There is also an 80-strong orchestra here and two smaller ones; a grand opera, an operetta, a comedy theatre and a special team selected for physical work. There are an incredible number of workers servicing the stage, carpenters, theatre tailors, go-betweens, hairdressers, upholsterers and scene painters in sufficient quantity to serve a dozen large theatres; this theatre also maintains the largest ballet company in Europe and a theatre dancing school. [...] There are always three active theatres, and of the twenty-one shows every week [...] two are at the grand opera, seven at the operetta, two ballet shows and repeats of comedies and dramas. The Poles love good comedies, dramas and operas sung in Polish, and such shows are always the best attended. The Italian opera and ballet, meanwhile, are not so popular; essentially, when a ballet is staged, apart from the shining Russian military uniforms, the auditorium is usually empty. Only when the emperor visits Warsaw is a new ballet always presented, which is wonderfully prepared’.<sup>41</sup>

Ballet, as the art of the ‘graceful capers of beautiful bodies’ – and more ‘neutral’ than opera, with its librettos, in which national content could be secretly conveyed (as Moniuszko did in *The Haunted Manor*) – was particularly well supported by Nicholas I and Nicholas II (the latter’s mistress was the Polish ballerina Mathilde Kschessinska).<sup>42</sup> As one expert on the art of Terpsichore has noted: ‘ultimately, Tsar Nicholas I should be regarded as the chief sponsor and admirer of ballet to whom Warsaw owed its splendid company’.<sup>43</sup> But that fascination with ballet and dances also concealed a paradox, which might have borne some influence on the survival of Polish national dances during the times of tsarist oppression. ‘The tsar wished that the Warsaw ballet present the broadest possible range of Polish national dances, of which he was an ardent admirer. Thus was born an exceptional phenomenon in the Warsaw Government Theatres. At a time when the censor was expunging from plays and operas not just situations or sentences but even single ‘dangerous’ words, on the ballet stage mazurs and other Polish dances appeared almost every evening, and the ballet *Wesele w Ojcowie* [Wedding at Ojców] was enjoying record success. However, while the tsar’s preferences were indulged as far as such manifestations, the censors and presidents did not allow any works of a national character and subject matter to reach the stage’.<sup>44</sup>

In the political situation in which the Teatr Wielki functioned, and especially given the fact – already mentioned many times here – that the stage was the only place besides the church where the Polish language could be used in public, the fight for that language escalated, manifesting itself at times in quarrels with Italian theatre staff over repertoire and favourable slots for performances. In *Ruch Muzyczny* (numbers 27 and 28 from 1857), one finds such questions: ‘Must the Polish language leave the Polish stage because Italian ladies sing?’ ‘What if Italians were also contractually obliged to sing in Polish?’<sup>45</sup> Nonetheless, although the Italians earned more than the

41 Modrzejewska 2009, p. 45.

42 See Korolewicz-Waydowa 1969, p. 59.

43 Pudełek 1990, p. 46.

44 *Ibid.*, p. 47.

45 Chodkowski 1994, p. 43.

razy więcej”<sup>46</sup>, współpraca układała się całkiem pomyślnie. Jedyna w swoim rodzaju była też sytuacja prezesów, którzy musieli dbać o finanse. Gdyby do Teatru Wielkiego wprowadzono język rosyjski, zostałby zbojkotowany przez Polaków i musiałby zostać zamknięty. A więc w znacznym stopniu to ekonomia decydowała o repertuarze teatru i trwaniu w nim języka polskiego. Nawet Aleksander III, zacięty rusyfikator, musiał się z tym pogodzić, zwłaszcza wobec słabych wyników gospodarki rosyjskiej i wielkiej niechęci cara do wydawania pieniędzy.

Sięgnijmy ponownie po opinię Modrzejewskiej, która tak pisała o teatralnej batalii polsko-rosyjskiej: „Co naturalne, Polacy lubią dramaty grane w ich języku, mające lokalny koloryt. Temu jednakże władze są bardzo nieprzyjazne; to jest jedyna narodowa instytucja pozostawiona podbi-temu narodowi i jest ograniczona w każdy możliwy sposób, tak bardzo, że aż czasami wydaje się być w bliskim niebezpieczeństwie skasowania. Kilka razy przysyłano z St. Petersburga rosyjskie trupy grające czysto rosyjskie sztuki, ale okazywało się to za każdym razem całkowitą klęską. Tubyłcy okazywali bowiem swoją wdzięczność wobec wysiłków władz w sposób dla nich przykry, bo przez trzymanie się z daleka od teatru, a rosyjska trupa była zmuszona grać przed pustą widownią”<sup>47</sup>.

Sytuacja prezesów Rządowych Teatrów była więc skomplikowana, ale miała też dystynkcję: „Każdy [z prezesów] – pisze w swoich wspomnieniach Paweł Owerłto – wiedział jedno: stanowisko prezesa Teatrów Rządowych w Warszawie daje mu wyjątkową pozycję, stawia go dość wysoko w hierarchii. Łatwiej mu na tym stanowisku awansować niż na innym, przysługują mu honory i tytułatura «jego ekscelencji», choćby w randze urzędniczej nie był jeszcze generałem, jeśli jest wojskowym, czy też rzeczywistym radcą stanu, jeśli był w służbie cywilnej. Dbał więc pan prezes, by jak najdłużej się na tym miejscu utrzymać. A utrzymać się mógł jedynie wówczas, gdy teatry prosperują. Przeważnie umieli zdać sobie sprawę, że sami swoim znanstwem osobistym nie potrafią tak teatrów prowadzić, by te prosperowały, więc całą stronę artystyczną oddawali fachowcom i słuchali się ich rad. Tu więc odpowiedź: teatry warszawskie doszły do świetności, bo na ogół świetnych miały kierowników scen, Polaków. Świetnych też los nadarzał tym scenom artystów. Na pochwałę Rosjan-prezesów trzeba jedynie zapisać, że nie próbowali rujnować tej świetności. Często się zdarza słyszeć, a nawet czytać, że prezesi teatrów rusyfikowali sztukę polską. Jest to wielkie nieporozumienie, a nawet opinia wręcz niezgodna z prawdą”<sup>48</sup>.

Każdy prezes mianowany był przez namiestnika, a potem, po 1874 roku, przez generał-gubernatora i jemu bezpośrednio podlegał. Oczywiście zatwierdzenie tego stanowiska dokonywało się w samym Petersburgu. Cytowany już wielokrotnie Antoni Zaleski pisze, ironizując nieco: „Prezes dyrekcji [teatrów] musi co tydzień chodzić z raportem do generał-gubernatora. Generał-gubernator zatwierdza etaty, kontrakta [...], nawet tygodniowy repertuar”<sup>49</sup>. Z kolei Adam Grzymała-Siedlecki w książce *Świat aktorski moich czasów* wyraża pogląd, że stanowisko prezesa „odpowiadało funkcji dzisiejszego w teatrach dyrektora przedsiębiorstwa”<sup>50</sup>. Zwykle powierzał on sprawy finansowe i techniczne wiceprezesowi, a artystyczne kierownikom

46 Moniuszko 1967, s. 452.

47 Modrzejewska 2009, s. 46.

48 Owerłto 1936, s. 117–118.

49 Zaleski 1971, s. 45.

50 Grzymała-Siedlecki 1973, s. 284.

Poles, as is evidenced by Moniuszko’s words from 1863 (‘Our theatre is still subject to the same conditions! I take little, whilst Quattrini twice as much’<sup>46</sup>), their cooperation was quite felicitous. The presidents of the Warsaw Government Theatres, who had to take care of finances, were in a peculiar situation. If the Russian language had been introduced at the Teatr Wielki, it would have been boycotted by the Poles and would have had to be closed. So to a considerable extent it was economics that determined the theatre’s repertoire and the survival there of the Polish language. Even that fervent Russifier Alexander III had to resign himself to that fact, particularly given the poor state of the Russian economy and his great aversion to spending money.

Let us again invoke the opinion of Modjeska, who wrote the following about the Polish-Russian theatre battle: ‘Naturally, the Poles like plays performed in their language, with a local flavour. Yet the authorities frown upon that quite severely; it is the only national institution left to the subjugated nation and it is restricted in every possible way, so much so that at times it seems in imminent danger of going under. Several times, Russian troupes playing purely Russian plays have been sent from St Petersburg, but each time it has proved to be a complete disaster, since the natives have shown their gratitude for the authorities’ efforts in a disobliging way, by keeping well away from the theatre, and the Russian troupe has been forced to play to an empty house’.<sup>47</sup>

So the situation of the presidents of the Government Theatres was complicated, but it also had one distinction: ‘Each [of the presidents] – writes Paweł Owerłto in his memoirs – knew one thing: the post of the president of government theatres in Warsaw gave him an exceptional position, placing him quite high in the hierarchy. It was easier for him to advance to that post than to others and he was entitled to honours and to the title “his excellency”, although in the official ranks he was not yet a general, if a military man, or an actual state counsellor, if he was in the civil service. So a president took care to remain in that post as long as possible. And he could only do so if the theatres were prospering. They were largely capable of realising that solely on the strength of their personal expertise they could not run the theatres in such a way that they might prosper, and so they would entrust the whole artistic side to professionals and listen to their advice. Hence the answer: the Warsaw theatres prospered because they generally had excellent Polish managers in charge of the stages. Fortune also favoured those stages with excellent artists. The only thing we should credit to the Russian presidents is that they tried to ruin that prosperity. One often hears, and even reads, the opinion that the theatre presidents Russified Polish art. That is a great misunderstanding, and even quite contrary to the truth’.<sup>48</sup>

Every president was appointed by the viceroy or, after 1874, the governor-general, to whom he was directly answerable. Of course, the appointment was rubber-stamped in St Petersburg. Antoni Zaleski writes, with a dose of irony, ‘the president of the [theatres] board must submit a report to the governor-general every week. The governor-general confirms the posts, contracts [...] and even the weekly repertoire’.<sup>49</sup> Adam Grzymała-Siedlecki, meanwhile, expresses the

46 Moniuszko 1969, p. 452.

47 Modrzejewska 2009, p. 46.

48 Owerłto 1936, pp. 117–118.

49 Zaleski 1971, p. 45.

poszczególnych zespołów, których nazywano dyrektorami. Jak czytamy w jednym z ostatnich opracowań omawianej tu instytucji: „Choć do niego [prezesa] należały decyzje związane z przyjmowaniem i zwalnianiem personelu, ustalaniem wysokości pensji, ewentualnymi awansami bądź karami, zatwierdzaniem kontraktów na występy gościnne, ustalaniem repertuaru i obsadą ról, w zakresie dwóch ostatnich kwestii praktycznie pozostawiał wolną rękę kierownikom zespołów, tak zwanym reżyserom głównym (zatrudnionym na zasadzie umów i kontraktów jako tak zwane «*czastnyje lica*»), składając jedynie podpisy pod ich raportami”<sup>51</sup>.

Po przywoływanym już kilkakrotnie Józefie Rautenstrauchu (1832–1842) prezesami byli Ignacy Abramowicz, Aleksander Hauke i Siergiej Muchanow, po którym nastąpiło do 1915 roku dziewięciu jeszcze prezesów, m.in. wspomniany już w poprzednim rozdziale Dymitr Palicyn i dobrze oceniony przez Korolewicz-Waydową Paweł Iwanow. Długie rządy Abramowicza (1842–1862), niegdys żołnierza napoleońskiego, potem uczestnika powstania listopadowego, jak Aleksander Hauke, a następnie żandarma i lojalnego poddanego Rosji tak charakteryzuje Rapacki: „Tyran i okrutnik, wzbudzał postrach: chowano się po kątach, aby się z nim nie spotkać, bo bił tabakierką po twarzy za lada przekroczenie. W chwilach dobrego humoru był miłym i jowialnym prawie. [...] Co za dziwaczne połączenie obowiązków: oberpolicmajster i prezes dyrekcji teatrów! Gdzież to na świecie mogło się wydarzyć? Nigdzie – tylko u nas. [...] Ludzi charakteru poważał. [...] Stanowisko prezesa teatrów cenił sobie wysoko. Biada temu, co by ośmielił się wystąpić z nieprzychylną krytyką lub też pokrzywdził któregoś z aktorów. Teatr z całym swoim składem – to jego ludzie. Nikt nie śmiał na nich palca podnieść. Bywały wypadki, że był w kolizji nawet z namiestnikiem”<sup>52</sup>. Jednakże w końcu popadł w konflikt niemal z całym społeczeństwem Warszawy i w niesławie opuścił miasto.

A oto opowieść świadka wydarzeń o jednym z wymienionych wcześniej prezesów, człowieku wyniesionym na to stanowisko za to, że wykazał się ludzkim odruchem po wspomnianym już wcześniej zamachu z udziałem Hryniewieckiego: „Prezesem teatrów został generał Iwanow, który miał wielkie zaufanie do Chodakowskiego [dyrektora Teatru Wielkiego], Iwanow był człowiekiem lojalnym i zupełnie niepolakożerczym. Miał przy tym wielkie możliwości, jakich nie miał przed nim ani po nim żaden z prezesów w okresie zaboru. Iwanow jako młody kadet studiował w Petersburgu. W dniu zamachu na cara Aleksandra II znajdował się na ulicy w pobliżu wybuchu bomby. Widząc na bruku rozszarpane carskie członki, broczące krwią, zerwał z siebie szynel i przykrył nim ciało zabitego. W panice nikt nie zwrócił na niego uwagi, ale po szynelu nietrudno było odnaleźć kadeta. Odtąd łaski dworskie nie opuszczały go. Kariera jego potoczyła się zawrotnie; miał możliwości i władzę wyjątkową. [...] Za cenę starannego wystawienia oper rosyjskich, które opracowywane były z wielkim przepychem i z całą uczciwością artystyczną, uzyskał Chodakowski pozwolenie na wystawienie *Hrabiny*, *Widm (Dziadów)* i *Verbum nobile*”<sup>53</sup>. Tak zawierano niekiedy kompromisy, jakże ważne dla pobudzenia ducha polskiego, pomimo że wspomniane opery grane były w ocenzurowanej wersji. Rządy Iwanowa trwały jednak zaledwie trzy lata (1898–1901); wróćmy do wcześniejszych czasów, kiedy Teatr Wielki był pod „parasolem ochronnym” pewnej wielkiej damy.

51 Bieńka 2003, s. 42.

52 Rapacki 1925, s. 76.

53 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 55.

view that the post of president 'was the equivalent of the present-day managing director of a theatre'.<sup>50</sup> He usually entrusted financial and technical matters to a deputy president and artistic matters to the heads of the particular companies, who were called directors. As we read in one recent work on the institution in question: 'Although he [the president] was responsible for decisions related to the engaging and dismissing of personnel, the setting of salaries, any promotions or punishments, endorsing contracts for guest performances, establishing repertoire and casts, in the last two areas, he effectively gave carte blanche to the heads of the various companies, the so-called chief directors (contractually employed as "chastniye litsa"), merely signing their reports'.<sup>51</sup>

Józef Rautenstrauch (1832–1842) was followed in the post of president by Ignacy Abramowicz, Aleksander Hauke and Sergey Mukhanov, then nine others, up to 1915, including Dmitry Palitsyn, mentioned in the previous chapter, and Pavel Ivanov, who was positively appraised by Korolewicz-Waydowa. The lengthy tenure of Abramowicz (1842–1862), a former Napoleonic soldier, then participant in the November Uprising, like Aleksander Hauke, and after that a gendarme and loyal subject of Russia, is described by Rapacki as follows: 'A tyrant and brute, he terrorised people, who would hide in the corners to avoid him, because he hit people on the face with his snuff-box for the slightest misdemeanour. When in a good mood, he was kind and almost jovial. [...] What a curious combination of duties: police overlord and president of the theatre board! Where in the world could that happen? Nowhere – only here. [...] He esteemed people with character. [...] He had a high regard for the post of president of theatres. Woe betide anyone who allowed themselves to criticise or wrong any of the actors. The theatre with its entire staff – those are his people. No one dared raise a finger to them. There were even incidents where he clashed with the viceroy'.<sup>52</sup> In the end, however, he fell into conflict with virtually the whole of Warsaw society and left the city in disgrace.

And here is the account of a witness to events involving one of the presidents, a man appointed to the post for displaying a human reflex following the above-mentioned assassination of Alexander II by Hryniewiecki: 'Appointed as president of the theatres was General Ivanov, who placed great trust in Chodakowski [director of the Teatr Wielki]. Ivanov was a loyal man, and not at all predatory with regard to the Poles. He had great possibilities, the like of which no other president before him or after him enjoyed during the period of the Partitions. As a young cadet, Ivanov had studied in St Petersburg. On the day of the assassination, he found himself on the street nearby when the bomb went off. Seeing the tsar's dismembered, bleeding body on the ground, he took off his greatcoat and covered the corpse with it. In the panic, no one paid any attention to him, but from the greatcoat it was not difficult to find the cadet. Thereafter, he would remain in the favour of the court. His career took off like lightning; he had extraordinary possibilities and power. [...] For the price of meticulously staging Russian operas, which were prepared with great pomp and the utmost artistic integrity, Chodakowski was allowed to stage

50 Grzymała-Siedlecki 1973, p. 284.

51 Bieńka 2003, p. 42.

52 Rapacki 1925, p. 76.

**Siergiej Muchanow**, urodzony w 1833 (w roku otwarcia Teatru Wielkiego), syn gubernatora Charkowa na Ukrainie, był od młodości związany z wojskiem. W Warszawie znalazł się w 1861 roku, gdzie krótko pełnił funkcję adiutanta kolejnych namiestników – generała Aleksandra Lüdersa i księcia Konstantego. Następnie, jako podpułkownik żandarmerii, od lipca 1862 roku był oberpolicmajstrem Warszawy i uczestniczył w przygotowaniu listy 12 tysięcy młodych obywateli Królestwa Polskiego wytypowanych do przymusowego poboru do carskiej armii. W marcu 1863 roku zrezygnował, czy też dostał dymisję, z funkcji oberpolicmajstra. O kolejach jego życia zadecydowało zetknięcie z Marią Kalergis, z domu hrabianką Nesselrode<sup>54</sup>. Kalergis (pierwotnie żona pewnego Greka o zupełnie niegreckim imieniu John; pod tym nazwiskiem jest powszechnie znana) owdowiała w 1863 roku i wówczas młodszy od niej o ponad 10 lat Muchanow uzyskał jej rękę; ślub odbył się w Baden Baden 30 września 1863 roku<sup>55</sup>. Po wspomnianej dymisji i odrzuceniu szlifów wojskowych uzyskał najpierw nominację na szambelana, administratora pałaców cesarskich w Królestwie Polskim, a kilka lat później na prezesa Dyrekcji Teatrów Rządowych. Wspierany – za sprawą Kalergis – również przez namiestnika Fiodora Berga, został zatwierdzony na stanowisku prezesa 27 kwietnia 1868 roku.

Za Muchanowa – zauważyła Rapacki – „przestały nareszcie brzęczeć ostrogi na scenie; przyszedł pan o wyglądzie angielskiego gentlemana [...]. Pod jej [żony] wpływem Muchanow zmienia się do niepoznania, a wpływ ten wzrasta widocznie z każdym dniem, aż w końcu z byłego policmajstra nic w obecnym prezesie teatrów nie zostaje. Jest to Europejczyk w całym tego słowa znaczeniu”<sup>56</sup>. „[Siergiej] lubił teatr niezmiernie – wtóruje Rapackiemu w swojej opinii Zaleski – i palił się do niego, a bez tego nikt dobrym dyrektorem nie będzie. Miał przy tym dużo zimnej krwi i spokoju w traktowaniu spraw i interesów z natury zapalnych i roznamiętniających. Na sztuce znał się doskonale, wykształconym był i czytany bardzo, a wszedł z ambicją i poczuciem, że scena warszawska musi być pierwszorzędną, że ma po temu warunki i że stanowiskiem powinna dorastać burgowi wiedeńskiemu lub francuskiemu Théâtre Françoise”<sup>57</sup>.

Na okres prezesury Muchanowa, który nie tylko prawdziwie kochał teatr, ale miał też, jak trafnie zauważył Zaleski, do pomocy niezwykle wpływową i obdarzoną wyobraźnią małżonkę, przypadł prawdziwy rozkwit warszawskiego życia teatralnego. Udało mu się uregulować finanse kierowanej przez siebie instytucji, znajdując zarazem dodatkowe źródło dochodów w postaci podatku od przedstawień w teatrzykach ogrodowych. „Muchanow miał tę wielką zaletę – czytamy w *Listach do przyjaciółki przez baronową XYZ* – że jako człowiek gustu i dobrego wychowania, pilnował zawzięcie powierzonych mu resztek, kraść nie pozwalał i o ile możliwości, stawiał tamę wandalskim zapędom pragnącym zatrzeć i te ostatnie ślady polskiej cywilizacji i sztuki”<sup>58</sup>.

---

54 Szczublewski 1963, s. 9–24.

55 Szenic 1963.

56 Rapacki 1925, s. 138.

57 Zaleski 1971, s. 417.

58 *Ibidem*, s. 64.

*The Countess, Widma* [Phantoms] (*Dziady* [Forefathers’ Eve]) and *Verbum nobile*’.<sup>53</sup> That is how compromises were sometimes reached, so very important for rousing the Polish spirit, even though the operas in question were played in censored versions. Ivanov’s tenure lasted just three years (1898–1901); let us return to earlier times, when the Teatr Wielki stood beneath the ‘protective umbrella’ of a certain *grande dame*.

**Sergey Mukhanov**, born in 1833 (the year the Teatr Wielki opened), son of the governor of Kharkov, in Ukraine, was connected with the army from his youth. He came to Warsaw in 1861, where he briefly served as an adjutant to successive viceroys: General Alexander Lüders and Duke Constantine. Next, as lieutenant-colonel of the gendarmerie from July 1862, he was the tsarist chief of the Warsaw police and helped prepare a list of 12,000 young citizens of the Polish Kingdom selected for forced enlistment in the tsarist army. In March 1863, he resigned, or was dismissed, from the post of police chief. His fortunes in life were determined by his encounter with Lady Maria Kalergis, née Nesselrode.<sup>54</sup> Kalergis (originally the wife of a Greek man by the very un-Greek first name of John) became a widow in 1863, and then Mukhanov, ten years her junior, won her hand; the marriage took place in Baden Baden on 30 September 1863.<sup>55</sup> Following Mukhanov’s resignation and his rejection of military rank, he was nominated for the position of chamberlain, administrator of imperial palaces in the Polish Kingdom, and several years later president of the Government Theatres Board. Also supported – thanks to Kalergis – by viceroy Fyodor Berg, he was confirmed in the post of president on 27 April 1868.

Under Mukhanov – according to Rapacki – ‘the spurs finally ceased clinking on the stage; a gentleman with the appearance of an Englishman came [...]. Under her [his wife’s] influence, Mukhanov changed beyond recognition, and that influence clearly grew day by day, until eventually nothing of the police chief remained in the theatre president. He is a European in the full sense of the word’.<sup>56</sup> Zaleski concurred with Rapacki: ‘[Sergey] was immensely fond of the theatre and was enthusiastic about it, and without that no one will be a good director. He also had a great deal of sang-froid in his treatment of affairs and interests that are by nature inflammatory. He had an excellent knowledge of art, was educated and well read, and he came with the ambition and the sense that the Warsaw stage had to be first class, that it had the requisite conditions and that in standing it ought to rival the Viennese Burg or the French Théâtre Français’.<sup>57</sup>

---

53 Korolewicz-Waydowa 1969, p. 55.

54 Szczublewski 1963, pp. 9–24.

55 Szenic 1963.

56 Rapacki 1925, p. 138.

57 Zaleski 1971, p. 417.



Dzięki uczciwości Muchanow mógł zasłużyć się także dobrze przeprowadzonymi remontami gmachów teatralnych oraz doprowadzeniem do ponownego otwarcia teatru w Łazienkach. Przede wszystkim jednak podniósł poziom artystyczny sceny warszawskiej. Porozumiał się z wybitnymi przedstawicielami polskiej kultury, m.in. z Janem Chęcińskim, Aleksandrem Przeździeckim, Władysławem Bogusławskim i Stanisławem Moniuszką. Za radą żony zaprosił do Warszawy Helenę Modrzejewską, dzięki czemu na scenach Warszawy pojawiły się m.in. dzieła Szekspira, Słowackiego, Schillera i Fredry. W repertuarze operowym wielką rolę w czasach Muchanowa odgrywały utwory Moniuszki (niestety ocenzone), którym nadano staranną oprawę. W zespole aktorskim, obok Modrzejewskiej, Alojzego Żółkowskiego, Salomei Palińskiej i Jana Królikowskiego, pojawili się m.in. Wincenty Rapacki, Romana Popiel i Bolesław Leszczyński. Była to zatem na deskach Teatru Wielkiego prawdziwa „epoka gwiazd”.

W tym zespole, ale bez statusu wielkiej gwiazdy, występował również Władysław Świeszewski, urodzony w 1827 roku, który od 1870 roku zaczął wykazywać objawy choroby umysłowej; całkowicie „wpadł w jej szpony” w 1872 roku podczas spektaklu w Rozmaitościach. Kroniki teatralne odnotowały kilka jego cenionych ról, m.in. Gucia w *Ślubach panieńskich* Fredry, Botwela w *Marii Stuart* Słowackiego i Karola Moora w *Zbójcach* Schillera. Ostatni raz wystąpił 1 września 1872 roku w roli Franza w *Fortepianie* Bertę<sup>59</sup>. „Nagle – relacjonuje doniesienia ówczesnej prasy Szczublewski – w tekście roli Franza [Świeszewski] zaczął gadać od rzeczy i rozbijając meble, wyniósł się za kulisy. Zamknięty w warszawskim zakładzie bonifratrów już z niego nie wyszedł, umarł tam w marcu 1876; niemal do ostatnich chwil życia musztrował według własnego scenariusza swych towarzyszy niedoli”<sup>60</sup>. Skoro jesteśmy przy ludzkich dramatach, które rozegrały się w murach Teatru Wielkiego, to przypomnijmy, że 17 sierpnia tego samego roku na korytarzu przy drugim piętrze widowni zmarł nagle były referendarz stanu Jakub Gerlicz, niegdyś oficer wojska polskiego. W toku przedstawienia *Hamleta*, w którym grała Modrzejewska, wyszedł z parteru widowni na korytarz, poprosił lożmajstra o zaprowadzenie na drugie piętro, gdzie zdyszany usiadł na krześle i skonał<sup>61</sup>.

Dwa lat później umarła również Kalergis, a następnie Chęciński; nadchodził też niestety schyłek wielkich sukcesów Muchanowa. Pozbawiona znakomitej protektorki Modrzejewska, którą dodatkowo zniechęcały surowa cenzura i spory w zespole aktorskim, zaczęła myśleć o porzuceniu Warszawy. W 1878 roku zatrudniono nowych aktorów dramatycznych – Jadwigę Czaki, Honoratę Leszczyńską, Józefa Kotarbińskiego, Adolfinę Zimajer, ale oczekiwany powrót sukcesów nie nastąpił. Zniechęcony Muchanow poświęcił swoje siły zespołowi baletowemu, w którym znajdował „ukojenie” licznych trosk; z jedną z baletnic miał dwójkę dzieci. W czerwcu 1880 roku odszedł ze stanowiska prezesa, ale do Rosji nie wrócił, pozostał do końca życia na rdzennie polskich ziemiach; zmarł w okolicach Miechowa w 1897 roku.

Maria i Siergiej, jakże zasłużeni dla Teatru Wielkiego, byli zaiste przedziwną parą; można niemalże zaryzykować hipotezę, że jedno i drugie było owocem wizji owego iluzorycznego przy-

59 SBTP 1973, s. 729.

60 Szczublewski 1993, s. 181.

61 *Ibidem*.

The presidency of Mukhanov, who not only genuinely loved the theatre but also had, as Zaleski pointed out, his highly influential and imaginative wife to assist him, brought a true heyday in Warsaw’s theatrical life. He succeeded in regulating the finances of the institution under his charge and also found an additional source of revenue in the form of a tax on performances in garden theatres. ‘Mukhanov had the great virtue that, as a man of taste and good education, he fiercely guarded the remains entrusted to him, did not allow thieving, and as far as possible baulked all vandalistic aspirations desirous of effacing even those last vestiges of Polish civilisation and art’.<sup>58</sup>

Thanks to his honesty, Mukhanov also distinguished himself by overseeing renovation work to the theatre buildings and by bringing about the reopening of the theatre in Łazienki Park. Above all, however, he raised artistic standards on the Warsaw stages. He had a good understanding with eminent representatives of Polish culture, including Jan Chęciński, Aleksander Przeździecki, Władysław Bogusławski and Stanisław Moniuszko. At his wife’s advice, he invited Helena Modjeska to Warsaw; as a consequence, works by such playwrights as Shakespeare, Słowacki, Schiller and Fredro appeared on the Warsaw stages. In the operatic repertoire, a great role during Mukhanov’s times was played by the works of Moniuszko (unfortunately censored), which were treated to meticulous productions. In the thespian company, alongside Modjeska, Alojzy Żółkowski, Salomea Palińska and Jan Królikowski, the likes of Wincenty Rapacki, Romana Popiel and Bolesław Leszczyński appeared. So this was a true ‘era of stars’ at the Teatr Wielki.

Also performing in that company, but without the status of a great celebrity, was Władysław Świeszewski, born in 1827, who from 1870 began displaying symptoms of mental illness, to which he fully succumbed in 1872, during a show at the Teatr Rozmaitości. The theatre chronicles noted several of his highly regarded roles, including Gucio in Fredro’s *Śluby panieńskie* [A maiden’s vows], Botwel in Słowacki’s *Maria Stuart* [Mary Stuart] and Karl von Moor in Schiller’s *The Thieves*. He last performed on 1 September 1872, in the role of Franz in Berta’s *The Piano*.<sup>59</sup> ‘Suddenly – as Szczublewski recounts reports in the press of the day – in the text of the role of Franz, [Świeszewski] began talking nonsense and, smashing up the furniture, he took himself off into the wings. Confined to an institution run in Warsaw by the Order of St John of God, he never came out again and died there in March 1876; almost to his last moments, he would drill his fellow misfortunates to his own scenario’.<sup>60</sup> Since we are speaking of human dramas played out within the walls of the Teatr Wielki, we might mention that on 17 August that same year, in a corridor on the second floor of the auditorium, the former state official Jakub Gerlicz, once an officer with the Polish Army, died suddenly. During a performance of *Hamlet*, in which Modjeska was playing, he went out of the parterre of the auditorium into the corridor, asked the attendant to lead him to the second floor, where, out of breath, he sat on a chair and passed away.<sup>61</sup>

58 *Ibid*, p. 64.

59 SBTP 1973, p. 729.

60 Szczublewski 1993, p. 181.

61 *Ibid*.

mierza/zjednoczenia polsko-rosyjskiego, o którym marzyli tuż po Kongresie Wiedeńskim car Aleksander I i niektórzy Polacy, jak cytowany w poprzednim rozdziale Stanisław Staszic. Owa iluzja słowiańskiego przymierza dawno się rozplynęła, ale niektórzy bohaterowie tego polsko-rosyjskiego dramatu nie chcieli uwierzyć, że *happy end* nie jest możliwy. Piękna Kalergis była po matce pół-Polką, uwielbiała muzykę Chopina (była jego uczennicą), ceniła artyzm Modrzejewskiej i Norwida, który wykonał jej portret, ale Warszawę – jeśli wierzyć Szczublewskiemu – jednocześnie kochała i nienawidziła<sup>62</sup>. Chyba jednak miłości do tego miasta, do Teatru Wielkiego i do położonego nieopodal pałacu Czartoryskich-Potockich (obecnie siedziby Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego), w którego oficynie długo mieszkała, było jednak całkiem sporo<sup>63</sup>.

Mieszkająca przez wiele lat w pobliżu Teatru Kalergis musiała mieć nie lada dylemat, by ojca, generała żandarmerii, traktować tak, jak nakazują więzy krwi, i znaleźć *modus vivendi* z Polakami. Radziła sobie z tym doskonale, zwłaszcza gdy miała do czynienia z wielkimi artystami. „Zadaniem pani Muchanow – czytamy we *Wspomnieniach i wrażeniach* Modrzejewskiej – w życiu było – jak się wydaje – spełniać rolę dobrej wróżki i taką okazała się także dla mnie. Dodawała mi otuchy i chroniła mnie w wielu wypadkach, przede wszystkim w moich zmaganiach z cenzurą. To ona niejednokrotnie przekonywała cenzurę, że gdy idzie o zakazane sztuki, to większość ich potępia się niesłusznie i bezpodstawnie. Gdy wybrałam *Hamleta* na jedno z moich benefisowych przedstawień w samym początku sezonu, naczelny cenzor uparcie nie dopuszczał do wystawienia tej sztuki z powodu morderstwa króla, które ma w niej miejsce. «Takiej rzeczy nie powinno się pokazywać publiczności, bo to może sugerować ducha niełojalności» – dowodził swojej racji w sposób arbitralny. Udałam się do pani Muchanow i opowiedziałam jej, jaki mnie zawód spotyka, podając także powody podane przez cenzora. Ona poprosiła do siebie, do domu, pana, o którym mowa, i nie tracąc wielu słów, wytłumaczyła mu, że morderstwo w tym wypadku było wyłącznie sprawą rodzinną i dlatego jest całkowicie nieszkodliwe w sensie ogólnym. Wystawiło się *Hamleta*, który też pozostał w repertuarze. Publiczność niemal szalała z zachwytu nad grą p. Królikowskiego (Hamlet), a następnego dnia, gdy przechodziłam przez park w drodze do teatru, słyszałam, jak studenci cytują na pamięć urywki ze sztuki; paru z nich szło bezpośrednio za mną i recytowało mój tekst albo nuciło po cichu piosenkę szalonej Ofelii. Był to niebywały sukces”<sup>64</sup>.

Maria, która bywała trzy razy w tygodniu na przedstawieniach operowych, organizowała też koncerty, przede wszystkim w pałacu Czartoryskich-Potockich, ale w marcu 1869 roku koncertowała na fortepianie również na scenie Teatru Wielkiego<sup>65</sup>. Publiczność zgotowała jej owację na stojąco. W liście do córki napisała: „Nigdy jeszcze [w Warszawie] nie byłam równie popularną”. Warto przy okazji koncertu Kalergis nadmienić, że aż do 1901 roku, kiedy filharmonia otworzyła swoje podwoje, Teatr Wielki od przełomu lat 60. i 70. XIX wieku prowadził również ożywioną działalność koncertową, prezentując mieszkańcom Warszawy arcydzieła literatury muzycznej. 30 kwietnia 1870 roku wykonano koncert skrzypcowy Henryka Wieniawskiego. Ówczesnym zwyczajem przeplatany był on innymi występami – tym razem komika Alojzego Żółkowskiego, który wystąpił w jednoaktówce *Pafnucy i Narcyz*.

62 Szczublewski 1963, s. 13–14.

63 Miziołek, Kowalski 2011, s. 127–129.

64 Modrzejewska 1957, s. 199.

65 Szczublewski 1993, s. 151.

Two years later, Kalergis died, followed by Chęciński; in addition – alas – the time of Mukhanov’s great successes passed. Modjeska, deprived of her illustrious protectress and discouraged by the strict censorship and disputes within the acting company, began thinking about leaving Warsaw. In 1878, new dramatic actors were taken on: Jadwiga Czaki, Honorata Leszczyńska, Józef Kotarbiński and Adolfinia Zimajer, but the anticipated return of success did not occur. The disheartened Mukhanov devoted his powers to the ballet ensemble, in which he found ‘consolation’ for his numerous cares; with one ballerina, he had two children. In June 1880, he stood down from the post of president, but he did not return to Russia, remaining on Polish soil to the end of his days; he died near Miechów in 1897.

Maria and Sergey, who had done so much for the Teatr Wielki, were a really odd couple; one might almost risk the hypothesis that one and the other were the fruit of the vision of that illusory Polish-Russian union about which Alexander I and some Poles, including Stanisław Staszic, quoted in the previous chapter, dreamed in the immediate wake of the Vienna Congress. That illusion of a Slavic alliance had long since dissipated, but some protagonists of that Polish–Russian drama refused to believe that a happy end was impossible. The beautiful Kalergis was half Polish, on her mother’s side, adored the music of Chopin (she was a pupil of his), appreciated the artistry of Modjeska and Norwid, who produced her portrait, but – if we believe Szczublewski – at the same time both loved and hated Warsaw.<sup>62</sup> Yet it would seem that her love for this city, for the Teatr Wielki and for the nearby Czartoryski-Potocki Palace (now the seat of the Ministry of Culture and National Heritage), in an annexe of which she lived for a long time, was quite substantial.<sup>63</sup>

Living for many years in the vicinity of the theatre, Kalergis must have had quite a dilemma over treating her father – a general in the gendarmerie – as blood ties required and finding a *modus vivendi* with the Poles. She coped excellently with that, particularly when dealing with great artists. ‘Madame Mouchanoff’s rôle in life – we read in Modjeska’s *Memories and Impressions* – seemed to be that of a good fairy, and she proved to be such also to me. She encouraged and protected me in many cases, especially in my wrestling with the censorship. It was she who many a time persuaded the censor that the forbidden plays were unjustly and unreasonably condemned. When I selected “Hamlet” for one of my yearly benefits, the censor-in-chief peremptorily forbade the performance because of the murder of a king which occurs in the play. “Such things must not be put before the audience, because they may suggest disloyal ideas,” was his arbitrary reason. I went to Madame Mouchanoff and told her of my disappointment, and also of the reason given by the censor. She invited the gentleman in question to her house, and in a few words persuaded him that the murder was a family affair only, and therefore perfectly harmless. “Hamlet” was performed, and remained in the repertoire. The public was almost frantic over the performance of Mr. Krolkowski (Hamlet), and next day, in the park which I had to cross going to the theatre, the students were quoting passages from the play; some of them walking right behind me recited my lines or sang softly the mad Ophelia’s songs. It was a genuine success.”<sup>64</sup>

62 Szczublewski 1963, p. 13–14.

63 Miziołek and Kowalski 2011, pp. 127–129.

64 Modjeska 1910, p. 184.

Koncerty urządzało głównie Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, ale znaczną aktywność wykazywali też Cesare Trombini, Kazimierz Hofman i Jan Quattrini. W listopadzie 1884 roku miał w Teatrze Wielkim miejsce pierwszy koncert symfoniczny z udziałem słynnego skrzypka, Stanisława Barcewicza. Kolejny koncert odbył się w styczniu następnego roku; tak jak za pierwszym razem dyrygował Józef Řebiček (Rzebiczek), a solistą był jego krajan František Ŏndriček. Wykonano wówczas *V Symfonię c-moll* op. 67 Ludwiga van Beethovena. W tym samym roku i w kolejnych latach grano utwory Feliksa Mendelssohna, Roberta Schumanna, Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, Hectora Berlioz, Johannes Brahmsa, Chopina, Mozarta i ponownie kilka razy Beethovena i Wieniawskiego<sup>66</sup>.

### Kilka uwag o przedstawieniach baletowych i operowych przed premierą *Halki*

Przypomnijmy teraz najważniejsze wydarzenia w życiu opery i baletu przed nadejściem epoki Moniuszki (1858–1872). Po odejściu z dyrekcji Teatru Wielkiego w 1840 roku Karola Kurpińskiego brakło talentów, które mogłyby polskiej operze dać szansę na jakąś formę dialogu z „konkurencją” zagraniczną. Dyrektorem został wspomniany już Quattrini, który dzielił swe stanowisko z Tomaszem Nideckim, uczniem Elsnera i kolegą szkolnym Chopina. Quattrini wprowadził do Teatru Wielkiego nowego ducha, ale był też przychylny polskim wykonawcom. Gdy od 1858 roku przyszło mu współpracować z twórcą *Halki*, szybko doszedł z nim do porozumienia. W świecie warszawskiej opery niepodzielnie królowali dwaj wielcy Włosi – Gioacchino Rossini i Gaetano Donizetti; niebawem dołączył do nich Giuseppe Verdi<sup>67</sup>. O popularności pierwszego z nich najlepiej świadczy fakt, że od 1825 do 1859 roku *Cyrulika sewilskiego* wystawiono w Warszawie aż 171 razy<sup>68</sup>. Warszawska epoka Donizettiego rozpoczęła się w 1839 roku; do 1890 roku wystawiono 16 jego oper, ale jak wszędzie na świecie najbardziej podziwiana była *Łucja z Lammermooru*<sup>69</sup>. Z wielkim powodzeniem wystawiano również opery Daniela Aubera, Giacomo Meyerbeera i Carla Marii von Webera. *Wolnego strzelca* wystawiono 111 razy, ale jeszcze większą popularnością od dzieła Webera cieszyła się słynna opera Meyerbeera *Robert diabeł*, którą wznawiano, od jej polskiej premiery w 1837 do 1859 roku, aż 197 razy<sup>70</sup>.

„Kurier Warszawski” w 1837 i 1839 roku tak opisywał dwa przedstawienia wspomnianych tu twórców oper i wykonane z tej okazji dekoracje: „Wkrótce także u nas przedstawiona ma być opera *Robert diabeł*. Dyrekcja na świetną wystawę tego arcydzieła ułożyła koszt taki, jakiego w dziejach naszego teatru nie było przykładu, [...] dekoracje są JP. Sacchettiego. [...] Pierwszą [dekorację],

66 Grubowski 1980, s. 153–160.

67 Chodkowski 1994, s. 42–50.

68 Żórawska-Witkowska 1994, s. 17.

69 Falenciak 1994, s. 29–36.

70 Karasowski 1859, s. 359–361.

Maria, who attended opera performances three times a week, also organised concerts, mostly at Czartoryski-Potocki Palace, but in March 1869 she gave a piano concert at the Teatr Wielki.<sup>65</sup> The audience treated her to a standing ovation. In a letter to her daughter, she wrote: ‘Never before [in Warsaw] have I been so popular’. While on the subject of Kalergis’s concert, it is worth mentioning that up to 1901, when the Philharmonic opened its doors, the Teatr Wielki, from the turn of the 1870s, was also a lively concert venue, offering Varsovians masterworks of the musical literature. On 30 April 1870, the violinist Henryk Wieniawski gave a concert. As was the custom in those times, that concert was interspersed with other performances: this time from the comedian Alojzy Żółkowski, who appeared in the one-act play *Pafnucy i Narcyz*.<sup>66</sup>

Concerts were organised mainly by the Warsaw Music Society, but also quite active were Cesare Trombini, Kazimierz Hofman and Jan Quattrini. In November 1884, the first symphonic concert was held at the Teatr Wielki, featuring the famous violinist Stanisław Barcewicz. Another concert took place in January the following year; as on the first occasion, the conductor was Josef Řebiček, and the soloist was his compatriot František Ondřiček. The programme included Beethoven’s Fifth Symphony in C minor, Op. 67. That same year, and subsequent years, brought performances of works by Mendelssohn, Schumann, Dobrzyński, Berlioz, Brahms, Chopin, Mozart and again several times Beethoven and Wieniawski.<sup>67</sup>

### A few remarks on performances of ballets and operas before the premiere of *Halka*

Let us now mention the major events in opera and ballet prior to the advent of the Moniuszko era (1858–1872). After Karol Kurpiński left the post of director of the Teatr Wielki, in 1840, there was a lack of talented individuals who could have given Polish opera the chance of entering into some form of dialogue with the foreign ‘competition’. Quattrini was made director, sharing the post with Tomasz Nidecki, a pupil of Elsner and schoolfriend of Chopin. Quattrini brought a new spirit to the Teatr Wielki, but he was also favourably inclined towards Polish performances. In 1858, when he came to work with Moniuszko, he soon reached an understanding with the composer. In the Warsaw opera world, two great Italians reigned undivided: Gioacchino Rossini and Gaetano Donizetti; they would soon be joined by Giuseppe Verdi.<sup>68</sup> Rossini’s popularity is best gauged from the fact that from 1825 to 1859 *Il barbiere di Siviglia* was performed in Warsaw as many as 171 times.<sup>69</sup> The Donizetti era in Warsaw began in 1839. By 1890, sixteen of his operas had been staged, with the most admired, as everywhere else in the world, being *Lucia*

65 Szczublewski 1993, p. 151.

66 Edouard Brisebarre and M. Marc-Michel, *Un tigre du Bengale* (tr.)

67 Grubowski 1980, pp. 153–160.

68 Chodkowski 1994, pp. 42–50.

69 Żórawska-Witkowska 1994, p. 17.

widok Palermo, można nazwać jedną z najpiękniejszych panoram, druga – wspaniała sala tronowa z ruchomą fontanną, trzecia – sławna skała św. Ireny oświetlona kunsztownie, czwarta – groby, czarujący sprawia widok, piąta – przepyszna komnata sypialna błyszcząca złotem, szósta – przysionek świątyni, siódma – świątynia wewnątrz, dzieło mistrzowskie [...]. Po ukończeniu [...] oznaki zadowolenia otrzymał JP. Sacchetti, którego utworu i pomysłu są wszystkie dekoracje”<sup>71</sup>.

„O wystawieniu tego dzieła [Aubera *Koń spiżowy*] – czytamy w „Kurierze” nr 213 z 13 VIII 1839 roku – na naszej scenie mamy wyobrażenie dokładne, gdy powtórzymy słowa znakomitego cudzoziemca przejeżdżającego przez Warszawę, a znajdującego się wczoraj w Wielkim Teatrze. «Widziałem – rzekł – *Konia spiżowego* w Paryżu w teatrze Opery Komicznej. Widziałem następnie w Bordo [Bordeaux] i kilku celniejszych miastach niemieckich; wyznaję, iż w ogóle tutaj wystawa o wielekroć przewyższa tamte, szczególnie co do wspaniałości ubiorów, dekoracji, ozdób wszelkiego rodzaju. Chwalono powszechnie dekoracje według rysu JP. Sacchettiego [...]. Tak JP. Sacchetti, jak JP. Nidecki otrzymali zaszczyt przywołania [...]. Ile nam wiadomo, koszt na wystawienie tej opery na naszej scenie dochodzi do 29 000 zł»”<sup>72</sup>.

W 1840 roku wystawiono m.in. *Lunaticzkę* Belliniego i *Precjozę* Wolffa, a w 1843 roku *Jeziro wieszczek* Aubera, *Otella* Rossiniego, *Normę* Belliniego i *Belizariusza* Donizettiego<sup>73</sup>. W 1845 roku wznowiono słynną *Niemą z Portici*, dla której Sacchetti wykonał nową dekorację przedstawiającą podziwiany przez wszystkich wybuch Wezuwiusza. Recenzent „Kuriera Warszawskiego” (nr 73 z 16 III) tak wyrażał swój zachwyt: „Dekoracja drugiego aktu przedstawiająca pierwszy brzask jutrzeńki i stopniowy wschód słońca oraz zatrważający wybuch Wezuwiusza w V akcie jest najpiękniejszym wieńcem nieporównanego talentu JP. Sacchettiego i wyjąwszy rozmiarów, nie ustępuje w niczym dekoracjom Wielkiej Opery w Paryżu”. 8 maja 1844 roku w Salach Redutowych wystąpił Giovanni B. Rubini, uważany za najsłynniejszego śpiewaka Europy. Zatrzymał się w Warszawie dla wypoczynku w drodze z Petersburga. Wystąpił jeszcze dwukrotnie, m.in. w *Łucji z Lamermooru*.

Powróćmy jeszcze do Sacchettiego i Quattriniego (obydwaj znani byli ze swojej dobrej współpracy z Polakami; pierwszy z nich wykształcił też grono uczniów, m.in. Głowackiego) i niezwykle skomplikowanej atmosfery w Teatrze Wielkim. Funkcjonował w nim za Quattriniego stały zespół polski i gościnnie występujące przez cztery do sześciu miesięcy zespoły włoskie. O tym swoistym konflikcie polsko-włoskim, który nie wybuchł nigdy z wielką siłą, była już wcześniej mowa. Tak o nim pisze Irena Poniatowska: „Zespół polski musiał istnieć, ponieważ orkiestra i chór stanowiły trzon przedstawień polskich i włoskich, a polscy soliści nie tylko wystawiali opery polskie, ale także zastępowali śpiewaków włoskich, którzy często byli niedysponowani, chociażby z powodów klimatycznych. Jednak Polacy byli traktowani – w pewnym sensie – jako zło konieczne, natomiast najlepsze miesiące jesienno-zimowe, czyli tzw. sezon operowy, należały do Włochów. Publiczność operowa miała okazję poznania współczesnego repertuaru operowego,

<sup>71</sup> „Kurier Warszawski” nr 276, 20 X; nr 336, 18 XII 1837.

<sup>72</sup> „Kurier Warszawski” nr 213, 13 VIII 1839.

<sup>73</sup> Król 1959, s. 237.

*di Lammermoor*.<sup>70</sup> Also highly successful were productions of operas by Daniel Auber, Giacomo Meyerbeer and Carl Maria von Weber. *Der Freischütz* was performed 111 times, but even greater popularity than the works of Weber was enjoyed by Meyerbeer’s famous opera *Robert le diable*, which was revived, subsequent to its Polish premiere, a total of 197 times, from 1837 to 1859.<sup>71</sup>

In 1837 and 1839, the *Kurier Warszawski* gave the following description of two performances of operas by these composers and of the sets produced for them: ‘Soon, *Robert le diable* is to be performed here as well. The management has spent more on the splendid decorations for this masterpiece than for any other in the history of our theatre [...] the decorations are by Sacchetti Esq. [...] The first [set], a view of Palermo, can be called one of the most beautiful panoramas; the second is a wonderful throne room with an impressive fountain, the third is the famous St Irene’s rock, artfully lit, the fourth, of graves, creates a magical impression, the fifth is a sumptuous bedchamber glittering with gold, the sixth is the vestibule of a temple, the seventh is the interior of the temple, a masterful work [...]. At the end [...] Mr Sacchetti, responsible for all the decorations, received tokens of satisfaction’.<sup>72</sup>

‘We will give an exact idea of the staging of this work on our stage [Auber’s *Le cheval de bronze*] – we read in the *Kurier* of 13 August 1839 – if we repeat the words of an illustrious foreigner passing through Warsaw who attended the Grand Theatre yesterday. “I saw – he said – *The Bronze Horse* in Paris, at the Opéra Comique. I then saw it in Bordo [Bordeaux] and several of the foremost German cities; I admit that in general the Warsaw production is many times superior to those, particularly in respect to the wonderful costumes, decorations and embellishments of all kinds. The sets, produced to designs by Sacchetti Esq., were universally praised [...]. Both Mr Sacchetti and Mr Nidecki were honoured by being called back out onto the stage [...]. To our knowledge, the cost of staging this opera on our stage is up to 29,000 zł.”<sup>73</sup>

In 1840, the productions included Bellini’s *La sonnambula* and Wolff’s *La preciosa*, and in 1843 Auber’s *Le lac des fées*, Rossini’s *Otello*, Bellini’s *Norma* and Donizetti’s *Belisario*.<sup>74</sup> Revived in 1845 was the famous *La muette de Portici*, for which Sacchetti produced new sets representing a universally admired eruption of Vesuvius. The reviewer for the *Kurier Warszawski* (16 March) expressed his admiration: ‘The decoration of the second act, representing the first light of dawn and the gradual rising of the sun, and the terrifying eruption of Vesuvius in Act V constitute the most beautiful crowning of the incomparable talent of Sacchetti Esq. and, save for the dimensions, it cedes nothing to the decorations of the Grand Opera in Paris’. On 8 May 1844, Giovanni B. Rubini, considered the most famous singer in Europe, performed at the Ballrooms. He stopped in Warsaw to rest on his way to St Petersburg. He performed twice more, including in *Lucia di Lammermoor*.

<sup>70</sup> Falenciak 1994b, pp. 29–36.

<sup>71</sup> Karasowski 1859, pp. 359–361.

<sup>72</sup> *Kurier Warszawski*, 20 October 1837, 18 December 1837.

<sup>73</sup> *Kurier Warszawski*, 13 August 1839.

<sup>74</sup> Król 1959, p. 237.

który przechodził przez europejskie sceny. To pozwoliło na ukształtowanie gustu muzycznego i na poznanie nie tylko artystów włoskich, ale także hiszpańskich i francuskich, którzy przyjeżdżali do Warszawy. Ale z drugiej strony, zespoły włoskie hamowały rozwój sztuki wykonawczej, jak również pedagogiki muzycznej<sup>74</sup>.

Przejdźmy teraz do faworyzowanego w Teatrze Wielkim baletu, który w opinii badaczy w latach 1833–1843 odznaczał się „wielkim rozmachem i bujnością”<sup>75</sup>. W zespole wyróżniali się Eugenia Koss, Teodora Gwozdecka i znakomity tancerz, Roman Turczynowicz; w latach czterdziestych objawił się nowy talent – Karolina Wendt. Na wysoki poziom sztuki baletowej oddziaływali także odwiedzający Warszawę artyści. Wielką rolę odegrały – wiedeńska ballerina Helena Szlancowska i przede wszystkim Maria Taglioni. Szlancowska przebywała w Warszawie od czerwca do listopada 1837 roku; pierwszy raz wystąpiła 22 czerwca. Jedna z gazet niedługo później pisała: „Lekka jak zefir zdawała się unosić w powietrzu [...], z rzadką zręcznością wykonywała piruety, formalne tryle, staccata i rulady tańcowe [...]. Zadziwiła do najwyższego stopnia posuniętym mechanizmem nóg, czyli raczej ich palców, którymi ledwo podłogi dotyka”<sup>76</sup>.

Wreszcie w marcu 1838 roku wystąpiła w Warszawie sama Taglioni. Publiczność mogła ją oglądać pięciokrotnie, m.in. w *Weselu w Ojcowie* Karola Kurpińskiego. Aktor Bogumił Dawison, świadek jej występów, w swoim dzienniku pod datą 13 marca 1838 roku zanotował: „[...] Panna Taglioni [...] zjawiła się dziś w teatrze na przedstawieniu *Wesele Figara*. Na ile mogłem dostrzec, nie jest zbyt ładna, zdaje się blondynka. Nazajutrz mają grać ku jej uczczeniu *Włoszkę w Algierze* i *Wesele w Ojcowie*, a pojutrze znowu balet. Sama wystąpi, jak mówią, po raz pierwszy w sobotę. Wszyscy niecierpliwą się, aby ujrzeć wreszcie najślawniejszą tancerkę Europy. Wprowadziła w niebywałe poruszenie naszą stolicę, wszędzie o niej tylko rozprawiają”. Następnie, pod datą 17 marca, czytamy: „Dziś widziałem pannę Taglioni tańczącą. Czyżbym się tego mógł kiedy spodziewać, że ona, którą cały świat uwielbia, obsypuje wieńcami, dziś dla nas tańcować będzie w naszej biednej Warszawie? Natłok był niesłychany [...] pomimo cen znacznie podwyższonych. [...] Oczarowała mnie. Ale i zapal naszej publiczności nie znał granic”<sup>77</sup>. Taglioni tańczyła w Wielkim jeszcze w 1841 i 1844 roku. W sukcesie baletu *Sylfida* Schneitzhoffer, w którym wystąpiła, bardzo pomogła użyta maszynaria teatralna<sup>78</sup>; rycina z epoki ukazuje, jak przedstawiono lot głównej bohaterki spektaklu.

Jak słusznie zauważono w kilku opracowaniach, występy Marii Taglioni, ale także do pewnego stopnia Szlancowskiej, należy uznać za przełomowe wydarzenia w dziejach baletu w Warszawie. Publiczność mogła poznać najnowsze trendy w tańcu europejskim w najdoskonalszym wydaniu. Szlancowska zaznajomiła polskie tancerki z nowoczesną techniką, Taglioni wskazała natomiast, jak tę technikę wykorzystać, aby osiągnąć prawdziwy artyzm. Sama znakomita

74 Poniatowska 2000, s. 22–23.

75 Pudełek 1959, s. 278.

76 „Gazeta Warszawska”, nr 166, 23 VI; nr 183, 13 VII 1837.

77 *Wspomnienia aktorów* 1963, t. 1, s. 209–210.

78 Pudełek 1959, s. 268–270.

Let us return to Sacchetti and Quattrini (both were known for their cooperation with the Poles; the former also trained a number of pupils, including Głowacki) and the extremely complex atmosphere at the Teatr Wielki. A permanent Polish company functioned there under Quattrini’s tenure, and also Italian companies that gave guest performances for four–six months of the year. We have already mentioned the Polish-Italian conflict, which never erupted with any great strength. This is what Irena Poniatowska says on that subject: ‘A Polish company had to exist, because the orchestra and the choir formed the core of Polish and Italian productions, and Polish soloists not only performed Polish operas, but also stood in for Italian singers, who were often indisposed, be it only on account of the climate. Yet the Poles were treated – in some sense – as a necessary evil, whilst the best autumn-winter months, and so the “opera season”, belonged to the Italians. The opera-going public had the chance to witness the contemporary operatic repertoire that was passing through European theatres. That enabled people to refine their musical tastes and to admire not just the Italians, but also Spanish and French artists who came to Warsaw. On the other hand, the Italian companies balked the development of the art of performance, as well as musical education’.<sup>75</sup>

Let us now turn to ballet, favoured at the Teatr Wielki, which in the opinion of scholars was marked during the period 1833–1843 by ‘great vigour and abundance’.<sup>76</sup> The stand-out dancers were Eugenia Koss, Teodora Gwozdecka and the brilliant Roman Turczynowicz. During the forties, a new talent revealed itself: Karolina Wendt. The high standard of ballet at that time was also influenced by artists visiting Warsaw. A great role was played by the Viennese ballerina Helena Szlancowska and, above all, Maria Taglioni. Szlancowska stayed in Warsaw from June to November 1837, first performing on 22 June. One of the newspapers wrote shortly afterwards: ‘Light as a zephyr, she appeared to float on the air [...], she performed pirouettes, formal dance trills, staccatos and roulades with rare deftness [...]. We were impressed by the supreme mechanism of her legs, or rather her toes, with which she barely touched the floor’.<sup>77</sup>

Finally, in March 1838, the great Taglioni came to Warsaw. She performed five times, including in Karol Kurpiński’s *Wedding at Ojcow*. The actor Bogumił Dawison, who witnessed those performances, wrote in his diary under the date 13 March 1838: ‘Miss Taglioni [...] appeared today at the theatre in a production of *Le nozze di Figaro*. As far as I could make out, she is not very attractive, apparently blonde. Tomorrow, they are to play in her honour *L’Italiana in Algeri* and *Wedding at Ojcow*, and the day after tomorrow another ballet. She is to perform alone, it is said, for the first time on Saturday. Everyone is impatient to see at last the most famous dancer in Europe. She has caused an extraordinary commotion in our capital; everywhere, they are discussing nothing but her’. Subsequently, under the date 17 March, we read: ‘Today I saw Miss Taglioni dance. Could I ever have expected that she who is adored by the whole world, showered with laurels, would be dancing for us today in our poor Warsaw? The

75 Poniatowska 2000, pp. 22–23.

76 Pudełek 1959, p. 278.

77 *Gazeta Warszawska*, 23 June 1837, 13 July 1837.

Włoszka z ogromną sympatią wspominała swoje pobyty w Warszawie, która ją tak entuzjastycznie przyjmowała<sup>79</sup>.

Wielkim wydarzeniem, w znacznym stopniu za sprawą efektów świetlnych, było też, jeśli możemy wierzyć ówczesnej prasie, wystawienie w 1843 roku *La Gitana*: „Wszyscy zgodzą się jednogłośnie, że od początku istnienia tu baletu nie widziano tyle przepychu, tyle urozmaiceń, ile ma *Dżitana* [...]. Salon przepyszny w trzecim akcie oświetlony pięćset pięćdziesięciu świecami należy do ozdób, jakimi rzadko która scena w najpierwszych stolicach Europy poszczycić się może [...]. Dekoracje pomnażają sławę Sacchettiego i Głowackiego”<sup>80</sup>.

Jedenaście lat później, w 1854 roku, na scenie Teatru Wielkiego tańczyła kolejna po Taglioni wielka włoska primabalerina – Carlotta Grisi; za każdym razem wywoływano ją po kilkanaście razy. Z podobnym aplauzem spotkał się niedługo potem spektakl baletowy pt. *Wyspa miłości* w choreografii Romana Turczynowicza, dyrektora baletu; dekorację do jego inscenizacji wykonał ten sam znakomity Sacchetti. Turczynowicz był od 1825 roku solistą baletu warszawskiego, a od 1833 – również pedagogiem w Warszawskiej Szkole Baletowej. Jako tancerz największe sukcesy odnosił w latach 1833–1843, wykonując solowe tańce charakterystyczne, m.in. walc styryjski w balecie Józefa Stefaniego *Mimili, czyli Styryjczykowie*<sup>81</sup>. W 1842 roku partnerował Taglioni w przywoływanym wcześniej balecie *Sylfida*; występował również na scenie paryskiej opery. Po powrocie z Francji został dyrektorem baletu warszawskiego, a w 1846 roku zadebiutował jako samodzielny choreograf. Miał niemałe zasługi w walce o narodowy charakter warszawskiego baletu oraz wprowadzenie na stołeczną scenę *Halki*, w której stworzył rodzaj syntezy polskich tańców narodowych. Ostatnim jego dziełem, zrealizowanym we współpracy z Moniuszką w 1866 roku, był balet *Monte Christo* Alexandra Georges’a, według słynnej powieści Aleksandra Dumasa. Z końcem kariery Turczynowicza nadchodził powoli kres warszawskiego baletu romantycznego.

W 1857 roku w sześciu przedstawieniach oklaskiwano na deskach Teatru Wielkiego Paulinę Viardot-Garcję, znakomitą hiszpańską śpiewaczkę, dobrą znajomą Fryderyka Chopina, która na jego pogrzebie wzięła udział w wykonaniu *Requiem* Mozarta. W Warszawie wystąpiła m.in. w *Cyruliku sewilskim*. „Kurier Warszawski” z 21 grudnia tak o niej pisał: „Jak ta znakomita śpiewaczka oddała tę rolę, jak zawładnęła słuchaczami głęboką znajomością sztuki i doskonałą grą dramatyczną, to opisać niełatwo, to trzeba słyszeć i widzieć. Oklaski trwały bezustannie, a doszły do wysokiego stopnia, gdy artystka wykonała parę mazurków nieśmiertelnego Chopina, między którymi jeden odśpiewała po polsku”. Niedługo potem zabrzmiało w tym samym miejscu jedno z najwybitniejszych dzieł polskiej literatury operowej – *Halka*. Wypadło jednak tak, że występy Viardot opóźniły o kilka miesięcy prapremierę pierwszego arcydzieła Moniuszki, o czym jej twórca pisze w jednym ze swoich listów<sup>82</sup>.

79 *Ibidem*, s. 271.

80 „Kurier Warszawski” 1843, nr 252 z 24 IX.

81 Pudełek 1968.

82 Moniuszko 1969, s. 284.

crowd was incredible [...] despite the much higher prices. [...] I was disappointed. Even so, the fervour of our public knew no bounds’.<sup>78</sup> Taglioni danced at the Teatr Wielki also in 1841 and 1844. The success of Schneitzhoffer’s ballet *La Sylphide*, in which she performed, was greatly helped by the theatrical machinery that was used;<sup>79</sup> a print from the period shows how the heroine’s flight was presented.

As noted in several publications, the performances of Maria Taglioni and also, to a certain extent, of Szlancowska should be regarded as a watershed in the history of ballet in Warsaw. The audience was introduced to the latest trends in European dance in the most excellent renditions. Szlancowska also introduced Polish dancers to modern technique, while Taglioni showed them how to employ that technique to achieve true artistry. The Italian dancer recalled her stay in Warsaw, where she was enthusiastically received, very warmly.<sup>80</sup>

If the press of the day is to be believed, another great event, partly on account of the lighting effects, was a production in 1843 of *La Gitana*: ‘Everyone agrees that since the beginning of ballet here such splendour and such variety as there are in *La Gitana* have never been seen [...]. The sumptuous drawing-room in the third act, illuminated by five hundred and fifty candles, the like of which few stages in the foremost capitals of Europe can boast [...]. The decorations augment the reputation of Sacchetti and Głowacki’.<sup>81</sup>

Eleven years later, in 1854, another Italian prima ballerina danced at the Teatr Wielki: Carlotta Grisi. Each time she performed, she was called out more than ten times. Not long afterwards, similar applause was garnered by the director of the *corps de ballet*, Roman Turczynowicz, for the ballet *L’isola d’amore*, which he choreographed; the sets for this production were made by Sacchetti. From 1825, Turczynowicz was a soloist with the Warsaw Ballet, and from 1833 he also taught at the Warsaw Ballet School. As a dancer, his greatest successes came in the years 1833–1843, when he performed solo character dances including a Styrian waltz in Józef Stefani’s ballet *Mimili, ou les Styriens*.<sup>82</sup> In 1842, he partnered Taglioni in the above-mentioned ballet *La Sylphide*; he also performed at the Paris Opera. On returning from France, he was appointed director of the Warsaw Ballet, and from 1846 he made his debut as sole choreographer. He made a significant contribution to the struggle to ensure a national character for the Warsaw Ballet and to bring *Halka* to the Warsaw stage, in which he created a kind of synthesis of Polish national dances. His last work, produced in cooperation with Moniuszko, in 1866, was Alexandre Georges’s ballet *Monte Christo*, after the famous novel by Alexandre Dumas. The end of Turczynowicz’s career coincided with the gradual decline of Romantic ballet in Warsaw.

In 1857, the excellent Spanish singer Pauline Viardot-García, a good acquaintance of Fryderyk Chopin, who sang at his funeral in Mozart’s *Requiem*, was applauded in six shows at

78 *Wspomnienia aktorów* 1963, vol. i, pp. 209–210.

79 Pudełek 1959, pp. 268–270.

80 *Ibid*, p. 271.

81 *Kurier Warszawski*, 24 September 1843.

82 Pudełek 1968.

**Stanisław Moniuszko** (1819–1872) urodził się w Ubielu, w okolicach Mińska (obecnie Białoruś), zmarł na zawał serca w Warszawie w wieku 53 lat. Początkowo kształcił się w mieście, w którym później odniósł swój wielki sukces i dokonał żywota, u Augusta Freyera. Pierwszy pobyt Moniuszki w Warszawie trwał trzy lata (od 1827) i zakończył się, wraz ze zubożeniem rodziny, powrotem w ojczyście strony. Uczył się następnie w Mińsku u Dominika Stefanowicza i wreszcie, od 1837 roku, w Berlinie u Carla Friedricha Rungenhagena. Studia ukończył w 1840 roku i zamieszkał w Wilnie, gdzie rozwijał żywą działalność jako kompozytor, animator życia muzycznego, pedagog i organista w kościele św. Jana<sup>83</sup>. Z tego okresu pochodzą jego pierwsze kompozycje – operetki *Loteria*, *Żółta szlafmyca*, *Jawnuta*, *Nocleg w Apeninach*, *Nowy Don Kiszot*, a także kantaty, msze i pieśni. W Wilnie miało też miejsce prawykonanie pierwszej, dwuaktowej wersji *Halki*, dramatycznej opowieści o skrzywdzonej przez szlachcica dziewczynie z ludu i nieszczęśliwej miłości; przedstawienie wówczas nie odniosło jednak sukcesu<sup>84</sup>.

Przypomnijmy tę datę raz jeszcze: 1 stycznia 1858 roku był dniem szczególnym w historii polskiej opery (zob. Aneks 6). W warszawskiej premierze *Halki*, w rozszerzonej, czy można by powiedzieć, w jej pełnej, czteroaktowej formie, wystąpili: Paulina Rivoli (Halka), Julian Dobrski (Jontek), Wilhelm Troschel (Stolnik), Kornelia Quattrini (Zofia), Adam Ziółkowski (Janusz), Jan Stysiński (Dziemba). W recenzji ogłoszonej w „Gazecie Warszawskiej” nr 8 i 9 z 1858 roku czytamy o kunszcie kompozytora: „Pan orkiestry wszechwładny, znający ją z gruntu [...], pełen łatwości w wynalezieniu melodii [...]. Czy w muzyce dramatycznej stanie się Chopinem naszym, tego przesądzać nie będziem. Pracy mu nie brak, [jak również] talentu; wolą dobrą szczerze obdarzon, nauką opatrzon dostatecznie, dziś stanął wysoko i potrafił być sobą, oryginalnym, świeżym, a jednak jasnym”.

O wielkim sukcesie *Halki* pisano we wszystkich trzech zaborach; to dzieło Moniuszki, jak i inne jego opery, zwłaszcza *Straszny dwór*, pełniły tę samą rolę w utrzymywaniu świadomości narodowej, co dzieła takich poetów-wieszczów, jak Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki. *Halka* nie uszła też uwadze prasy zagranicznej. W obszernej i wnikliwej recenzji dzieła Moniuszki, opublikowanej w „Neue Zeitschrift für Musik” z 12 listopada 1859 roku, Hans von Bülow takie zawarł słowa: „Należy zawsze uważać za pocieszające zjawisko, kiedy u tak zwanych narodów uciśnionych, znajdujących się w mniejszym lub większym stopniu w agonii samodzielności politycznej, głęboko usprawiedliwiony pęd ku przejawianiu się ducha narodowego opuszcza bezpłodne i zapalne pole politycznej igraszki, ażeby szukać zadośćuczynienia w jakimś kierunku estetycznym. Namiętny sen może wtedy w granicach czysto duchowych zrealizować się w szlachetniejszy sposób, a mianowicie w rzeczywistości, tym bardziej nieulegającej zaprzeczeniu,

---

83 Rudziński 1978.

84 *Ibidem*, s. 99–109.

the Teatr Wielki, including *Il barbiere di Siviglia*. The *Kurier Warszawski* of 21 December wrote the following about her: ‘It is not easy to describe how this excellent singer created that role, how she captured the audience with her profound familiarity with the play and her splendid acting; one has to hear it and see it. The applause lasted continuously, and it reached a peak when the artist performed a couple of mazurkas by the immortal Chopin, including one sung in Polish’. Shortly afterwards, one of the most outstanding works in the Polish operatic literature was heard at the same venue: *Halka*. It just so happened, however, that the performances by Viardot delayed the world premiere of Moniuszko’s masterwork by several months, as the composer writes in one of his letters.<sup>83</sup>

A few remarks on the oeuvre of Stanisław Moniuszko  
and his work at the Teatr Wielki

---

**Stanisław Moniuszko** (1819–1872) was born in Ubiel, near Minsk (now in Belarus), and he died of a heart attack in Warsaw at the age of fifty-three. He first trained with August Freyer, in the city in which he gained great success and later died. Moniuszko’s first stay in Warsaw lasted three years (from 1827), and it ended, as his family lost its fortune, with his return to the family home. He then trained with Dominik Stefanowicz in Minsk and finally, from 1837, with Carl Friedrich Rungenhagen in Berlin. He completed his studies in 1840 and lived in Vilnius, where he became very active as a composer, animator of musical life, teacher and organist in the Church of St John.<sup>84</sup> It is from that period that we have his first compositions: the operettas *Loteria* [The lottery], *Żółta szlafmyca* [The yellow night-cap], *Jawnuta*, *Nocleg w Apeninach* [A night in the Apennines] and *Nowy Don Kiszot* [The new Don Quixote], and also cantatas, Masses and songs. Vilnius was also the city in which the original, two-act version of *Halka* was performed – a dramatic tale of a rustic lass wronged by a nobleman and of unhappy love; at that time, *Halka* was not a success.<sup>85</sup>

Let us note that date once again: 1 January 1858 was a signal day in the history of Polish opera (see Appendix 6). The Warsaw premiere of *Halka*, in its expanded – perhaps ‘full’ – four-act form, starred Paulina Rivoli (Halka), Julian Dobrski (Jontek), Wilhelm Troschel (Esquire-carver), Kornelia Quattrini (Zofia), Adam Ziółkowski (Janusz) and Jan Stysiński (Dziemba). In a review published in the *Gazeta Warszawska* (nos. 8 and 9 of 1858), we read about the composer’s skill: ‘Omnipotent master of the orchestra, of which he boasts a comprehensive knowledge [...], with a great facility for finding a tune [...]. We won’t predict whether he’ll become our Chopin in dramatic music. He is not lacking work, [or] talent; generously blessed with goodwill, sufficiently so with learning, today he stood tall and managed to be himself, original, fresh, and yet clear’.

---

83 Moniuszko 1969, p. 284.

84 Rudziński 1978.

85 *Ibid*, pp. 99–109.

im idealniejsze są formy, które wybiera sobie ten pęd narodowy, aby się w nich wyrazić. U Węgrów i Polaków możemy powitać w ostatnich czasach rozmaite takie prądy ducha narodowego, który przyszedł już do rozsądnego opamiętania w pojedynczych utalentowanych indywidualnościach, a mianowicie właśnie na polu najbardziej uduchowionym i dzięki temu najbogatszym do wyrażenia: w poezji i muzyce. W panu Stanisławie Moniuszce, kompozytorze w najwyższym stopniu utalentowanym, wypowiada się żywo taka koncentracja ducha narodowego i w indywidualnej sile. [...] Opera *Halka* wywołała w Warszawie fanatycznie płomienne i intensywnie trwałe wrażenie i nagrodziła autora w sposób zaszczytny za długoletnie braki i walki. Obok osobistego zadowolenia przypadło mu w udziale także artystyczno-patriotyczne; udało mu się bowiem podnieść upodobanie estetyczne narodu z niższej sfery przyjemności i rozkoszy zmysłowych łaskotek słuchowych włoskiej muzyki i zapoczątkować jego przyszły rozwój i uszlachetnienie. Plan] Moniuszko nie osiągnął tego triumfu bez trudu, pomiędzy innymi nie bez dziesięcioletniego czekania na dobre usposobienie warszawskiego intendenta teatralnego”<sup>85</sup>.

Tuż po pierwszych, długo oczekiwanych sukcesach *Halki* Moniuszko przeniósł się wraz z rodziną do Warszawy, gdzie objął stanowisko dyrygenta oper polskich i z czasem również nauczyciela harmonii i kontrapunktu w Instytucie Muzycznym. W następnych latach powstały jego kolejne opery: *Flis*, *Hrabina*, *Verbum nobile*, *Straszny dwór*, *Paria* oraz balety *Monte Christo*, *Figle szatana* i *Na kwaterunku* [*Na kwaterze*]. Był kompozytorem niezwykle płodnym – samych pieśni zebranych w 12 śpiewnikach napisał 278 – wśród nich tak słynne jak *Prząśniczka*, *Pieśń wieczorna* czy *Dziad i baba*. Na przywołanie w tym miejscu zasługują również jego *I Kwartet smyczkowy d-moll* z 1839 roku i skomponowany zapewne rok później *Kwartet smyczkowy F-dur*.

W dwa lata po *Halce* – 7 lutego 1860 roku – miała miejsce premiera *Hrabiny* – „trzyaktowej historii rozdartej spódnicy”, która jest satyrą na bezkrytyczne poddawanie się części wyższych warstw społeczeństwa polskiego modzie i obyczajom płynącym z zagranicy, zwłaszcza z Paryża. Ta opowieść o czasach Księstwa Warszawskiego ma silny narodowo-patriotyczny charakter, na który społeczeństwo czasów poprzedzających powstanie styczniowe było szczególnie wyczulone. Jak zauważył Piotr Kamiński, *Hrabina* miała „uleczyć sponiewieraną tożsamość narodową”<sup>86</sup>. Tak jak niegdyś śpiewano i grano w całym kraju najpiękniejsze fragmenty z *Nędzy uszczęśliwionej* i z *Krakowiaków i Górali*, tak teraz sięgano po motywy z *Hrabiny*. „Wrażenie – pisał na łamach „Gazety Warszawskiej” z 18 grudnia 1860 roku Józef Kenig – najsilniejsze zrobił polonez *Pan Chorąży*, przerobiony na głosy z przegrywki wiolonczelowej w *Hrabinie*. Zdaje się, że tę przegrywkę zna kraj cały; gdzie tylko jaka orkiestra się znajdzie, zaraz ową przegrywką swoich słuchaczy częstuje [...] słyszeliśmy ją tego lata w Ojcowie, w Płocku, w Lublinie i innych punktach”. W 1861 roku wystawił Moniuszko na deskach Teatru Wielkiego kolejną operę – *Verbum nobile*, dzieło również na wskroś narodowe, dające pogodny obraz polskich obyczajów<sup>87</sup>. „To sielanka nie wieśniacza – pisał recenzent – a dworkowa, prosta jak sielanka, a charakterystyczna w muzyce jak życie w dawnych naszych modrzewiowych dworkach”<sup>88</sup>.

85 Cyt. za: Jachimecki 1983, s. 72–74.

86 Kamiński 2008, s. 975.

87 Rudziński 1978, s. 172–176.

88 „Gazeta Warszawska”, 2 I 1861.

The great success of *Halka* was reported in all three partitions of Poland; it was *Halka*, together with Moniuszko’s other operas, especially *The Haunted Manor*, that played the same role in sustaining national awareness as the works of such bards and prophets as Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki. *Halka* did not escape the attention of the foreign press, either. A lengthy and insightful review of Moniuszko’s work by Hans von Bülow, published in the *Neue Zeitschrift für Musik* of 12 November 1859, included the following words: ‘It should always be considered a gratifying phenomenon when in so-called “oppressed” nations, faced with the greater or lesser demise of their political independence, a profound and justified impulse towards the manifestation of the national spirit leaves the barren and inflammatory field of political games in order to seek fulfilment in some aesthetic direction. At such times, a passionate dream can fulfil itself in the noblest way within purely spiritual bounds, namely in a reality that is all the more difficult to deny the more perfect are the forms assumed by that national impulse in order to express itself. Among the Hungarians and the Poles in recent times, we can laud such currents of the national spirit, which has now arrived at a sensible restraint in talented individuals, namely in the domain that is most spiritual, and thereby allowing for the richest expression: poetry and music. In Mr Stanisław Moniuszko, a supremely talented composer, such a concentration of the national spirit expresses itself vividly and with an individual force. [...] the opera *Halka* has stirred fanatically burning and intensely enduring impressions and recompensed the composer in a distinguished way for the long years of penury and struggle. Besides personal fulfilment, he has also obtained artistic-patriotic satisfaction, since he has succeeded in raising the nation’s aesthetic preferences from the lower sphere of sensory pleasure and delight in the auditory gratifications of Italian music and initiating its future development and ennoblement. Mr Moniuszko has not achieved this triumph without considerable effort, including waiting ten years for a favourable disposition on the part of the steward of Warsaw theatres’.<sup>86</sup>

Just after the first, long-awaited successes of *Halka*, Moniuszko moved with his family to Warsaw, where he was appointed conductor of Polish operas and subsequently also teacher of harmony and counterpoint at the Institute of Music. Over the following years, he wrote further operas: *Flis* [The Raftsmen], *The Countess*, *Verbum nobile*, *The Haunted Manor* and *Paria* [The pariah], as well as the ballets *Monte Christo*, *Figle szatana* [Satan’s tricks] and *Na kwaterunku* [Billeted]. He was an exceptionally fecund composer. His songs alone numbered 278 in total – including such famous pieces as ‘Prząśniczka’ [The spinner], ‘Pieśń wieczorna’ [Evensong] and ‘Dziad i baba’ [An old man and woman] – and were collected in twelve songbooks. Also deserving a mention here are his String Quartet No. 1 in D minor, from 1839, and the String Quartet in F major, probably composed the following year.

Premiered two years after *Halka* – on 7 February 1860 – was *The Countess*, that ‘three-act story of torn skirts’ which is a satire on the uncritical succumbing by part of the Polish social elite to fashions and customs imported from abroad, especially from Paris. This tale of the times of the Duchy of Warsaw is of a strong national-patriotic character, to which the society of the period preceding the January Uprising was particularly sensitive. As Piotr Kamiński has noted, *The Countess* was to ‘heal the maltreated national identity’.<sup>87</sup> Just as the most beautiful

86 Quoted after Jachimecki 1983, pp. 72–74.

87 Kamiński 2008, p. 975.



Na kolejne po *Halce* wielkie dzieło Moniuszki poczekać trzeba było do 1865 roku, kiedy to miała miejsce premiera *Strasznego dworu*<sup>89</sup>. W tle z nawiedzanym rzekomo przez duchy dworem rozgrywa się historia miłosna z udziałem dwóch braci – Stefana i Zbigniewa – oraz dwóch sióstr Hanny i Jadwigi, która ma szczęśliwy finał. Tę pełną radości operę, ale z nutą nostalgii za dawną, wolną i potężną Polską, wystawiono, po ocenzurowaniu libretta w trudnym dla Warszawy czasie po upadku powstania styczniowego, kiedy niezwykle surowym represjom poddano również aktorów i śpiewaków Teatru Wielkiego. Pokłady patriotyzmu i narodowej nuty tak obecne we wcześniejszych operach Moniuszki, w *Strasznym dworze* powróciły ze szczególną siłą. Libretto napisał Jan Chęciński – wspomniany już literat, reżyser i aktor, który po inspirację sięgnął, tak jak w przypadku *Halki*, do *Starych gawęd i obrazów* Kazimierza W. Wójcickiego<sup>90</sup>. Tekst libretta gotowy był już w 1862 roku. Do połowy lipca 1865 roku zostało ukończone znakomicie skonstruowane dzieło dla pokrzepienia serc – na scenie ukazali się zbrojni rycerze wypowiadający śmiałe słowa o gotowości do walki i ofiar w obronie ojczyzny. Roztacza się w nim urzekająca atmosfera polskości emanująca ze scen zbiorowych, tańców i chwytających za serce arii, w tym najpiękniejszej z nich – arii z kurantem: „Cisza dookoła...”. Słowa „matka” i „po twym zgonie”, które w kulminacyjnym momencie wyśpiewuje Stefan, to wzruszająca alegoria ojczyzny w niewoli. Nuta patriotyzmu dochodzi do zenitu również wtedy, gdy Miecznik w swej centralnej arii-polonezie mówi, jakie warunki powinni spełniać kawalerowie ubiegający się o poślubienie jego córek:

„Kto z mych dziewczek serce której  
W cnym afektów wplącze nić  
Musi cnót posiadać wiele:  
Kochać Boga, kochać bratni lud,  
Mieć w miłości kraj ojczysty,  
Być odważnym jako lew.  
Dla swej ziemi macierzystej  
Na skinienie oddać krew.”

Niestety po interwencji cenzury słowa ostatniej zwrotki zmieniono na dwuwiersz:

„Znać żywota piękne cele  
Musi znosić pracy trud<sup>91</sup>.”

Z relacji świadków wydarzenia wynika, że na prapremierze w dniu 28 września 1865 roku publiczność szalała z zachwytu i płakała ze wzruszenia. Owacja zmieniła się w manifestację; podobnie stało się za drugim i trzecim razem. „Gazeta Muzyczna i Teatralna” (nr 2 z 1865 roku) tak opisała atmosferę premiery *Strasznego dworu*: „Najpierwsze wrażenie, jakiego doznaliśmy, od razu było uczucie szczególnego zadowolenia, jakiejś błogości; jakieś wewnętrzne ciepło [...] opanowało nas [...] poczuwaliśmy się do pewnej solidarności z kompozytorem, który zdawałoby się, jakby nam, słuchaczom, wyjął z piersi jakąś cząstkę naszej duszy i tę ozdobił”. Sam Moniuszko w liście z 7 października 1865 roku informował jednego ze swych przyjaciół:

89 Jachimecki 1983, s. 137–164.

90 *Straszny dwór* 2001, s. 53–57.

91 Rudziński 1978, s. 184–185.

parts of *Nędza uszczęśliwiona* [Misery made happy] and *Krakowiaczy i Górale* [Cracovians and highlanders] had once been sung and played throughout the land, now people turned to motifs from *The Countess*. ‘The most powerful impression was made – as Józef Kenig wrote in the *Gazeta Warszawska* of 18 December 1860 – by the polonaise *Pan Chorąży* [The standard-bearer], reworked in *The Countess* for voices from the original cello piece. It seems that the whole country knows that piece; wherever an orchestra appears, it immediately treats its listeners to [it] [...] we heard it this summer in Ojców, Płock, Lublin and elsewhere’. In 1861, Moniuszko staged another opera at the Teatr Wielki: *Verbum nobile*, also a thoroughly national work, giving a cheerful picture of Polish customs.<sup>88</sup> ‘This is an idyll not of the country – wrote one reviewer – but of the manor, simple as an idyll and as characteristic in its music as was life in our spruce manor houses of old’.<sup>89</sup>

Moniuszko’s next great work after *Halka* did not come until 1865, with the premiere of *The Haunted Manor*.<sup>90</sup> A manor house supposedly haunted by ghosts is the backdrop to a love story involving two brothers, Stefan and Zbigniew, and two sisters, Hanna and Jadwiga, which has a happy ending. This joyful opera, with a hint of nostalgia for the free and mighty Poland of yore, was staged, after the libretto had been censored, in the wake of the January Uprising, during a difficult period for Warsaw, when even actors and singers of the Teatr Wielki were subjected to fierce repression. The patriotic and national undertones that were so prominent in Moniuszko’s earlier operas returned with a vengeance in *The Haunted Manor*. The libretto was written by the aforementioned director, actor and man of letters Jan Chęciński, who turned for inspiration, as in the case of *Halka*, to Kazimierz W. Wójcicki’s *Stare gawędy i obrazy* [Old tales and pictures].<sup>91</sup> The text of the libretto was ready in 1862. By mid July 1865, the work, written to raise people’s spirits, was completed; knights in shining armour appeared on the stage, uttering bold words about their readiness to fight and to sacrifice their lives in defence of the homeland. This work is infused with a captivating atmosphere of Polishness, emanating from the ensemble scenes, the dances and the moving arias, including the most beautiful among them: the aria with carillon: ‘Cisza dookoła...’ [Silence all around...]. The words ‘Mother’ and ‘after your death’, sung at the climax by Stefan, are a touching allegory of the Homeland enslaved. The tone of patriotism also reaches a peak when the Sword-bearer, in his central aria-polonaise, relates what conditions should be met by bachelors wishing to marry his daughters:

He who’d win the heart  
Of any of my girls  
Must have many virtues:  
Love God and his compatriots,  
Hold his homeland in affection,  
Have courage like a lion.

88 Rudziński 1978, pp. 172–176.

89 *Gazeta Warszawska*, 2 January 1861.

90 Jachimecki 1983, pp. 137–164.

91 *Straszny dwór* 2001, pp. 53–57.

„Już więc po trzecim przedstawieniu *Strasznego dworu* i zwycięstwo stanowcze. [...] Dobrski był zachwycający! Pieśń z kurantami [...] i prolog najwięcej się podobały [...]. Nowy mazur, rodzony *halkowego* braciszek, ożywia czwarty akt”<sup>92</sup>. Przerażone powodzeniem opery władze carskie zakazały jej wystawiania<sup>93</sup>. W tym samym liście informującym Edwarda Ilcewicza o „zwycięstwie stanowczym” i „nowym mazurze”, który do dziś tak bardzo nas zachwyca, Moniuszko donosił: „*Straszny dwór* zawieszony przez naszą «matkę» cenzurę. Nikt zgadnąć nie może, z jakiego powodu”<sup>94</sup>. Oczywiście powodem był entuzjazm, który wywoływał prolog ukazujący obóz wojsk polskich i pełne patriotyzmu, pomimo ocenzurowania, arie. Opery nie wznawiano przez całe lata, a jeśli już do tego dochodziło, grano ją bez *Prologu* i ze zmienionymi słowami, m.in. w arii Miecznika. Na granie *Prologu* zezwolono w 1905 roku, ale pełna wersja *Strasznego dworu* powróciła dopiero w 1915 roku, po wycofaniu się rosyjskich wojsk z Warszawy. W 1936 roku nakręcono w zimowych plenerach Wileńszczyzny filmową wersję tej opery, a w 1965 roku właśnie *Strasznym dworem* inaugurowano działalność odbudowanego po zniszczeniach wojennych i jednocześnie znacznie rozbudowanego przez Pniewskiego Teatru Wielkiego<sup>95</sup>.

Wybitna sopranistka, Korolewicz-Waydowa, wielokrotnie wcielająca się w rolę Halki i inne postacie oper Moniuszki tak pisze o swoim przeżywaniu *Strasznego dworu*: „[...] Przed wszystkim olśniewa mnie nieporównany czar tego najświetniejszego, genialnego i tak na wskroś polskiego dzieła Moniuszki, którego do dziś bez łez słuchać nie potrafię”<sup>96</sup>. Artystka ta, która w okresie międzywojennym, w latach pełnienia funkcji dyrektora mieszkała w Teatrze Wielkim, nie doczekała wystawienia swej ukochanej opery na wspomnianej inauguracji w 1965 roku, zmarła bowiem dziesięć lat wcześniej.

Wróćmy do czasów Moniuszki. W 1869 roku, cztery lata po triumfie i zakazaniu przez cenzurę *Strasznego dworu* odbyła się premiera opery *Paria*. Zgodnie z duchem czasu, poszukując tematu neutralnego, kompozytor sięgnął po wątek egzotyczny, ale nie do końca z nim sobie poradził; jego Hindusi śpiewają bowiem trochę „na polską nutę”<sup>97</sup>. Sam twórca uznał operę za swoje najdojrzsze dzieło, ale niestety zaledwie po sześciu przedstawieniach zeszła ona z afisza i już nań w XIX wieku nie powróciła<sup>98</sup>. „Pod względem teatralnym – zauważa Jachimecki – przedstawia się *Paria* jako widowisko pokrewne *Aidzie*, ze zamianą staroegipskiego tła na egzotyzm Indii. [Niestety] nie wzbil się talent Moniuszki do dawnych swoich wzlotów [...] opera zawiódła nadzieje Warszawy”<sup>99</sup>. Zawiódła wszakże nie do końca, albowiem przywoływana już wielokrotnie Janina Korolewicz-Waydowa, wielka admiratorka wszystkiego, co napisał Moniuszko, nie zapomniła – jako dyrektor Teatru Wielkiego – i o tym jego dziele. Tak o tym wspomniła w swoim pamiętniku: „Na otwarcie teatru [po remoncie w 1917 roku] grana była *Paria*, prześliczna opera Moniuszki, z udziałem Marii Mokrzyckiej i tenora Juliusza Hoffmana”<sup>100</sup>.

92 Moniuszko 1969, s. 491.

93 *Straszny dwór* 2001, s. 15–16.

94 Moniuszko 1969, s. 491.

95 Komorowska 1999, s. 15.

96 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 229.

97 Zieziula 2005.

98 Szymocha 2005, s. 57.

99 Jachimecki 1983, s. 177, il. 85.

100 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 173.

Shed his blood at a nod  
For his motherland.)

Unfortunately, after the censor’s intervention, the words of the last stanza were altered to the following couplet:

Know the lofty goals in life  
And bear the weight of toil.<sup>92</sup>

From one eyewitness account, we learn that at the premiere, on 28 September 1865, the audience went wild with delight and cried with emotion. The applause turned into a demonstration; the same happened the second time, and the third. The *Gazeta Muzyczna i Teatralna* (no. 2 of 1865) gave the following description of the atmosphere at the premiere of *The Haunted Manor*: ‘The very first impression, which we gained at once, was a feeling of distinct happiness, of a kind of bliss; some inner warmth [...] swept over us [...] we felt a kind of solidarity with the composer, who seemed to have taken from our breast a piece of our soul and embellished it’. Moniuszko himself, in a letter of 7 October 1865, informed one of his friends: ‘So three performances of *The Haunted Manor* behind us, and the victory is emphatic. [...] Dobrski was amazing! The song with carillon [...] and the prologue were liked the most [...]. A new mazur, akin to that from *Halka*, enlivens the fourth act’.<sup>93</sup> The tsarist authorities, alarmed at the opera’s success, banned it.<sup>94</sup> In that same letter informing Edward Ilcewic of the ‘emphatic victory’ and the ‘new mazur’, which still delights us so today, Moniuszko reported: ‘*The Haunted Manor* is suspended by ‘maternal’ censorship. No one can guess why’.<sup>95</sup> The reason, of course, was the enthusiasm aroused by the prologue, showing a Polish army camp, and arias that, despite the censorship, were full of patriotism. The opera was not revived for years, and when it was played, it was stripped of the Prologue and the words were altered, including in the Sword-bearer’s aria. The Prologue was reinstated in 1905, but the full version of *The Haunted Manor* only returned in 1915, after the Russian forces had withdrawn from Warsaw. In 1936, a film version of this opera was shot on location in the Vilnius area during the winter, and in 1965 it inaugurated the work of the Teatr Wielki after its rebuilding from war-time destruction and its considerable expansion by Pniewski.<sup>96</sup>

One outstanding soprano, Korolewicz-Waydowa, who performed the role of Hanka and other characters from Moniuszko operas many times, writes the following about her experience of *The Haunted Manor*: ‘above all, I am dazzled by the incomparable magic of this, Moniuszko’s most splendid, brilliant and thoroughly Polish work, which still today I cannot listen to without crying’.<sup>97</sup> That artist, who during the inter-war years, when she was director of the Teatr Wielki, lived at the theatre, did not live to see the performance of her beloved opera at the inauguration in 1965, as she died ten years earlier.

92 Rudziński 1978, pp. 184–185.

93 Moniuszko 1969, p. 491.

94 *Straszny dwór* 2001, pp. 15–16.

95 Moniuszko 1969, p. 491.

96 Komorowska 1999, p. 15.

97 Korolewicz-Waydowa 1969, p. 229.

W tym samym czasie, kiedy *Paria* walczyła bezskutecznie o widzów, prawdziwe triumfy odnosiła dalej *Halka*; wystawiano ją także poza granicami Polski – w Petersburgu, Moskwie i Pradze. We wszystkich miastach odniosła znaczny sukces; w praskie jej przedstawienie zaangażował się sam Bedřich Smetana<sup>101</sup>. Obydwa arcydzieła Moniuszki, tak *Halka*, jak i *Straszny dwór*, które kształtowały w Polsce – i czynią to do tej pory – miłość do muzyki narodowej, do świata kultury ludowej, przypominają tradycje polskie i wartości rodzime, na sceny międzynarodowe nie przebiły się po dziś dzień<sup>102</sup>. Czy brakuje im geniuszu, czy treści uniwersalnych, których jest tak wiele w twórczości poety fortepianu? Jeden z badaczy tak odpowiedział na te pytania: „Chopin był geniuszem, torującym nowe drogi muzyce, Moniuszko – geniuszem korzystającym ze ścieżek już udeptanych. Pierwszy był muzycznym arystokratą polskim, drugi skromnym lirnikiem wioskowym. Chopin nie tylko polskim, lecz wspólnym językiem muzycznym mógł przemawiać, stąd jest znany i ceniony przez cały świat; gdy Moniuszko najpiękniej mówił tylko po polsku. Był też ulubieńcem Polski, która zawsze go chętnie słucha, kocha stale i więcej, aniżeli Chopina za swojaka poczytuje”<sup>103</sup>.

Moniuszko, jak już zostało wspomniane, był też kompozytorem muzyki baletowej; ponadto baletowe i taneczne sceny są obecne tak w *Halce* (tańce góralskie, mazur), jak i w *Hrabinie* (próba widowiska na sali balowej). Wiadomo, jak wielkim powodzeniem cieszył się – i cieszy się po dzień dzisiejszy – mazur w *Strasznym dworze*. Wraz z premierą *Hrabiego Monte Christo* (1866) nasz kompozytor znalazł się w prawdziwym świecie baletu; następnie przyszły *Na kwaterze* (1868), *Figle szatana* (1870), *Zemsta owadu* (1871) i inne<sup>104</sup>. Jednakże Moniuszko nie był szczególnie dumny ze swych dokonań na tym polu. Jak pisze Zdzisław Jachimecki, nasz kompozytor życzył sobie, aby na afiszach ogłaszających jego balety „czytano z dodatkiem: St.[anisław] M.[oniuszko] – z twardej konieczności fabrykant muzyki baletowej”<sup>105</sup>.

*Na kwaterze* lub *Na kwaterunku* tworzył Moniuszko we współpracy z choreografem i reżyserem – a w tym przypadku także librecistą – Hipolitem Meunierem (1825–1898). Meunier urodził się w Warszawie z ojca Francuza, tu się wychował, kształcił i pracował. Duet twórców pragnął osnuć utwór na tematyce polskiej, lecz najpewniej interwencja ostrej carskiej cenzury, przeciwstawiającej się wszelkim elementom polskości w teatrach, wymusiła zmianę tych zamierzeń. Zatem akcja ich baletu rozgrywa się na wsi bretońskiej wśród żuławów. Utwór powrócił na scenę w 1931 roku z librettem spolszczonym przez choreografa Piotra Zajlicha.

Należy tu jeszcze dodać kilka myśli o działalności Moniuszki na stanowisku dyrygenta, kiedy to przyszło mu współpracować z Quattrinim. Rola twórcy *Halki* polegała na dyrygowaniu operami polskimi. „W podziale obowiązków – pisze Wypych-Gawrońska – obu kapelmistrzów opery warszawskiej można odnaleźć pewien klucz: Quattrini kierował operami obcymi, głównie nowymi, Moniuszko pozostawały dzieła polskie, niektóre wznowienia i utwory obce, o których

101 Rudziński 1978, s. 202–208.

102 Kamiński 2008, s. 970.

103 Poliński 1914, s. 5.

104 Komorowska 2005.

105 Jachimecki 1983, s. 256.

Let us return to the times of Moniuszko. In 1869, four years after the triumph of *The Haunted Manor* and its banning by the censor, his opera *The Pariah* was premiered. In keeping with the spirit of the times, seeking a neutral subject, the composer turned to an exotic theme. However, he did not entirely get to grips with it, since his Indians sing a little ‘à la polonaise’.<sup>98</sup> The composer himself regarded this opera as his most mature work, but unfortunately it was taken from the bill after just six performances and did not return during the nineteenth century.<sup>99</sup> ‘In theatrical terms – opines Jachimecki – *The Pariah* is presented as a spectacle akin to *Aida*, with the Old Egyptian setting swapped for exotic India. [Unfortunately] Moniuszko’s talent failed to soar to its former heights [...] the opera disappointed the hopes of Warsaw’.<sup>100</sup> It did not disappoint entirely, though, since Janina Korolewicz-Waydowa, a great admirer of everything that Moniuszko wrote, did not forget – when she was director of the Teatr Wielki – about this work too. This is what she wrote in her diary: ‘At the opening of the theatre [after its renovation in 1917], *The Pariah* was played – a beautiful opera by Moniuszko, featuring Maria Mokrzycka and the tenor Juliusz Hoffman’.<sup>101</sup>

At the same time as *The Pariah* was fighting a losing battle for audiences, *Halka* continued to triumph; it was also staged outside Poland: in St Petersburg, Moscow and Prague. It enjoyed considerable success wherever it went; in Prague, Bedřich Smetana himself was involved in its production.<sup>102</sup> Both of Moniuszko’s masterworks, *Halka* and *The Haunted Manor*, which in Poland shaped – and continue to do so today – the love for national music, for the world of folk culture, reminding us of Polish traditions and native values, have failed to conquer the world stage to this day.<sup>103</sup> Are they lacking the genius or the universal content that abound in the output of Chopin? One scholar has offered the following answer: ‘Chopin was a genius, forging new paths for music; Moniuszko was a genius who made use of paths that were already beaten. The former was a Polish musical aristocrat; the latter was a modest rustic musician. Chopin was capable of speaking not just in a Polish musical language, but in a shared, common tongue, hence he is known and esteemed by the whole world; Moniuszko, meanwhile, spoke most beautifully only in Polish. He was the favourite of Poland, which has always willingly listened to him, constantly loves him and sees him more as one of their own than Chopin’.<sup>104</sup>

Moniuszko, as already mentioned, also composed ballet music; ballet and dance scenes are also present in *Halka* (highland dances, a mazur) and in *The Countess* (a rehearsal in a ballet room). We know how popular was – and still is – the mazurka in *The Haunted Manor*. With the premiere of *Monte Christo* (1866), our composer found himself in the true world of ballet; then came *Billeted* (1868), *Satan’s Tricks* (1870), *Libella* (1871) and others.<sup>105</sup> Yet Moniuszko

98 Zieziula 2005.

99 Szymocha 2005, p. 57.

100 Jachimecki 1983, p. 177, ill. 85.

101 Korolewicz-Waydowa 1969, p. 173.

102 Rudziński 1978, pp. 202–208.

103 Kamiński 2008, p. 970.

104 Poliński 1914, p. 5.

105 Komorowska 2005.

wprowadzenie do repertuaru sam usilnie zabiegał, np. opery ulubionego kompozytora Daniela Aubera, sporadycznie natomiast prowadził nowe dzieła, jak utwory Jacques’a Offenbacha czy Ambroise Thomas’a. [...] Nominacja Moniuszki i powołanie w ten sposób nowego dyrygenta w instytucji, która właściwie drugiego kapelmistrza w tym momencie nie potrzebowała, było rezultatem zabiegów doceniającego kompozytorski talent Moniuszki warszawskiego środowiska muzycznego”<sup>106</sup>.

Bliższe przyjrzenie się korespondencji Moniuszki i repertuarowi opery warszawskiej w tamtym czasie pokazuje, że wiele pomysłów i planów kompozytora nie zostało zrealizowanych. Najlepiej udało się Moniuszce umocnić na scenie polskiej pozycję swego ulubionego Aubera. Po Rossinim, Donizettim i Verdim był on najczęściej granym twórcą oper. Doprowadził też do kilku premier oper polskich autorów. W 1859 roku wystawiono *Króla pasterzy* Oskara Kolberga i *Wianki* Aleksandra Martina, zaś w roku 1863 *Monbara, czyli Flibustierów* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, rok później *Otona Łuczniaka* Adama Münchheimera i w 1871 roku *Żaków* Kazimierza Hofmana. Dzieła te nie zachwyciły publiczności i bardzo szybko schodziły ze sceny; nie wytrzymały też próby czasu i popadły w zapomnienie.

Moniuszko miał w Warszawie swoich ulubionych artystów; byli wśród nich m.in. Paulina Rivoli, Bronisława Dowiakowska, Honorata Majeranowska, Maria Kwiecińska, Jan Koehler i Mieczysław Kamiński. Rivoli, sopranistka (prawdziwe nazwisko Rywacka), jako pierwsza wykonała partię Halki w styczniu 1858 roku; bisowała wówczas 17 razy. Wzorem artysty dramatycznego był dla Moniuszki Alojzy Żółkowski-syn i dlatego w jego operach często pojawiała się rola dla tego aktora. Dzięki Moniuszce opera przestała być sztuką zarezerwowaną dla sfer wyższych, preferujących włoskich kompozytorów.

Kompozytor odniósł swoje największe sukcesy w Warszawie, ale nigdy nie zapomniał o swych litewsko-ruskich korzeniach i swej działalności w Wilnie. Według niektórych badaczy nosił się nawet z projektem narodowej opery litewskiej<sup>107</sup>. Pisał też muzykę do poezji swego wielkiego krajana, Mickiewicza. Tym samym nasz kompozytor, który „stał jak Orfej [był] muzycznym narzędziem rozmiękczać kamienie i skały”<sup>108</sup>, należy do sfery ducha Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

<sup>106</sup> Wypych-Gawrońska 2005, s. 111.

<sup>107</sup> Okulicz-Kozaryn 2005.

<sup>108</sup> Syrokomla 1970, s. 32.

was not particularly proud of his achievements in that field. As Zdzisław Jachimecki writes, our composer wished that people could read on the bills announcing his ballets: ‘St[anisław] M[oniuszko] – a manufacturer of ballet music out of sheer necessity’.<sup>106</sup>

Moniuszko wrote *Billeted* in collaboration with the choreographer and director (in this case, also the librettist) Hipolit Meunier (1825–1898). Meunier was born in Warsaw to a French father; he was raised and educated here and worked here as well. The composer and librettist wanted to create a work on a Polish theme, but it was doubtless the intervention of strict tsarist censorship, opposed to all elements of Polishness in theatres, that forced those intentions to be changed. Thus the action of the ballet is played out in a Breton village among the Zouaves. This work returned to the stage in 1931 with a libretto ‘Polonised’ by the choreographer Piotr Zajlich.

We should just add here a few thoughts about Moniuszko’s work as conductor, when he came to work with Quattrini. His role involved conducting Polish operas. ‘In the division of duties – writes Wypych-Gawrońska – between the two conductors, a certain pattern can be found: Quattrini conducted foreign operas, most of them new; Moniuszko was left with the Polish works, some of them revivals, and those foreign works which he had personally sought to have added to the repertoire, such as operas by his favourite composer, Daniel Auber, and he occasionally introduced new works, by such composers as Jacques Offenbach and Ambroise Thomas. [...] Moniuszko’s appointment, bringing a new conductor to an institution that did not really need a second bandmaster at that time, was the result of efforts on the part of the musical milieu in Warsaw, which appreciated Moniuszko’s talent as a composer’.<sup>107</sup>

A closer look at Moniuszko’s correspondence and the repertoire of the Warsaw Opera at that time shows that many of the composer’s ideas and plans were not realised. Moniuszko was most successful in reinforcing on the Polish stage the position of his favourite composer, Auber. After Rossini, Donizetti and Verdi, Auber was the most frequently played opera composer. Moniuszko also brought about several premieres of operas by Polish composers. Staged in 1859 were Oskar Kolberg’s *Król pasterzy* [The shepherd king] and Aleksander Martin’s *Wianki* [Wreaths], in 1863 Ignacy Feliks Dobrzyński’s *Monbar czyli Flibustierowie* [Monbar, or The filibusters], a year later Adam Münchheimer’s *Oton Łucznik* [Otto the archer] and in 1871 Kazimierz Hofman’s *Żaki* [Students]. Those works were not hits with audiences and very soon fell from the bill; they did not withstand the test of time and were forgotten.

Moniuszko had his favourite artists in Warsaw, including Paulina Rivoli, Bronisława Dowiakowska, Honorata Majeranowska, Maria Kwiecińska, Jan Koehler and Mieczysław Kamiński. Rivoli, a soprano (real name Rywacka), was the first to perform the part of Halka, in January 1858; on that occasion, she gave no less than seventeen encores. The model of a dramatic artist for Moniuszko was Alojzy Żółkowski junior, which is why his operas often included a role for that actor. Thanks to Moniuszko, opera ceased to be reserved for the upper social strata, which preferred Italian composers. He won his greatest successes in Warsaw, but he never forgot about

<sup>106</sup> Jachimecki 1983, p. 256.

<sup>107</sup> Wypych-Gawrońska 2005, p. 111.

**Mamy** w polskiej literaturze operowej dzieło, które do dziś jest grane z powodzeniem – *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*; wraca ono ponownie na deski Teatru Wielkiego w sezonie 2014/2015. Ale na scenie polskiej zaistniał również cud prawdziwy. Objawił się najpierw w Galicji, w Krakowie, w świecie krakowiaków i górali, by niebawem zawitać do Warszawy i by potem zajaśnieć pełnym blaskiem w Ameryce jako Modjeska<sup>109</sup>. Chłędowski tak o niej pisał: „[...] Rysy [jej] nadzwyczaj regularne, miały coś w sobie z tej prostoty pięknych góralskich twarzy z Zakopanego [...] chętnie się ona też nieraz, że jest góralką, a mianowicie, że jej matka jest góralskiego pochodzenia”<sup>110</sup>. Była wszakże z urodzenia krakowianką i w mieście Kraka odniosła swe pierwsze wielkie sukcesy<sup>111</sup>.

Helena Modrzejewska, właściwie Jadwiga Helena Misel (1840–1909), kojarzona w Polsce przede wszystkim z Krakowem i występami w Ameryce, grała w Warszawie przez siedem sezonów, od 4 października 1868 roku (tego dnia pojawiła się po raz pierwszy przed stołeczną publicznością w roli Adrianny Lecouvreur), do czerwca 1876 roku<sup>112</sup>. „Ów warszawski październik teatralny – pisze Szczublewski – nie ma swojego odpowiednika w całej poprzedzającej go historii scen polskich. Do niespotykanej przedtem wysokości raptownie wzniósł zainteresowanie jedną aktorką. Kasa teatru pozostawała w stanie obłężenia, zdobywano bilety w pokątnej sprzedaży, parokrotnie je przepłacając; widownia Teatru Wielkiego stała się celem powszechnej pielgrzymki wyczekujących scenicznego cudu. Listopad miał być wiernym przedłużeniem tego opętania”<sup>113</sup>.

Parafrazując nieco słowa Franciszka Siedleckiego, można powiedzieć, że dla wielu ówczesnych mieszkańców Warszawy i przede wszystkim dla większości aktorów warszawskich zaproszenie na gościnne występy Modrzejewskiej, aktorki „prowincjonalnej”, było czymś w rodzaju rewolucji pałacowej i stawało na drodze tradycji. W świecie teatru zawrzało, a w prasie pojawiły się artykuły mówiące o sprowadzeniu do stolicy „wydmuchanych wielkości sceny”<sup>114</sup>. Wszakże polemika rzucona na łamy gazet rozbudziła ciekawość, stała się znakomitą reklamą dla „przybłądów z Krakowa” (Helena przybyła do Warszawy ze swym mężem – Karolem Chłapowskim). W dniu pierwszego z jej udziałem przedstawienia Teatr Wielki zapełnił się do ostatniego miejsca, a tłum studentów opanował galerię. Podziw dla jej gry wzrastał z każdą sceną i niebawem przyszło prawdziwe „opętanie”.

Po pierwszej serii występów, 12 grudnia 1868 roku ukazała się w „Tygodniku Ilustrowanym” ciekawa i niezwykle trafna charakterystyka aktorki: „Pani Modrzejewska jest bardzo hojnie obdarzoną od natury. Wzrostu średniego, chociaż jako kobietę do wysokich już ją zaliczyć można,

his Lithuanian-Ruthenian roots and his work in Vilnius. According to some scholars, he even planned a national Lithuanian opera.<sup>108</sup> He also wrote music to his great compatriot Mickiewicz. Thus our composer, who ‘stood like Orpheus [to] soften stones and rocks with the instrument of music’,<sup>109</sup> belongs to the spiritual realm of the Commonwealth of Poland-Lithuania.

---

## The beautiful Helen, or The perfect actress

---

**We** have in the Polish operatic literature a work that is still played today with success: *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* [The supposed miracle, or Cracovians and highlanders]. It is again returning to the boards of the Teatr Wielki in the 2014/2015 season. But a real miracle also occurred on the Polish stage. It revealed itself at first in Galicia, in Cracow, in the world of the Cracovians and highlanders, before arriving soon after in Warsaw and then reaching its full splendour in America as Modjeska.<sup>110</sup> Chłędowski wrote about her as follows: ‘[her] highly regular features possessed something of that simplicity of beautiful highland faces from Zakopane [...] she also boasted on more than one occasion of being a highland lass, specifically that her mother was of highland stock’.<sup>111</sup> Yet she was a Cracovienne by birth and it was in the city of Krak that she gained her first great successes.<sup>112</sup>

Helena Modrzejewska, real name Jadwiga Helena Misel (1840–1909), was associated in Poland above all with Cracow and with her performances in America; she played in Warsaw for seven seasons, from 4 October 1868 (that day, she first appeared in front of a Warsaw audience in the role of Adriana Lecouvreur) to June 1876.<sup>113</sup> ‘That theatrical October in Warsaw – writes Szczublewski – had no equivalent in the whole history of the Polish stage before. It suddenly raised interest to unprecedented heights thanks to a single actress. The box office was besieged, with tickets touted for several times their face value; the auditorium of the Teatr Wielki became the goal for a universal pilgrimage by those awaiting a miracle on stage. November was to be a faithful extension of that obsession’.<sup>114</sup>

To paraphrase somewhat the words of Franciszek Siedlecki, we might say that for many residents of Warsaw at that time, and above all for most of the city’s actors and actresses, an invitation to guest performances by Modjeska, a ‘provincial’ actress, was something of a palace revolution and an affront to tradition. The world of theatre was in uproar, and commentators in the press spoke of ‘inflated great figures of the stage’ being imported to the capital.<sup>115</sup> Yet the

---

108 Okulicz-Kozaryn 2005.

109 Syrokomla 1970, p. 32.

110 Holmgren 2013.

111 Chłędowski 1957, vol. i, pp. 137–138.

112 SBTP, pp. 451–453.

113 Sivert 1982, pp. 74–93. See also Grzymała Siedlecki 1957, pp. 72–92.

114 Szczublewski 1963, p. 47.

115 Siedlecki 1990, pp. 50–51.

109 Holmgren 2013.

110 Chłędowski 1957, t. 1, s. 137–138.

111 SBTP, s. 451–453.

112 Sivert 1982, s. 74–93. Zob. też Grzymała-Siedlecki 1957, s. 72–92.

113 Szczublewski 1963, s. 47.

114 Siedlecki 1990, s. 50–51.

regularnych, lubo wyrazistych rysów, w których oczy i uśmiech, zdolne przyjąć wszelkiego rodzaju odcienie, główną grają rolę. Posiada ona wielką harmonię kształtów, którą sztuka grecka za najpożądany zewnętrzny powab kobiecy poczytywała. Głos jej, niezbyt silny ani rozległy, posiada jednak ten przymiot srebrnego, czystego dźwięku, który od razu jedna sobie słuchaczów. Z wielką łatwością i znakomitym – względnie do tak krótkiego pobytu na scenie – wyrobieniem przechodzi ona całą gamę uczuć, od łez aż do naiwnego, prawie dzieciennego śmiechu [...]. Zdaje się, że jednym z głównych przymiotów tej artystki jest dziwna estetyczność ruchów. [...] Niema gra doszła u niej do wysokiego stopnia udoskonalenia. Gest jest okrągły, miękki, wyrobiony, nigdy nie przekracza linii, jaką surowe prawo zasad scenicznych zakreśla; ręce znajdują się zawsze na właściwym miejscu, a wygięcie w tył kibici, którego dość często używa, nadaje wielki wdzięk całej postawie. [...] Pierwszorzędnym zresztą przymiotem gry pani Modrzejewskiej jest naturalność. [...] Życia ma wiele i umie je przelewać w postaciach przez siebie odtwarzane, dlatego też te postaci są z krwi i ciała. I w tym właśnie leży tajemnica wrażenia, jakie budzi”<sup>115</sup>.

Za swoje występy piękna Helena otrzymywała ogromne honoraria, bo potrafiła się nie tylko cenić, ale i pertraktować. Kontrakt podpisany 23 listopada gwarantował jej nie tylko wysokie gaże, ale i liczne przywileje – zapewnione siedem występów w miesiącu, swobodny dobór ról, czteromiesięczny urlop. Ale czy mogło być inaczej w przypadku aktorki, którą niejednokrotnie krytyczny Rapacki tak opisał: „Co oprócz swej piękności wносиła Modrzejewska na scenę? Powiadają o Goethem, że patrzył nie tylko oczami, ale wszystkimi porami swego ciała. Ten dar wysoki posiadała i Modrzejewska. Ona widziała to, co dla innych było niedostrzegalne. Swymi pięknymi i głębokimi oczyma zdawała się przebijać mury, aby wszystko dostrzec, jak w jasnowidzeniu. Każdy ruch, każdy szczegół jej toalety, zaczesanie głowy – wszystko to było zaobserwowane, zbadane i właściwie użyte. Żadna dotąd artystka nie pomyślała o tym, jak scharakteryzować można daną postać niewieścią jej kostiumem. Ubranie Modrzejewskiej było całą epopeją; dodam nawiasem, że nigdy nie polegała na kostiomerce, ale nierzadko własnymi rękami szyła swoje kostiumy i ubrania: od atłasów i jedwabi księżnych i hrabin aż do perkalikowych sukien panien i ubogich dziewczyn”<sup>116</sup>. Warto w tym miejscu przypomnieć, że jej kostiumy są obecnie w zbiorach Muzeum Teatralnego i eksponowane we foyer Teatru Wielkiego. Nadal wzbudzają ogromny podziw i zainteresowanie.

Jednak w Warszawie, którą Modrzejewska szczerze pokochała, jej życie nie zawsze było usłane różami, nie zawsze też sztuki z jej udziałem były oblegane przez publiczność. Po występach w Teatrze Letnim w 1871 roku przeziębila się i zapadła na tyfus. Choroba była na tyle groźna, że kraj obiegła nawet pogłoska o jej śmierci. Wyleczył ją znany wówczas lekarz – doktor Tytus Chałubiński; w efekcie tej groźnej choroby aktorka utraciła na jakiś czas swe piękne włosy, które najlepiej bodaj opisał Kazimierz Chłędowski<sup>117</sup>. Gdy po trzech miesiącach wróciła na scenę, euforia widzów przez długi czas nie pozwalała jej rozpocząć przedstawienia, a scenę zasypało mnóstwo kwiatów, pośród których grała cały pierwszy akt.

115 „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 102.

116 Rapacki 1925, s. 148.

117 Chłędowski 1957, t. 1, s. 138.

polemic in the daily press stirred people’s interest and became an excellent advertisement for the ‘vagabonds from Cracow’ (Helena came to Warsaw with her husband, Karol Chłapowski). On the first day of a show in which she was acting, every last seat was taken at the Teatr Wielki, and a crowd of students overran the gallery. The admiration for her acting grew with every scene, and soon a real frenzy took hold.

After the first series of performances, on 12 December 1868 an interesting and extremely well observed profile of the actress appeared in the *Tygodnik Ilustrowany*: ‘Mrs Modrzejewska is bounteously endowed by nature. Of average height, although as a woman she might be deemed tall, with regular, yet distinctive features, in which the eyes and the smile, capable of assuming all kinds of shading, play the principal role. She is very well proportioned, which Greek art considered the most desirable outward charm in a woman. Her voice, none too strong or rangy, nevertheless possesses that quality of a silvery, clear sound, which at once wins over listeners. With great facility and expertise – despite such a short time on the stage – she passes through the gamut of emotions, from tears to naïve, almost childish laughter [...]. It would seem that one of this artist’s principal attributes is a curious aestheticism of movement. [...] Her miming has reached a high degree of excellence. Her gestures are rounded, soft and refined, but they never cross the line drawn by the strict law of theatrical principles; her hands are always in the right place, and her arching backwards at the waist, which she uses quite often, lends great allure to her bearing. [...] A prime feature of Mrs Modrzejewska’s playing is naturalness. [...] She has plenty of life, and she knows how to pour it into the characters she is portraying, hence those characters are of flesh and blood. And that is precisely the secret of the impression that she creates’.<sup>116</sup>

For her performances, the beautiful Helen received huge fees, because she not only had a healthy self-esteem, but she knew how to negotiate. A contract signed on 23 November guaranteed her not only lofty fees, but also numerous privileges: an assurance of seven performances per month, a free choice of roles and four months’ holiday. Yet this was surely inevitable with an actress who was described more than once by the critically orientated Rapacki in the following terms: ‘So what did Modjeska bring to the stage besides her beauty? Well, they say about Goethe that he looked not just with his eyes, but with all the pores of his body. And that gift was possessed by Modjeska as well. She saw that which was imperceptible to others. With her beautiful deep eyes, she seemed to pierce walls, in order to see everything, as in a crystal ball. Every movement, every detail of her dress, her coiffure – it was all observed, studied and suitably deployed. No artist before her had considered how a particular female character might be portrayed by her costume. Modjeska’s attire was epic; incidentally, she never relied on a costumier, but often sewed her costumes and clothes herself: from the satins and silks of princesses and countesses to the muslin dresses of governesses and poor maids’.<sup>117</sup> At this point, it is worth noting that her costumes are currently held by the Theatre Museum and displayed in the foyer of the Teatr Wielki. They still arouse huge admiration and interest.

116 *Tygodnik Ilustrowany*, 1868/102.

117 Rapacki 1925, p. 148.

Modrzejewska grała nie tylko dramaty wielkich i uznanych autorów, jak Szekspir i Dumas-syn (w sztukach pierwszego z nich wystąpiła 95 razy, drugiego – 50 razy), ale również sztuki stosunkowo mało wówczas znanego Juliusza Słowackiego, występując w nich aż 39 razy<sup>118</sup>. Za ten gest szczerze patriotyczny, wspierany przez Kalergis, przyszło jej surowo zapłacić, bo mieszkańcy Warszawy niekiedy zupełnie nie dostrzegali głównego celu jej zabiegów. 1 maja 1872 roku po raz pierwszy w Teatrze Wielkim wystawiono dramat Słowackiego *Maria Stuart*. W ciągu 11 dni Modrzejewska grała w tej sztuce sześć razy. Wbrew oczekiwaniom widownia nie była zapełniona. 12 maja, w czasie koncertu charytatywnego w Teatrze Wielkim, odbyła się prapremiera III aktu *Mazepy* – przy widowni tylko w połowie zapełnionej. Widzowie wybrali widowisko w cyrku warszawskim – benefis jego dyrektora. Podobnie było dwa dni później; widzów było jeszcze mniej! Spodziewano się raczej manifestacji patriotycznej związanej z tym jakże antycarskim autorem, duchowym patronem patriotów polskich, nie takiej klęski! Na afiszach nie figurowało nazwisko wielkiego poety – cenzura zezwoliła na umieszczenie samych inicjałów: J.S.<sup>119</sup> Czy opisana klęska to tylko zbieg okoliczności, czy brak stosownego rozpropagowania przedstawienia?

Na ironię losu zakrawa fakt, że debiut *Mazepy* przyszedł zobaczyć zniechęcony namiestnik Berg, który był wtedy 82-letnim starcem. Za bilet ofiarował wielką na owe czasy kwotę 100 rubli, a następnie rozsiadł się w swojej łóż, dziwiąc się i ciesząc jednocześnie, że na widowni zasiadało tylko nieco ponad 330 osób. Kolejną ironią losu było to, że na warszawskiej wystawie sztuk pięknych wystawiono medalion namiestnika, wykonany przez niejakiego Leopolda K. Steinmana, zestawiony z medalionami Słowackiego i Mickiewicza<sup>120</sup>. To z powodu Berga wyrzucono w 1863 roku na warszawski bruk fortepian Chopina i zniszczono liczne po nim pamiątki. Teraz ten sam człowiek, odpowiedzialny za wieszanie i zsyłanie na Syberię polskich patriotów, był świadkiem pewnego rodzaju zlekceważenia przez publiczność warszawską i Słowackiego, i wielkiej aktorki.

Z czasem, jeszcze przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości w 1918 roku, sztuki Słowackiego, mniej lub bardziej ocenzurowane, pojawiały się na scenie Teatru Wielkiego. W 1909 roku wystawiono, w reżyserii Józefa Śliwickiego, jego dość mroczny dramat *Beatryks Cenci* z fascynującą scenografią; w kulminacyjnej scenie, gdy rodzina Cenci prowadzona jest na egzekucję, ukazano miejsce kaźni przy Zamku św. Anioła z widokiem na imponującą kopułę bazyliki św. Piotra<sup>121</sup>. Trzy lata później wystawiono *Lillę Wenedę*, więc wysiłek i poświęcenie naszej wielkiej aktorki nie poszedł na marne.

W tym samym 1872 roku, gdy odbywał się proces wprowadzania dramatów Słowackiego na scenę, Modrzejewska grała Sewerynę w *Księżnie Jeżowej* Aleksandra Dumasa-syna. Po tym przedstawieniu krytyk teatralny jednej z gazet pisał: „Artystka napełnia sobą scenę, teatr cały i jeśli się godzi tak wyrazić, przenika ona fibry całej masy oczarowanych widzów. Pod jej grą

118 Szczublewski 1993, s. 201.

119 Szczublewski 1993, s. 176–177.

120 Szczublewski 1963, s. 182.

121 Bieńka 2003, il. na s. 217.

Yet in Warsaw, a city that Modjeska genuinely loved, her life was not always a bed of roses, and the plays she performed in were not always besieged by the public. Following performances at the Teatr Letni (Summer Theatre) in 1871, she caught cold and contracted typhus. The illness was so perilous that a rumour circulated around the country about her death. She was cured by the well-known doctor Tytus Chałubiński; as a result of that illness, the actress lost for some time her beautiful hair, which is perhaps best described by Kazimierz Chłędowski.<sup>118</sup> When she returned to the stage, three months later, the audience’s euphoria prevented her from beginning the show for quite some time, and the stage was strewn with flowers, among which she played the entire first act.

Modjeska acted not just in plays by great and esteemed authors, such as Shakespeare and Dumas *films* (she performed 95 times in plays by the former and 50 times in works by the latter), but also in dramas by Juliusz Słowacki, who was relatively little known at that time, in which she appeared 39 times.<sup>119</sup> For that sincerely patriotic gesture, supported by Kalergis, she would pay a sore price, because the residents of Warsaw sometimes missed the main point of her actions entirely. On 1 May 1872, Słowacki’s play *Maria Stuart* was performed for the first time at the Teatr Wielki. Over eleven days, Modjeska performed in that play six times. Contrary to expectations, the auditorium was not full. On 12 May, during a charity concert at the Teatr Wielki, the world premiere of Act III of *Mazepa* was given, and the hall was only half full. The public preferred a show at the Warsaw circus: a benefit for its director. The same happened two days later, when the audience was even sparser! The organisers had anticipated a patriotic manifestation linked to that anti-tsarist playwright and spiritual patron of Polish patriots, not such a flop! The name of the great poet was not displayed on the bills, with the censor giving permission only for his initials to appear: J. S.<sup>120</sup> Was the flop just a coincidence, or was the production not suitably promoted?

It seems ironic that the debut of *Mazepa* was attended by the hated viceroy Berg, who was then at the ripe old age of eighty-two. For his ticket, he offered what was then a handsome sum, 100 rubles, and he sat in his box astonished, and at the same time gratified, that just 330 or so people were sat in the auditorium. Another irony is the fact that a medallion of the viceroy, produced by one Leopold K. Steinman, was displayed in an art exhibition in Warsaw alongside medallions of Słowacki and Mickiewicz.<sup>121</sup> It was on account of Berg that Chopin’s piano was thrown onto the Warsaw cobbles in 1863 and numerous Chopin souvenirs were destroyed. Now that same man, responsible for hanging Polish patriots and banishing others to Siberia, was witness to a sort of belittlement on the part of the Warsaw public of both Słowacki and the great actress.

With time, still before Poland regained independence in 1918, Słowacki’s plays, more or less censored, appeared on the stage of the Teatr Wielki. In 1909, the rather gloomy drama

118 Chłędowski 1957, vol. i, p. 138.

119 Szczublewski 1993, p. 201.

120 *Ibid*, pp. 176–177.

121 Szczublewski 1963, p. 182.

potężną nikną nawet wszystkie psychiczne pustki i przeskokki w sztuce i wygładzają się wszystkie jej chropowatości, sytuacje naciągnięte stają się naturalnymi, niemożliwe na możebne się zamieniają”<sup>122</sup>. Następnie przyszyły role Desdemony w Szekspirowskim *Otellu*, księżniczki Eboli w *Don Carlosie* Schillera i rola tytułowa w *Marion Delorme* Victora Hugo. Powszechnie uważano, że, kreując księżniczkę Eboli, Modrzejewska stworzyła arcydzieło jedyne w swoim rodzaju. Specjalnie dla niej w 1874 roku wprowadzono na scenę takie sztuki, jak: *Czarne diabły* Victoriena Sardou, *Przechodzień* François Coppée, *Kaprysy Marianny* Alfreda de Musseta, *Sfinks* Octave Feuilleta. O tej ostatniej roli jeden z krytyków pisał: „Była to gra prawdziwie mistrzowska, głęboko obmyślana, oszlifowana misternie, a tak idealna, głęboka i bogata, że zasługiwałaby na osobne studium”<sup>123</sup>.

W ostatnim roku występów Modrzejewskiej w Warszawie, przed jej wyjazdem za ocean, Teatry Rządowe zaprezentowały kilka polskich nowości: *Gałązkę heliotropu* Adama Asnyka, *Przesady* Edwarda Lubowskiego i *Koniec Stuartów* Juliusza Falkowskiego. Wyjazd artystki za granicę w 1876 roku nie oznaczał zupełnego zerwania więzów z krajem, pomimo wielkiej sławy, jaką osiągnęła w Ameryce i Anglii, grając w licznych sztukach Szekspira; w 1880 roku jej portret ukazał się w nakładzie 200 000 egzemplarzy w „Illustrated London News”. Tego samego zaszczytu dostąpiła również Sarah Bernhardt. Modrzejewska co dwa, trzy lata przyjeżdżała do Polski, występując w różnych miastach, w tym również w Warszawie. W 1882 roku miał miejsce w Teatrze Wielkim jej benefis, na który przygotowano jedną ze sztuk Ibsena. Jednak od momentu, gdy zaczęła występować publicznie w Stanach Zjednoczonych i w Anglii, w sprawach Polski władze carskie zaczęły czynić wiele trudności. Pomimo wielkiej sławy odwołano w 1895 roku jej występy w Petersburgu, zabroniono też wstępu na deski teatrów w Warszawie. „Pani Modjeska – donosił telegraficznie w kwietniu 1895 roku „The World” – udała się do Warszawy, wiedząc, że prawdopodobnie nie będzie wolno jej tam zagrać. Jej obrona Polski w Chicago. Policja nie pozwoliłaby jej dać benefisu na rzecz polskich więźniów politycznych”<sup>124</sup>.

Słowa: „Jej obrona Polski w Chicago” odnoszą się do przemówienia, jakie wygłosiła na Światowym Kongresie Kobiet w Chicago w 1893 roku, gdzie przedstawiła dolę kobiet w zniewolonej Polsce. Mówiła, prezentując niezbite fakty, o wszystkich trzech zaborcach, ale surową karę (dożywotni zakaz wjazdu na teren Imperium Rosyjskiego) nałożył na nią tylko car. Modrzejewska w swoich wspomnieniach relacjonuje, jak to w Warszawie jej mąż został wezwany przez szefa policji, generała Kleigla, który poinformował go o wspomnianym zakazie. „W czasie rozmowy – relacjonuje dalej aktorka – generał wyraził swój żal, «że pani Modrzejewska, która cieszyła się takim podziwem u Rosjan zamieszkałych w Warszawie, tak się potem o nich źle wyraziła»”. Odpowiedź Chłapowskiego zawierała takie słowa: „Pan się myli, panie generale, ani słowa nie powiedziała przeciw Rosjanom jako takim, ona nie żywi najmniejszego uprzedzenia w stosunku do narodu rosyjskiego i ma bardzo wielu przyjaciół wśród pańskich współziomków. Mówiła tylko

122 „Dziennik Warszawski” 1872, nr 214.

123 „Kurier Codzienny” 1874, nr 228.

124 Modrzejewska 2009, s. 150–161.

*Beatrix Cenci* was staged, with direction by Józef Śliwicki and fascinating stage design. In the climactic scene, when the Cenci family is being led to its execution, the gallows by Castel Sant’Angelo was shown, with a view over the impressive dome of St Peter’s.<sup>122</sup> Three years later *Lilla Weneda* was staged, so the efforts and self-sacrifice of our great actress were not in vain.

In that same year, 1872, when Słowacki’s plays were being introduced onto the stage, Modjeska played Severine in Alexandre Dumas *fil’s* *La Princesse Georges*. After that performance, one newspaper theatre critic wrote: ‘The artist fills the stage, nay, the whole theatre with herself, and, if I may put it so, she penetrates the fibres of the whole mass of captivated viewers. Under her mighty playing, even all the mental lapses and skips in the play disappear and all its asperities are softened; far-fetched situations become natural, the impossible is made feasible’.<sup>123</sup> Then came the roles of Desdemona in Shakespeare’s *Othello*, Princess Eboli in Schiller’s *Don Carlos* and the title role in Victor Hugo’s *Marion Delorme*. Modjeska’s Ebola was widely considered a unique masterpiece. Specially for her, in 1874, such plays were brought to the stage as Victorien Sardou’s *Les diables noirs*, François Coppée’s *Le passant*, Alfred de Musset’s *Les caprices de Marianne* and Octave Feuillet’s *Le Sphinx*. On the last of these roles, one critic wrote: ‘It was truly masterful acting, deeply considered, intricately polished and so ideal, profound and rich that it would merit a separate study’.<sup>124</sup>

During the final year of Modjeska’s performances in Warsaw, prior to her voyage across the ocean, the Government Theatres presented several new Polish plays: Adam Asnyk’s *Gałązka heliotropu* [A sprig of turnsole], Edward Lubowski’s *Przesady* [Superstitions] and Juliusz Falkowski’s *Koniec Stuartów* [The demise of the Stuarts]. Modjeska’s departure abroad, in 1876, did not signify a complete severing of ties with her homeland, despite the great celebrity that she attained in America and Britain playing in numerous Shakespeare plays; in 1880, 200,000 copies of her portrait were printed in the *Illustrated London News*. That same honour was also received by Sarah Bernhardt. Every two or three years, Modjeska would travel back to Poland, performing in various cities, including Warsaw. In 1882, she was given a benefit show at the Teatr Wielki, for which one of Ibsen’s plays was prepared. Yet from the moment she began performing publicly in the US and the UK, the tsarist authorities began erecting a great many obstacles with regard to Poland. Despite her great fame, her performances in St Petersburg in 1895 were cancelled, and she was also banned from appearing at theatres in Warsaw. ‘Mrs Modjeska – wired *The World* in April 1895 – has set off for Warsaw, knowing that she will probably not be allowed to perform there. Her defence of Poland in Chicago. The police would not let her give a benefit in aid of Polish political prisoners’.<sup>125</sup>

The words ‘Her defence of Poland in Chicago’ refer to a speech that she gave at the World Women’s Congress in Chicago in 1893, where she spoke about the fate of women in the enslaved Poland. She presented incontrovertible facts about all three partitions, but only the

122 Bieńka 2003, ill. on p. 217.

123 *Dziennik Warszawski*, 1872/214.

124 *Kurier Codzienny*, 1874/228.

125 Modrzejewska 2009, pp. 150–161.



o rządzie. [...] Mój mąż wyjaśnił mi, że nigdy nie byłam rosyjską poddaną, a teraz jestem drogą naturalizacji obywatelką amerykańską i jako taka mam prawo swobodnego wyrażenia krytyki zarówno swego własnego rządu, jak i wszystkich rządów zagranicznych. Poza tym, pan przecież wie, że ona nie powiedziała niczego, co by nie było prawdą. [...] W dwa tygodnie później został opublikowany carski ukaz, zabraniający «Helenie Modrzejewskiej, głośnej aktorce, żonie Karola Bodzenty Chłapowskiego, obywatelce amerykańskiej, wjazdu do którejkolwiek części terytorium rosyjskiego»<sup>125</sup>.

O tym, jak krakowianka, którą była Modrzejewska, odnalazła się w Warszawie, jak wyglądało jej życie w tym mieście i co myślała o teatrze, wiemy całkiem sporo z jej obszernych *Wspomnień i wrażeń*. Przede wszystkim jednak są w nich zawarte niezwykle piękne i wzniosłe myśli o heroicznym mieście. „Warszawa – pisze Modrzejewska – jest nazywana sercem Polski i żadna inna nazwa nie odpowiada tak trafnie temu miastu, pulsującemu nigdy niewygasającą miłością ojczyzny i wzajemną miłością ludzi do siebie, a to z powodu okowów, odniesionych ran i stałego terroru, który łączy tę wrażliwą, dobrego serca i bujnej wyobraźni masę ludzką jak gdyby w jedno ciało; na przekór śmiertelnym ranom, żyje ono i zawsze jest gotowe do podejmowania nowych ciężkich doświadczeń. «Serce Polski» – naprawdę, gdyż cios wymierzony w Warszawę odbiera władzę całemu organizmowi kraju»<sup>126</sup>.

Ta obywatelka świata, jedna z najznakomitszych odtwórczyń Szekspirowskich dramatów w całej historii teatru i prawdziwie wielka Polka niezwykle wprost polubiła Warszawę. Świadczy o tym ten oto passus ze *Wspomnień i wrażeń*: „Warszawa jest piękna na wiosnę! Ulice, place i parki roją się od ludzi; widzi się – męską młodzież o roześmianych twarzach, modele najnowszej mody i tę niedbałą elegancję, którą można oglądać tylko w wielkich miastach; śpieszące dokądś ładne kobiety o małych stopach, doskonale obute, z parasolkami w ręku, którymi oceniają oczy, często używając ich także jako tarczy przeciw zbyt natarczywym spojrzeniom mężczyzn; białowłose matrony o dobrodusznym twarzach eskortujące swoje córki; dzieci, mężczyźni i kobiety rozmaitych stanów, bogatych i biednych; a wśród tego tłumu tu i ówdzie świetne mundury rosyjskich żandarmów. Ale w taki wspaniały wiosenny dzień komuż to może przeszkadzać? Niechby nawet milion czujnych urzędowych oczu myszkowało dokoła! Weseli i pogodni są warszawiaczy, a przynajmniej tak się prezentują na ulicy. Wielka burza, która zaledwie sześć lat temu wstrząsnęła całym narodem aż do samych podstaw, jak widać, nie pozostawiła na jego żywotności żadnych śladów. Słowo «żyć» – zdaje się być wypisane na każdej twarzy i dochodzić do głosu jako prymarna zasada w każdej sytuacji; całe miasto mieni się tą radością życia, jego atmosfera stoi tak pod znakiem wzajemnej ludzkiej sympatii, że obcy, spotykając się na ulicy, mają ochotę przemówić do siebie po imieniu»<sup>127</sup>. Po tych słowach następuje piękny opis Łazienek i znajdującego się w nich Teatru na Wyspie.

W 1871 roku odwiedził Modrzejewską w jej warszawskim mieszkaniu włoski autor dramatyczny Domenico Galati i w takich oto słowach ją opisał: „Postaci dość wysokiej, poruszała się z wdziękiem i godnością. Była w pełnym rozkwicie swej młodości i urody. Głowa ładnie osadzona, twarz w konturze delikatna, uduchowiona, miała wyraz dobroci i namiętności. Rysunek

125 Modrzejewska 1957, s. 543-544.

126 *Ibidem*, s. 180.

127 *Ibidem*, s. 196.

tsar imposed a severe punishment on her (a life ban on entering the territory of the Russian empire). In her memoirs, Modjeska relates how her husband in Warsaw was summoned by the chief of police, General Kleigel, who informed him of the ban. 'During the conversions – the actress goes on to relate – the General expressed his regret that "Madame Modrzejewska, who had been so much admired by the Russians living in Warsaw, had spoken so harshly of them."' Chłapowski's response included the following words: "'In this you are mistaken, General; she did not say a word against the Russians themselves; she has not the slightest prejudice against the Russian nation, and has a great many friends among your countrymen. She only spoke of the government.'" [...] My husband explained to him that I never was a Russian subject, that at present I was, through his own naturalization, an American citizen, and as such I enjoyed the rights of an American to express freely my opinion of my own government, and also of all foreign governments. "Besides, you know, General," added Mr. Chłapowski, "that she did not say anything more than the truth. [...] Two weeks later there was published an imperial "ukase" (decree) forbidding "Helena Modrzejewska, the famous actress, and wife of Charles Bozenta Chłapowski, American citizen, to enter any part of the Russian territory."<sup>126</sup>

We know quite a lot about how the Cracovienne Modjeska came to Warsaw, how her life there looked and what she thought about the theatre from her voluminous *Memories and Impressions*. Above all, however, they contain incredibly beautiful and lofty thoughts about the heroic city. 'Warsaw – writes Modjeska – is called the heart of Poland, and no name could better fit that city, throbbing with never extinguished love of the country and mutual love of people because of the chains, wounds, and constant terror which link that sensitive, warm-hearted, imaginative mass of human beings so closely together that they seem like one body, which, in spite of mortal injuries, lives, and is all ready to face new trials. "Heart of Poland," indeed, for the blow aimed at it disabled the whole body'.<sup>127</sup>

This citizen of the world, one of the most outstanding Shakespearean actresses in the whole history of theatre and a truly great Polish woman, developed a quite remarkable love for Warsaw. Such can be gauged from the following passage in *Memories and Impressions*: 'Warsaw in spring is beautiful! Streets, public squares, and parks swarm with people; young men with bright faces, latest fashions, and that nonchalance which can be seen only in large cities; beautiful women trotting on their small, perfectly shod feet, and shading their eyes with parasols often used as shields against the bold gazes of men; sweet-faced and white-haired matrons escorting their daughters; children; men and women of all stations; rich and poor; and among them, here and there, the brilliant uniforms of Russian gendarmes. But on a glorious spring afternoon who cares if even a million protecting official eyes are watching around? Gay and light-hearted are the Warsawians; at least they appear so in public. The great storm which only six years before had shaken the whole nation down to its very foundations had apparently left no traces on its vitality. "Life" seems to be written on every face, to vibrate in every countenance; the whole city is sparkling with it, and there is such a tremendous current of

126 Modjeska 1910, pp. 517-518.

127 *Ibid*, p. 167.

nosa i ust powabny. Jej wielkie, ciemne oczy, ocienione długimi rzęsami, błyszczały aksamitnie i przejmująco. Kiedy stawały się poważne, powlekała je melancholia. Nie było to znużenie teraźniejszością, lecz – wierzę – nieokreślone wybieganie w przyszłość”<sup>128</sup>. Włochowi wtóruje Władysław Bogusławski: „[...] Niezwykła piękność artystki, uplastyczniona w rysach posągowych, postać estetyczna, w kształtach zharmonizowana, ruchy pełne wytworności; smak wyszukany w stroje, obejście wielkiej damy. [...] Wszystko skojarzone w nieprzepartym, osobistym wdzięku, który z kobiety spływał na artystkę, od artystki promieniował na każdą kreację”<sup>129</sup>. Taką właśnie, jak w przytoczonych opisach, widzimy ją na znanym całopostaciowym portrecie artystki namalowanym przez Tadeusza Ajdukiewicza w 1880 roku.

## Dwie anegdoty z życia Teatru Wielkiego

**Warto** w tym miejscu przywołać dwie anegdoty związane z Teatrem Wielkim; pierwszą znamy ze wspomnień Modrzejewskiej, drugą opowiedział Paweł Owerłło.

Z właściwym dla siebie wdziękiem Modrzejewska snuje taką oto opowieść w swoich *Wspomnieniach i wrażeniach*: „Za młodych lat Królikowskiego [będzie jeszcze o nim mowa] żył pewien aktor nie bardzo lubiany przez brać artystyczną z powodu swego ogromnego sknerstwa, która to wada była w tamtych czasach czymś niemal niewybaczalnym. Będąc przy tym średnim zaledwie wykonawcą, nie umiał sobie najprawdopodobniej zdobyć wiele szacunku i uznania, tak że wkrótce stał się przedmiotem nieufności i żartów wśród kolegów, którzy wypatrywali tylko sposobności, aby mu wypłatać jakiś dotkliwy kawał. Na jednym przedstawieniu miał grać rzymskiego senatora, którego wejście na scenę było pomyślane jako pełne godności i bardzo oryginalne. Otóż miał wjechać na rydwanie ciągnionym przez dwa lwy, mówiąc dokładniej – przez statystów ubranych w lwie skóry. Każda skóra przedzielona była na dwie części; jedna część przedstawiała głowę, pierś i przednie łapy, druga – tylną część ciała z nogami i ogonem. Te dwie części złożyło się i zeszyło przez środek, kiedy człowiek tkwił już wewnątrz. Jako że był lipiec i wieczory bardzo gorące, statyści nie chcieli siedzieć w lwich skórkach w ubraniu. Rozebrali się i dopiero potem pozwolili teatralnemu krawcowi zamienić siebie w królów pustyni. Kiedy senator wygramolił się na rydwan, przedstawiał obraz niezwykle godny. Odziany w szkarłatną togę, ze stylusem w prawej ręce i wieńcem laurowym na wysokim czole, miał minę samego cezara. Czuł się tak wywyższony swoim wspaniałym strojem, że nie raczył zauważyć ludzi zgromadzonych za sceną ani odpowiedzieć na powitanie pewnego młodego aktora, który stał blisko wyjścia. Tymczasem kiedy wszyscy czekali na łaskawe zjawienie się dumnego rzymskiego dygnitarza, ten sam młody, niegodziwy chłopak przybił gwoździemi lwie ogony do drewnianych słupów, których w owym czasie używało się do podtrzymywania dekoracji. Gdy na scenie padły słowa sygnalizujące wejście, senator szepnął do lwów: «Teraz naprzód!». Lwy ruszyły, ale nie mogły postąpić kroku, bo ich ogony przymocowane były do słupów. «Naprzód!» powtórzył senator – nowy wysi-

128 Szczublewski 1963.

129 Bogusławski 1962, s. 286.

sympathy in the air that strangers meet each other with a smile upon their lips, ready to call each other friend.’<sup>128</sup> Those words are followed by a beautiful description of the Łazienki Park and its Teatr na Wodzie (Theatre on the Water).

In 1871, Modjeska was visited in her Warsaw apartment by the Italian playwright Domenico Galati, who described her in the following words: ‘With quite a tall figure, she moved with grace and dignity. She was in the full flourish of her youth and her beauty. Her head well set; her face, of delicate, soulful contour, bore an expression of kindness and ardour. An alluring line to her nose and mouth. Her big dark eyes, shadowed by long lashes, shone with mellowness and keenness. When they grew serious, they were shrouded in melancholy. That was not weariness at the present, but – so I believe – a vague looking forwards into the future’.<sup>129</sup> The Italian was echoed by Władysław Bogusławski: ‘the extraordinary beauty of the artist, brought out in relief in her statuesque features, an aesthetic figure, in harmonised curves, movements full of elegance; refined taste in attire, the comportment of a *grande dame* [...] All of this united in irresistible personal charm, which from the woman flowed into the artist, and from the artist radiated into every creation’.<sup>130</sup> That is precisely how we see her, as in these descriptions, on a full-length portrait painted by Tadeusz Ajdukiewicz in 1880.

## Two anecdotes from the life of the Teatr Wielki

**At** this point, it is worth quoting two anecdotes connected with the Teatr Wielki: the first from the memoirs of Modjeska, the second related by Paweł Owerłło.

With her inimitable charm, Modjeska spins out the following tale in her *Memories and Impressions*: ‘There was an actor in Mr. Krolikowski’s young days [we will return to Królikowski later] who was not much liked by his brothers in art on account of his great stinginess, a fault almost unpardonable among the actors of those days. Being, also, only a mediocre performer, he could not possibly claim much respect or consideration, and became soon an object of fun and mischief to the actors, who were always on the lookout for a practical joke. One evening he had to impersonate a Roman senator, and his entrance had to be very dignified as well as original. He had to be brought upon the stage in a chariot drawn by two lions, represented by two supernumerary men dressed in lions’ skins. Each of these skins was divided in two; one part represented the head, the chest, and the fore paws; the other represented the lower part of the body, with the hind legs and the tail. These two parts were put together after the man was inside, by means of a seam around the middle of the body which joined them to each other. As it was in July, the evenings were very warm, and the men hated to be put in the lion’s skin with their clothes on. They stripped themselves, and then allowed the stage costumer to transfigure

128 *Ibid*, p. 181.

129 Szczublewski 1963.

130 Bogusławski 1962, p. 286.

łek biednych zwierząt i znowu stanie w miejscu. Wówczas senator dał upust swemu gniewowi. Przy pomocy stylusa zaczął okładać razami oba lwy z taką siłą, że biedne «zwierzęta» zdobyły się na najwyższy wysiłek i oswobodziwszy się, galopem wbiegły na scenę, ale, o zgrozo – pozostawiając tylne części lwiej postaci za sceną. Prowizoryczne zeszyte nie wytrzymało takiego naporu i pękło<sup>130</sup>.

Do jakiego stopnia artyści odgrywający rolę lwów byli roznegliżowani, tego niestety nie wiemy, ale nie ulega wątpliwości, że publiczność miała niemałą zabawę z zaistniałej sytuacji. Opowieść Owerłty ma nieco inny charakter; pokazuje, iż komiczne sytuacje zdarzały się nie tylko na scenie, ale i na widowni: „Tego wieczoru [26 lutego 1882 roku], z okazji benefisu Modrzejewskiej, było właśnie ogromnie tłoczno. Kiedyśmy wpadli pierwsi na paradyz, siedziała już jakaś korpulentna dama, tak coś koło pięćdziesiątki; zająwszy w pierwszym rzędzie miejsce, rozłożyła na krawędzi ławki swoją szubę, wyperfumowaną piżmem. Czuć było to piżmo na całym paradyzie. Nie pozwoliła przysunąć się nikomu, aby jej tej pachnącej szuby nie zgnieciono. Zajęła co najmniej trzy miejsca, a że nasi chłopcy przyzwyczajeni byli do tego rodzaju «typów», więc kiedy jeden krzyknął: «Wacek, daj babie sera» – inni w okamgnieniu to wykonali – i «dama» znalazła się na podłodze. Zerwała się jednak i zaczęła wymyślać i bić najbliżej siedzącego: «A ty, taki owaki, masz, masz, – ja tu was wszystkich nauczę». Woźni wdali się w awanturę, uspokoili nas, ale wyperfumowana krewka dama swoją szubę musiała oddać do szatni<sup>131</sup>.

## Balet, nieco humoru i wielkie głosy w Teatrze Wielkim

**Życie** Teatru Wielkiego w czasach Modrzejewskiej i na przełomie wieków było niezwykle dynamiczne. Na jego obydwu scenach – głównej i na deskach Teatru Rozmaitości, który spłonął w 1883 roku, ale został szybko odbudowany, miały miejsce fascynujące spektakle. Występowały w nich wielkie – polskie i zagraniczne – gwiazdy dramatu i komedii, jak Wincenty Rapacki i Sarah Bernhardt, opery, m.in. Marcelina Sembrich-Kochańska, Mattia Battistini, i baletu, jak Helena Cholewicka, pierwsza polska *primaballerina assoluta*, która odniosła też wielkie sukcesy za granicą. Rodziły się też wielkie talenty, jak Marie Rambert i Pola Negri.

Cholewicka, która zmarła w wieku zaledwie 35 lat, debiutowała w 1864 roku w roli tytułowej Sylfidy, a w następnych latach – po rok 1881 – tańczyła główne partie we wszystkich niemal baletach. „Lekka jak zefir” wystąpiła m.in. w *Hrabim Monte Christo* Moniuszki, w *Meluzynie* Adolfa Sonnenfelda i we *Flicku i Flocku* Petera L. Hertla<sup>132</sup>. W styczniu i lutym 1873 roku nasza *prima ballerina assoluta* zasłynęła w neapolitańskim teatrze San Carlo (otrzymała tam dyplom i złoty medal z napisem „Onore et merito”), zaś w lipcu trzykrotnie tańczyła w wiedeń-

<sup>130</sup> Modrzejewska 1957, s. 216–218.

<sup>131</sup> Owerłto 1936, s. 14.

<sup>132</sup> Sivert 1982, s. 211.

them into kings of the desert. When the senator climbed upon the chariot, he looked the picture of stateliness. Clad in a crimson toga, with the stylus in his right hand and a laurel wreath on his high forehead, he had the air of the emperor himself. He was so engrossed by this magnificent attire that he did not deign to glance at the people gathered behind the scenes, nor did he respond to the “Good evening: offered by a young actor standing near the entrance. In the meantime, while waiting for the august appearance of the proud Roman dignitary, a young, mischievous boy nailed the tails of the lions to the wooden posts used in those days to support the wings of the scenery, and between which the lions had been placed, ready for entrance. When the cue was heard, the senator whispered to the lions, “Now go!” The lions made a start, but could not advance because their tails were fastened to the posts. “Go on!” repeated the senator, – another start of the poor animals, and then another stop. Here the senator gave way to his anger. Using his stylus, he prodded both lions with such violence that the poor brutes used a supreme effort, and breaking loose, galloped on the stage, but alas! – leaving the hind parts of the skins behind them. The temporary seam could not stand the effort, and broke off. Tableau!<sup>131</sup>

Unfortunately, we do not know the extent of the leonine artists’ dishabille, but there is no doubt that the audience had no little fun at the situation. Owerłto’s account is of a slightly different character; it shows that comical situations occur not just on the stage, but also in the auditorium: ‘That evening [26 February 1882], for Modjeska’s benefit show, there was a huge crush. When we were first into the gods, some corpulent lady was already sitting there, around fifty years of age; having taken her place in the front row, she had spread out her overcoat on the edge of the bench, perfumed with musk. That musk filled the entire gods. She would not let anyone sit next to her, so as not to crush that scented overcoat. She was occupying at least three places, and since our lads were used to such “types”, when one of them cried “Wally, put the squeeze on the old girl”, the others did so in a flash – and the “lady” ended up on the floor. But she jumped up and began to abuse and beat the one sitting closest: “Why you such and such, take that, and that – I’ll teach you all a lesson”. The ushers waded in and calmed us down, but the irascible scented dame had to hand her overcoat into the cloakroom’.<sup>132</sup>

## Ballet, a little humour and great voices at the Teatr Wielki

**The** life of the Teatr Wielki during Modjeska’s times and around the turn of the century was exceptionally dynamic. On both its stages – the main stage and the Teatr Rozmaitości, which burned down in 1883, but was quickly rebuilt – there were fascinating shows starring great Polish and foreign stars of drama and comedy, such as Wincenty Rapacki and Sarah Bernhardt, opera, including Marcella Sembrich and Mattia Battistini, and ballet, like Helena Cholewicka, the first Polish *prima ballerina assoluta*, who also carried off great successes abroad. Great talents were also born, such as Marie Rambert and Pola Negri.

<sup>131</sup> Modjeska 1910, pp. 196–197.

<sup>132</sup> Owerłto 1936, p. 14.

skiej Operze Cesarskiej<sup>133</sup>. „Wszystkie balety – pisze o Cholewickiej Owerłło – tańczyła z niebywałym powodzeniem. Każdy jej ruch, każde *pas* miały pełnię finezji, gracji i stylu. Sprowadzano do Warszawy wiele pierwszorzędných tancerek, żadna jednak jej nie dorównywała”<sup>134</sup>.

Z *Flickiem i Flockiem* i z przywoływanym już wcześniej Hipolitem Meunierem (pamiętamy o jego współpracy z Moniuszką przy balecie *Na kwaterze*) wiąże się pełna humoru, ale i dramatycznego napięcia anegdota, którą przytoczymy tu ponownie za Owerłłą: „Jako baletmistrz [Meunier] układał balety i różne tańce do oper i operetek. Ulubieniec cesarzy i wielkich książąt. Cieszył się taką popularnością, że ilekroć członkowie domu cesarskiego przyjeżdżali do Warszawy, zawsze dawano balety z jego udziałem. Szczególne uznanie zyskał sobie kankanem, którego świetnie tańczył z Olewińską i Dylewską. Kiedyś podczas bytności w Warszawie jednego z wielkich książąt, w Teatrze Wielkim dawano balet *Flik i Flok*. Jeden z aktów tego baletu odbywa się na dnie oceanu. Chcąc wywołać wrażenie spienionego bałwanami morza, umieszczono maszynistów w głębi pod olbrzymim płótnem, wyobrażającym głębiny wodne. Maszyniści za pomocą zginania się i podnoszenia imitowali ruchy fal. Dla mniejszych fal umieszczono na przedzie sceny małych chłopców z baletu. Jeden z chłopczyków, przebrany za żabę, zginając się i podnosząc, wysunął się aż pod łożę wielkiego księcia, a że głowę miał pod płótnem, więc nie wiedział, gdzie się znajduje. Nagle trykoty chłopcu pękły, ten zaś, nie wiedząc o tym, stale pod łożą księcia ruchy swoje wykonuje. Księżę, widząc to, posyła po Meuniera. «Meunier, patrzaj, co to jest?» Meunier, ujrawszy pęknięte trykoty, nie tracąc rezonu, odparł: «Samiec, wasza księżęca mość». Wielki księżę bardzo się tą dowcipną odpowiedzią ubawił”<sup>135</sup>.

Wspomniany dopiero co, pochodzący z Wrocławia polski skrzypek, dyrygent i kompozytor Adolf Sonnenfeld jest twórcą baletu *Pan Twardowski*, który cieszył się ogromnym wprost powodzeniem w ostatniej ćwierci XIX wieku i na początku nowego stulecia. Premiera miała miejsce w 1874 roku; do 1917 roku wystawiono go ponad 500 razy. Występowały w nim słynne tancerki – Maria Giuri i Matylda Krześcińska. Jak słusznie zauważono w jednej z ostatnich publikacji o życiu muzycznym Warszawy: „Poza ciekawą fabułą, pełną istic filmowych zwrotów, o sukcesie tego baletu mógł przesądzić fakt, że poza operami Moniuszki tylko on, jako jedyna pozycja sceniczna w Teatrze Wielkim, miał treść związaną z Polską i odwoływał się do powszechnie znanego mitu. Balet Sonnenfelda znalazł drogę na scenę po potyczkach z cenzurą, która początkowo go odrzuciła. Po dokonaniu istotnych cięć został jednak dopuszczony do wystawienia”<sup>136</sup>.

Marie Rambert, urodzona w Warszawie słynna dama brytyjskiego baletu<sup>137</sup>, zainteresowała się na poważnie tańcem już po wyjeździe znad Wisły, ale w swoich wspomnieniach, podobnie jak Pola Negri, umieściła piękny *passus* o zetknięciu się i zachwyceniu baletem w murach Teatru Wielkiego: „W dziesiątą rocznicę moich urodzin, 1898 [*de facto* mógł być to tylko rok

133 Pudełek 1981.

134 Owerłło 1936, s. 315.

135 *Ibidem*, s. 324–325.

136 Szczepańska-Lange 2010, s. 439.

137 Haskell 1969, s. 141–145; Wysocka 1970, s. 218–220.

Cholewicka, who died at the age of thirty-five, made her debut in 1864 in the title role of Sylphide, and over subsequent years – after 1881 – she danced the leads in nearly all the ballets. ‘Light as a zephyr’, she performed in such works as Moniuszko’s *The Count of Monte Christo*, Adolf Sonnenfeld’s *Mélusine* and Peter L. Hertel’s *Flick and Flock*.<sup>133</sup> In January and February 1873, our *prima ballerina assoluta* made a name for herself at the San Carlo theatre in Naples (she received a diploma and a gold medal with the inscription ‘onore et merito’), whilst in July she danced at the Imperial Opera in Vienna.<sup>134</sup> ‘She danced all the ballets – writes Owerłło – with remarkable success. Her every move, every *pas* was full of finesse, grace and style. Many first-class dancers have been brought to Warsaw, but none could match her’.<sup>135</sup>

There is a very funny, but also dramatically tense, anecdote related to *Flick and Flock* and to Hipolit Meunier, who worked with Moniuszko on the ballet *Billeted*, which we will again quote after Owerłło: ‘His ballet master [Meunier] composed ballets and various dances for operas and operettas. He was a favourite with emperors and grand dukes. He enjoyed such popularity that whenever members of the imperial house travelled to Warsaw they were always treated to ballets he had worked on. He gained particular esteem with the cancan, which he danced splendidly with Olewińska and Dylewska. On one occasion, when one of the grand dukes was staying in Warsaw, the ballet *Flik and Flok* was performed at the Teatr Wielki. One of that ballet’s acts takes place at the bottom of the ocean. Wishing to create the impression of a billowing sea, stage-hands were placed down below, under a huge canvas depicting the watery depths. By bending down and straightening up, the stage-hands imitated the movements of the waves. For smaller waves, little boys from the *corps de ballet* were placed at the front of the stage. One of the boys, dressed as a frog, bending to and fro, moved back as far as the grand duke’s box, and since he had his head under the canvas he did not know where he was. Suddenly, the boy’s tights burst, but unaware of the fact he continued to make his movements by the duke’s box. The duke, seeing this, sent for Meunier. “Meunier, look, what’s that?” Meunier, seeing the ripped tights, kept his sang-froid and replied: “A male, your highness”. The grand duke was most amused by that witty riposte’.<sup>136</sup>

The Polish violinist, conductor and composer Adolf Sonnenfeld, a native of Wrocław mentioned above, wrote the ballet *Pan Twardowski*, which enjoyed enormous popularity during the last quarter of the nineteenth century and at the beginning of the twentieth. It was premiered in 1874; by 1917, it had been shown over 500 times. The famous dancers Maria Giuri and Mathilde Kschessinska performed in it. As was pertinently noted in one recent publication about musical life in Warsaw: ‘Besides the interesting plot, full of truly cinematic twists, the success of that ballet may have been due to the fact that besides the operas of Moniuszko it was the only stage work at the Teatr Wielki whose content was linked to Poland and referred to a widely known myth. Sonnenfeld’s ballet was brought to the stage following clashes with the censor, who initially rejected it. After crucial cuts had been made, however, it was passed to be staged’.<sup>137</sup>

133 Sivert 1982, p. 211.

134 Pudełek 1981.

135 Owerłło 1936, p. 315.

136 *Ibid*, pp. 324–325.

137 Szczepańska-Lange 2011, p. 439.

1900] zaprowadzono mnie do opery warszawskiej na *Jezioro łabędzie*. [...] Byłam oczarowana. Białe tancerki na scenie wydawały mi się prawdziwymi ptakami. [...] Dlaczego nie domagałam się wówczas, aby uczono mnie tańca? Dziś, w takim przypadku jak mój, posłano by dziecko do szkoły baletowej, ale wówczas poza operą po prostu takich szkół nie było, a poza tym nikt nie wyobrażał sobie, aby córka mieszczańskiej, inteligenckiej rodziny uprawiała taniec jako zawód”.

Rambert nie było zatem dane zostać wielką tancerką, bo zbyt późno rozpoczęła naukę, ale mogła się w pełni zrealizować jako miłośniczka tej sztuki, tworząc własną szkołę tańca, która stała się prawdziwą kuźnią talentów. „Marie Rambert – pisze Arnold Haskell – nie jest choreografem ani pedagogiem w zwykłym tego słowa znaczeniu – jest zawiedzioną tancerką ułatwiającą innym realizację własnych, niespełnionych nadziei. W tym właśnie sensie działalność jej można uważać za prawdziwie twórczą”<sup>138</sup>. Jej uczniem był m.in. Frederick Ashton; współpracowała z nią sama Tamara Karsawina, która występowała również w Teatrze Wielkim, gdzie zetknęła się z nią Apolonia Chałupiec, znana jako Pola Negri.

W cytowanym już na pierwszej karcie tej książki *Pamiętniku gwiazdy* Negri opisuje czasy, kiedy była uczennicą warszawskiej szkoły baletowej (w latach 1906–1910). Opowiada niezwykle zajmująco o życiu codziennym teatru, zwyczajach i atmosferze w zespole baletowym, charakteryzuje też sylwetki wybitnych artystów. Piękna Negri, którą pamiętamy z wielu hollywoodzkich filmów i z pełnego uroku portretu namalowanego przez Tadeusza Stykę opisała nie tylko swój udział w przedstawieniu *Jeziorko łabędziego*, ale również egzamin wstępny do szkoły baletowej: „[...] Weszliśmy do długiej galerii zawieszonych portretami słynnych baletnic i baletmistrzów, a światło padające z okrągłych okienek pod sufitem, przełamane w kryształowych żyrandolach, kładło się na nich wszystkimi barwami tęczy. [...] Wreszcie wprowadzono nas do innej sali. [...] Kazano nam rozebrać się aż do majteczek i złożyć ubrania na długiej ławce pod jedną ze ścian z lustrami. Przeraziło mnie własne odbicie, jakie w nich dojrzałam; te wystające kości, te płaskie piersi! Czy po to tu szłam, by doznać rozczarowania? Tak kruchej istoty z pewnością nie przyjmą! Porównałam swój wygląd z wyglądem dziewczynki stojącej obok. Jakże była pulchna wobec mnie, chudziaka! Ale gdy lekarz doszedł do niej, uszczypnął ją w jędrny, rumiany policzek i bez cienia złośliwości rzekł, że jest za tęga, że w godzinach przeznaczonych na ćwiczenia fizyczne trzeba ją będzie nieco pozbawić sadelka”<sup>139</sup>.

Wśród portretów słynnych baletnic i baletmistrzów, o których wspomina przyszła gwiazda filmowa, znajdowały się zapewne podobizny Romana Turczynowicza, Hipolita Meuniera, Marii i Filipa Taglionich (obydwoje są do dziś obecni w Teatrze Wielkim jako patroni sal baletowych), a z czasem znaleźć się mieli również Piotr Zajlich (rozpoczął swą karierę w 1903 roku) i zapewne również Anna Gaszewska, Waleria Gnatowska i Edward Kuryłło, którzy z czasem zyskali europejską sławę, podobnie jak Leon Wójcikowski (uczęszczał do szkoły baletowej w latach 1907–1915), o którym przyjdzie jeszcze mówić.

138 Haskell 1969, s. 142.

139 Negri 1976, s. 28.

Marie Rambert, a Warsaw-born doyenne of British ballet,<sup>138</sup> was already seriously interested in dance before leaving Poland, but in her memoirs, like Pola Negri, she included a beautiful passage about her contact with and delight in a ballet within the walls of the Teatr Wielki: ‘On my tenth birthday, in 1898 [in fact, it could only have been the year 1900], I was taken to the Warsaw Opera to see *Swan Lake*. [...] I was enchanted. Those white dancers on the stage seemed to me real birds. [...] Why did I not at that stage clamour to be taught dancing? Nowadays in a case like mine the child would be sent to a dancing school, but in those days there were simply no dancing schools, outside the Opera, and anyway, no one thought of dancing as a profession for the daughter of a middle-class, rather intellectual family.’<sup>139</sup>

So Rambert was not fated to become a great dancer, because she began training too late, but she was able to find fulfilment as a lover of that art by founding her own ballet school, which became a real forge of talents. ‘Marie Rambert – writes Arnold Haskell – is not a choreographer, and not a teacher in the ordinary sense of the word, but a frustrated dancer who makes others dance in her place. For this reason her influence has been genuinely creative.’<sup>140</sup> Her pupils included Frederick Ashton, and she worked with the one and only Tamara Karsavina, who also performed at the Teatr Wielki, where Apolonia Chałupiec, the future Pola Negri, came across her.

In her *Memoirs of a Star*, quoted on the first page of this book, Negri describes the times when she was a ballet school pupil in Warsaw (1906–1910). She gives an absorbing account of the everyday life of the theatre, the habits and atmosphere in the *corps de ballet*, and also profiles outstanding artists. The beautiful Negri, whom we remember from many Hollywood films and from the charming portrait painted by Tadeusz Styka, described not only her participation in a performance of *Swan Lake*, but also her ballet school entrance exam: ‘[...] We were led out a door opposite the one we had entered and along a spacious gallery hung with full-length portraits of famous dancers. Rainbows played over their bodies, reflections cast by the prismatic crystals of the chandelier [...] We entered another room [...] A dispensary had been set up along one of the mirrored walls, and we were told to strip down to our panties. My reflection alarmed me – all those bones – that cavity where my chest should have been. Surely, I had come this distance only to be disappointed. They could not possibly want anybody that frail. I compared my image with that of the girl beside me. How sleek, how round and full and smooth her shape was, and how scrawny mine was. [...] When the doctor reached the fulsome girl just ahead of me, he pinched her apple cheek and told her unmaliciously that she was too fat. They would have to knock some weight off her in exercise classes.’<sup>141</sup>

The portraits of famous ballet dancers and ballet masters mentioned by the future film star doubtless included likenesses of Roman Turczynowicz, Hipolit Meunier and Maria and Filippo Taglioni (both now hang in the Teatr Wielki as patrons of the ballet rooms), and later also Piotr Zajlich (he began his career in 1903) and probably Anna Gaszewska, Waleria Gnatowska and

138 Haskell 1955, pp. 120-123; Wysocka 1970, pp. 218–220.

139 Rambert, 1972, p. 20.

140 Haskell 1955, p. 121.

141 Negri 1970, pp. 31–32.

Wróćmy do opowieści Poli Negri i wielkiej sławy baletu, którą poznała na deskach Teatru Wielkiego – Karsawiny. Znakomita Rosjanka tak opisała swój występ w Warszawie w dniu 17 maja 1908 roku na gali uświetniającej jubileusz któregoś z rosyjskich regimentów stacjonujących w Warszawie: „Tańczyliśmy [w *Jeziorko łabędzim*] w Teatrze Wielkim. Galeria, wypełniona po brzegi żołnierzami, wybuchnęła nagle śmiechem, gdy wykonałam serie piruetów. Za każdym razem, gdy stawałam na palcach jednej nogi, z drugą uniesioną w powietrzu w baletowej pozie, teatrem wstrząsały salwy śmiechu z góry. Pod koniec słyszałam już tylko stłumione chichoty. Po przedstawieniu zorganizowano dla nas przyjęcie. Skorzystałam ze sposobności, aby zapytać siedzącego koło mnie oficera, co tak śmieszyło żołnierzy. Okazało się, że niektórzy potępiali balet ze względu na przyzwoitość, inni, ci wesołkowie, po prostu wyrażali w sposób właściwy prostakom swoje olśnienie nowym dla nich widokiem kogoś stojącego na jednej nodze. «Barisznia zna oczywiście swój fach – powiedział jeden z nich do oficera – ale biedulka jest niedożywiona». «Stoi na jednej nodze i kręci się jak bąk» – zachichotał inny”<sup>140</sup>.

A oto wspomnienie Negri o tym samym przedstawieniu, które było jej debiutem: „Z całej naszej klasy, pięćdziesięciu uczennic, tylko dwanaście miało tańczyć łabędziąta. Pod koniec wszystkie miały uczestniczyć w zespołowym tańcu *corps de ballet*, ale do tego specjalnego występu pani Rutkowska [nauczycielka tańca ze szkoły baletowej] wybrała te, które rokowały najwięcej nadziei. [...] Nie przyłączyłam się do żartów z «młodych łabędzi». Były to te tancerki, które tańczyły z primabaleriną. Zasadniczo winny to były robić młode, obiecujące baletnice. Ale nie u nas. Nasze «młode» łabędzie były już mocno dojrzałe, co prawda nie przekroczyły jeszcze czterdziestki, ale nam, dziewięcio- czy dziesięciolatkom, wydawały się stare. Wszystkie były bardzo ładne, ale pulchne, jak nakazywała ówczesna moda. Za kulisami wcześniej poznaje się życie, toteż wiedziałyśmy, że są na utrzymaniu bogatych, wpływowych panów, czemu zawdzięczały swe miejsce w balecie. Zawsze obwieszały się klejnotami i niezależnie od zaplanowanych kostiumów wkładały je na scenę. Większość moich ówczesnych koleżanek nie widziała w tym nic złego, a jedna nawet na swój wiek cynicznie oświadczyła: «Jeśli nie będę mogła być Pawłową, to będę taka jak one». [...] Wejście wielkiej gwiazdy na scenę przyjęłyśmy bogobojną ciszą, [...] przyglądałam się każdemu, najdrobniejszemu nawet jej ruchowi: uwagi mojej nie uszło i to, że władczo odrzuciła zaprojektowane przez reżysera *divertissements*, które wprowadził dla podkreślenia naszego udziału w balecie. To jej nie odpowiadało. Była gwiazdą i ona decydowała. [...] W przerwie między próbą i przedstawieniem ogarnęła mnie dawna depresja. Nie mogłam się zdrzemnąć ani jeść. Wszyscy sądzili, że to nerwy [...]. Szybko włożyłam mój kostium: białą sukienkę z łabędzim puchem, i pobiegłam, aby przez okienko w kurtynie spojrzeć na widownię. Już się powoli wypełniała: klejnoty, stroje, mundury. Takiej wspaniałej gali, jak wtedy była, nigdy już nie ujrzymy w naszych bardziej utylitarnych czasach”<sup>141</sup>.

Negri nie zrobiła wielkiej kariery w balecie, ale pobyt w murach Teatru Wielkiego był dla niej prawdziwą szkołą życia. Tu też tańczyła nie tylko jako łabędziątko, ale wystąpiła również w słynnym dziele operowym Auber’a, o czym donosiły gazety warszawskie tamtych czasów i co

140 Cyt. za: Pudełek 1968, s. 144.

141 Negri 1976, s. 40–42.

Edward Kuryłło, who went on to acquire European celebrity, like Leon Wójcikowski (he attended the ballet school from 1907 to 1915), about whom we will speak below.

Let us return to the tales of Pola Negri and the great ballet star whom she met on the boards of the Teatr Wielki: Karsavina. This is how the brilliant Russian described her performance in Warsaw on 17 May 1908, at a jubilee gala for one of the Russian regiments stationed in Warsaw: ‘We danced [in *Swan Lake*] at the Teatr Wielki. The gallery, filled to the rafters with soldiers, suddenly erupted with laughter as I was performing a series of pirouettes. Each time I stood on the toes of one foot with the other leg raised in the air in a balletic pose, the theatre shook with salvos of laughter from above. Towards the end, I heard only muffled giggling. After the show, a reception was organised for us. I took the opportunity to ask an officer sitting near me what had made the soldiers laugh. It turned out that some of them disapproved of ballet on account of its decency, whilst others, those wags, had been simply expressing in a manner peculiar to yokels their amazement at the sight – new to them – of someone standing on one leg. ‘The lady knows her stuff, of course – said one of them to the officer – but the poor thing is undernourished’. ‘She stands on one leg and spins like a top’, chuckled another’.<sup>142</sup>

And here are Negri’s recollections of the same show, which was her debut: ‘There were twelve of us to dance the young swans. We had been selected out of the class of fifty. Eventually, all of the girls would appear in the “baby ballerina” chorus roles, but Madame Rutkowska [dance teacher from the ballet school] had selected us for this special engagement because we were the most promising. [...] I did not even join in the jokes about the cygnets. These were the swans who did variations in support of the prima ballerina. They were traditionally played by young, promising dancers. This was not the case in our company. Our cygnets were old; they could not have been more than forty, but to nine or ten that was staggeringly ancient. These ballerinas were all very pretty and rather plump after the fashion of the day. You learn the facts of life early backstage, and we all knew they were the favorites of wealthy, influential men, which was how they kept their places in the company. They were always dazzlingly bedecked with huge jewels which, no matter how the costume designer complained, they would wear on stage. Most of my contemporaries already shrugged off the condition as the way of the world. With a sophistication far in advance of her years, one of them commented, “If I can’t be Pavlova, I’d rather be a cygnet.” A worshipful silence swept over us, as the great star made her way to the stage [...] I watched her every movement down to the smallest detail, even her regal elimination of our régisseur’s little interpolations to show off our company. They were not her way of doing it. She was the star, so there could not be any question that her way was the only way. [...] during the break between rehearsal and performance the old depression returned. I could neither nap nor eat. Everybody attributed this to nerves [...]. I quickly changed into my costume, a white dress trimmed with swan’s down and a little feathered cap. I rushed down to look at the audience through one of the peepholes in the sweeping velvet curtain. The house was beginning to fill. The jewels, the gowns, the uniforms; the galas of those days had a magnificence that will never again be recaptured in our more utilitarian world.’<sup>143</sup>

142 Quoted after Pudełek 1968, p. 144.

143 Negri 1970, pp. 40–42.

niezwykle zwięzłe streścił jeden z najbardziej zasłużonych badaczy dziejów Teatru Wielkiego: „Od połowy lutego 1915 roku sukcesy w *Niemej z Portici* odnosi na wielkiej scenie 17-letnia Pola Negri (jako niema Fenella). Na nową scenografię zabrakło pieniędzy – wykorzystano dekoracje zalegające w magazynach z 1862 roku! W 1918 roku do Warszawy dotrą wiadomości o triumfach Poli (Apolonii Chałupiec) w niemym kinematografie”<sup>142</sup>.

Tylko nielicznym tancerkom udało się zrobić wielką karierę; wiele z nich musiało poszukiwać ścieżek do intratnego zamążpójścia lub znalezienia bogatego opiekuna. O skali zauroczenia pięknymi baletnicami i ich tańcem czytamy w *Listach do przyjaciółki przez baronową XYZ*: „Topniały wielkie fortuny w ofierze baletowi warszawskiemu. Pamiętny jest żywot i czyny dziedzica miasta Kutna z kilkunastoma przyległymi folwarkami, p. Mniewskiego, który stracił na baletnice warszawskie cały swój majątek i w porę zmarł z resztkami pieniędzy. Kroniki ówczesne notowały wypadek z życia tego typowego utracjusza, gdy kapryśna baletnica podczas kłótni ze swym wielbicielem wyrzuciła przez okno kulię brylantową, tylko co od niego otrzymaną. [...] I majątki rosyjskich oficerów gwardii konnej w Warszawie topniały także przy zetknięciu się z baletem”<sup>143</sup>.

W tej skrótowej z konieczności opowieści o balecie w Teatrze Wielkim na przełomie wieków przytoczymy jeszcze opinię jednego z zasłużonych dla Warszawy Włochów oraz Korolewicz-Waydowej i pewien wiersz oddający dramatyczną drogę, jaką przebywały kiepsko zwykle opłacane za ich występy baletnice. Do tej kwestii odniosła się również Negri w cytowanym nieco wcześniej wspomnieniu z jej pierwszego występu. Sięgnijmy po ten dość smutny w tonacji utwór nieznanego autora, opublikowany w 1883 roku na łamach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”:

„W muślinach i atłasie, w złotym szychu cała,  
Jak brylantowy motyl po scenie fruwała,  
Falszywe jej klejnoty dodawały blasku –  
Śliczna była, jak anioł na świętym obrazku.  
A kiedy sztuczne słońce światłem ją oblało –  
Zdawała się być gwiazdą albo lilią białą  
I jako pani elfów z cudownym obliczem,  
Zapominała biedna, że życie jest... niczem,  
Że wszechwładna królowa na scenie, w balecie –  
Jest tylko córką praczki ubogiej na świecie,  
I kiedy zrzuci z siebie strój kąpany w złocie –  
Musi wracać w łatanych bucikach po błocie  
I z ułudnych ją marzeń rychło głód ocuci,  
Gdy do zimnej izdebki pod strychem powróci...  
A kiedy zmruży oczy tańcem roziskrzona,  
Zły duch pokuszeń przed nią odchyła zasłonę  
I zda się jej, że świat jest teatralną salą,

142 Szczublewski 1993, s. 421.

143 Zob. Szczublewski 1993, s. 280.

Negri did not forge a great career in ballet, but her time at the Teatr Wielki was a real school of life. Here she not only danced as a cygnet, but she also performed in Auber’s famous operatic work, as the Warsaw newspapers reported and as one of the most distinguished scholars of the Teatr Wielki’s history summarises most succinctly: ‘From mid February 1915, the seventeen-year-old Pola Negri has been very successful in *La muette de Portici* (as the mute Fenella). There was no money for new sets – decorations that had been lying in the stores since 1862 were used! In 1918, news would reach Warsaw of the triumphs of Pola (Apolonia Chałupiec) in silent films’.<sup>144</sup>

Only a few female dancers enjoyed a great career; many of them were forced to seek a wealthy husband or protector. We read about the scale of the intoxication with beautiful ballerinas and about their dancing in the *Listy do przyjaciółki przez baronową XYZ*: ‘Great fortunes were sacrificed to the Warsaw ballet. Particularly notable is the life and deeds of the heir to the town of Kutno and its numerous adjoining granges, Mr Mniewski, who lost his entire fortune on Warsaw ballerinas and died in time with the rest of his money. The chronicles of the day noted an incident from the life of that typical spendthrift, when a capricious ballerina, during a row with her admirer, threw out of the window a diamond rivièrè that he had just given her. [...] And the fortunes of Russian officers of the mounted guard in Warsaw also dwindled in contact with the ballet’.<sup>145</sup>

In this necessarily abridged account of ballet at the Teatr Wielki around the turn of the century, let us quote also the opinions of one of the Italians who rendered considerable service to Warsaw and of Korolewicz-Waydowa, as well as a poem that conveys the dramatic path taken by ballerinas who were normally paid rather poorly for their performances. Negri also refers to this issue in a recollection of her first performance, quoted here slightly earlier. Let us turn to a rather sad work by an unknown author published in 1883 in the *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*:

Like a diamond butterfly she flitted o’er the stage,  
Her false jewels lent her splendour  
She was as pretty as an angel on a sacred image.  
And when the artificial sunlight bathed her –  
She looked like a star or a white lily  
And as the lady of the elves with a lovely face,  
The poor thing plain forgot that life is... nothing,  
That an all-powerful queen on stage, in ballet,  
In life is just the daughter of a poor washerwoman,  
And when she casts off the gilded costume  
She tramps the mud back home in patched up shoes  
And hunger will stir her soon from specious dreams,  
When she returns to the cold room beneath the thatch...  
And when she shuts her eyes from dance a-sparkling,

144 Szczublewski 1993, p. 421.

145 See *ibid*, p. 280.

W której się same słońca, jak kinkiety palą –  
Pełno łóż dookoła, a jak sala długa,  
W każdej hrabia lub bankier okiem na nią mruga  
I wabi, jak Małgosię, uśmiechem Mefista...  
Dziś uśnie jeszcze głodna, lecz czy jutro... czysta?”<sup>144</sup>

Interesujące, pełne sympatii spojrzenie na balet, który najlepszym tancerkom przynosił nie tylko sławę, ale i duże zarobki, zawarła w swoim pamiętniku przywoływana już wielokrotnie znakomita sopranistka i dwukrotna dyrektor Teatru Wielkiego: „Praca w balecie jest nad wyraz twarda, trening (zaczynający się od 18 roku życia) szalenie wyczerpujący; widzom tylko zdaje się, że to są fruujące beztrząsotnie motyle. [...] Trzeba zobaczyć je z bliska, jak po forsownym tańcu schodzą ze sceny i ociekając strumieniami potu, nie mogą przemówić słowa, bo brak im tchu. [...] No i w końcu – tancerka dobra musi być młoda. Lat 30 – to maksimum dobrych możliwości tanecznych; potem przychodzi już pewne znużenie, schorzenie ciała i wyczerpanie serca”<sup>145</sup>.

Studiując historię baletu Teatru Wielkiego, trafiamy na wyraźne echa narastającej rewolty w 1905 roku, w której wzięli udział również jego szeregowi pracownicy i artyści<sup>146</sup>. Przerazony wydarzeniami Enrico Cecchetti, dyrektor baletu, opuścił pośpiesznie Warszawę i wraz z rodziną, udał się do Turynu. Po latach napisał pamiętnik, opublikowany również w Anglii, zawierając w nim taką oto opinię: „[Teatr warszawski] był najtrudniejszym w świecie do prowadzenia ze względu na narodowe tarcia. Z punktu widzenia dyrektora publiczność warszawska była straszliwie kłopotliwa. Żydzi nie przychodzili do teatru, jeśli dawano coś, co interesowało Rosjan. Rosjanie nie przychodzili do teatru, jeśli dawano coś, co podobało się Żydom, a Polacy bojkotowali wszystko, co przypadało do gustu albo Rosjanom, albo Żydom. Ponieważ Żydzi należeli w większości do klasy handlarzy, Rosjanie przeważnie do arystokracji, a Polacy bywali mieszaniną obu kategorii, istniał również problem popularnego i wyrafinowanego smaku. Tak więc dyrekcja musiała przy różnych okazjach dogadzać tym różnym gustom”<sup>147</sup>.

Przed omówieniem najważniejszych wydarzeń ze świata opery powrócimy na scenę dramatyczno-komediową i przywołamy postacie trzech wybitnych aktorów – Alojzego Żółkowskiego, jakże cenionego przez Moniuszkę, Jana Królikowskiego, wielkiego tragika, i Wincentego Rapackiego, autora cennego, wielokrotnie cytowanego tu dziełka *Sto lat sceny polskiej*; opowiemy też za Owerłłą i Modrzejewską pewne zabawne anegdoty i przypomnimy wizytę w Teatrze Wielkim pięknej i słynnej, jak Modrzejewska, Sary Bernhardt. „Jak zawsze – odnotował w 1885 roku Zaleski – tak i teraz dramat i komedia stanowią główną podstawę materialną naszego teatru. Co one zarobią, to zjadał dawniej balet (dziś bardzo pod względem wydatków zmoderowany), a dziś zjada opera”<sup>148</sup>.

„Pomiędzy aktorami – wspominała po latach swój warszawski okres Modrzejewska – znajdowało się paru, którzy nie mieli sobie równych gdzie indziej. Do takich należał nasz wielki

144 Cyt. za: Sivert 1982, s. 212.

145 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 58.

146 Kuligowska 1990, s. 148–197.

147 Szczublewski 1993, s. 377.

148 Zaleski 1971, s. 430.

The spectre of temptation will lift the curtain before her  
And it will seem that the world's a theatre hall,  
In which nought but suns, like lamps, are shining –  
Beds aplenty all around the great long room,  
In each a count or banker casts a wink at her  
And lures her as Mephisto did Gretchen with a smile...  
Today she'll sleep still hungry, but tomorrow... pure?<sup>146</sup>

An interesting and sympathetic look at ballet, which brought the best dancers not just fame, but also a good income, can be found in the memoirs of Korolewicz-Waydowa, the outstanding soprano and twice director of the Teatr Wielki, already quoted many times here: ‘Work in the ballet is inexpressibly hard and the training (beginning at eight years old) incredibly tiring; only the viewers have the impression that they are butterflies flitting about without a care. [...] They have to be seen close up, as they depart the stage after a strenuous dance and, dripping streams of sweat, cannot utter a word, because they are out of breath [...] And ultimately a good dancer must be young. The thirties are the limit for good dance capabilities; then come fatigue, bodily afflictions and an exhausted heart’.<sup>147</sup>

In studying the history of ballet at the Teatr Wielki, we come across a distinct echo of growing revolt in 1905, in which ordinary staff and artists also took part.<sup>148</sup> The ballet's director, Enrico Cecchetti, alarmed at the turn of events, left Warsaw in a hurry and travelled to Turin with his family. Years later, he wrote a memoir, also published in Britain, containing the following opinion: ‘[The Warsaw theatre] was the most difficult in the world to run, due to the national frictions. From the director's point of view, the Warsaw public was awfully troublesome. The Jews did not attend the theatre if something that interested the Russians was being performed. The Russians did not come to the theatre if there was something that the Jews liked, and the Poles boycotted everything that was to the liking of either the Russians or the Jews. Since the Jews belonged for the most part to the merchant class, the Russians mainly to the aristocracy and the Poles were often a mixture of the two categories, there was also the problem of popular and refined taste. So the management, on various occasions, had to accommodate those various tastes’.<sup>149</sup>

Before discussing the most important events from the world of opera, let us return to the dramatic-comedy stage and invoke the figures of three outstanding actors: Alojzy Żółkowski, so highly regarded by Moniuszko, Jan Królikowski, a great tragedian, and Wincenty Rapacki, author of the valuable little tome *Sto lat sceny polskiej*, quoted here many times. We will also relate, after Owerłło and Modjeska, certain humorous anecdotes and mention a visit to the Teatr Wielki by the beautiful and famous – like Modjeska – Sarah Bernhardt. ‘As always – noted Zaleski in 1885 – so today drama and comedy constitute the main material foundation of our theatre. What

146 Quoted after Sivert 1982, p. 212.

147 Korolewicz-Waydowa 1969, p. 58.

148 Kuligowska 1990, pp. 148–197.

149 Szczublewski 1993, p. 377.



Alojzy Żółkowski. Jeśli chodzi o wykwiint aparycji, można go porównać z Gotem z Teatru Francuskiego, ale przewyższał tego ostatniego wrodzoną siłą wzbudzania śmiechu. Jego gra była prosta, bez jakiegokolwiek widocznego wysiłku z jego strony, bez pogoni za efektami; zdawało się, że przychodzą one spontanicznie w miarę rozwijania się roli. [...] Jego talent w połączeniu z darem obserwacji i studiami z natury czyniły go aktorem wyjątkowym w swoim rodzaju, a dobre warunki zewnętrzne podkreślały jeszcze jego aktorską wielkość: wysoki, przystojny, dobrze zbudowany, o dużych, bardzo wymownych oczach i niezwykle ruchliwych, wyrazistych rysach twarzy – był uderzającą postacią na scenie. [...] Nie miałam sposobności grać z nim wiele, gdyż jego najlepsze role wypadały w sztukach, w których dla mnie nie było odpowiedniej obsady. Ze mną grał Poloniusa w *Hamlecie*, Księcia w *Adrianie Lecouvreur* i Ojca we *Froufrou*. Często jednak przychodziłam popatrzeć na jego grę i zawsze – zależnie od roli – zmuszał mnie do śmiechu lub płaczu. [...] Był usposobienia cokolwiek melancholijnego [...] jego ulubioną przechadzką była droga na cmentarz, gdzie zwykł chodzić od jednego grobu do drugiego, odczytywać napisy i trudzić wyobraźnię odgadywaniem – zwierzył mi się z tym jednego razu – jak też ci umarli ludzie wyglądali i zachowywali się za życia”<sup>149</sup>.

Być może te cmentarne wizyty stanowiły rodzaj balansu dla jego ról komediowych, a rozmyślenia przy nagrobkach i „trudzenie wyobraźni” pozwalały kreować tak znakomite role i tryskać dowcipem na scenie. Oto kilka anegdot z jego scenicznego życia.

Pewnego razu, kiedy po zakończeniu przedstawienia wniesiono na scenę kosze i wianki kwiatów, znalazła się pomiędzy nimi... wiązka siana z dołączoną karteczką, że przeznaczona jest dla mistrza Żółkowskiego. Nie tracąc rezonu, aktor podziękował za kwiaty i oklaski. „A osobiwie i najbardziej dziękuję za otrzymane siano” – dodał. „Boć przecież ofiarodawca od ust sobie je musiał odjąć, aby mnie uhonorować”.

W sztuce Szekspira, odtwarzając rolę Ryszarda III, Żółkowski miał zawołać zgodnie z tekstem: „Konia! Królestwo za konia!” „A osioł panu nie wystarczy?” Krzyknął jakiś dowcipniś z widowni. „Wystarczy” odpowiedział aktor. „Chodź pan tutaj”.

Do Żółkowskiego podszedł pewnego dnia znajomy artysta, znajdujący się wiecznie w finansowych tarapatach. „Drogi mistrzu – woła – niech pan sobie wyobrazi, spotkałem przed chwilą kolegę i prosiłem go o pożyczenie 10 złotych, a on mi bezczelnie odmówił. To świnia”. „Co? – niepotrzebnie się pan denerwuje – odpowiedział Żółkowski – widzi pan, tak się składa, że ja również jestem świnia”.

Sława Żółkowskiego, który zastąpił też rolę Podczaszyca w *Hrabinie* Moniuszki, nie zgasła nawet po jego śmierci, która przyszła w 1889 roku; dowodem tego jest m.in. jego statua odkuta w marmurze dla Teatru Wielkiego przez warszawskiego rzeźbiarza Jana Woydygę<sup>150</sup>. Ten naturalnych wymiarów posąg, ważący kilkaset kilogramów, ustawiono we foyer w grudniu 1894 roku. Ukazuje aktora w kostiumie postaci, w którą się wcielił – francuskiego margrabiego de la

149 Modrzejewska 1957, s. 209–212.

150 *Muzeum Teatralne* 2007, s. 30–31.

they earn was consumed before by ballet (nowadays greatly reined in with regard to expenses) and is consumed today by opera’.<sup>150</sup>

‘Among the actors – Modjeska recalled years after her time in Warsaw – were some who had no equals on any other stage. Such was our great comedian, Alois Zolkowski. In elegance of manner he could be compared to M. Got of Le Théâtre Français, yet in his genuine comic effects he surpassed the latter. His acting was simple and without any visible effort on his part to produce effects; they seemed to come spontaneously with the development of the part. [...] His genius, combined with the gift of observation and studies from nature, made him a unique actor of his type. His physical advantages completed his histrionic greatness: tall, handsome, with a fine figure, large, most eloquent eyes, and extraordinarily mobile expression of feature, he was a striking figure on the stage. [...] I had no chance to play much with him, for his best parts were in plays in which there was no suitable place for me. He played with me Polonius in “Hamlet,” the prince in “Adrienne Lecouvreur,” and the father in “Frou-Frou.” But I went often to see him act, and he always made me laugh or cry at his will. [...] Mr. Zolkowski was of a rather melancholy turn of mind [...] his favorite promenade was the cemetery, where he used to walk from one grave to another, reading the epitaphs and imagining, as he said once to me, how those dead people looked and acted while they were alive.’<sup>151</sup>

Perhaps those visits to the cemetery represented a kind of balance to his comedy roles, and the reflections at the gravestones and ‘imagining’ enabled him to create such marvellous roles and to sparkle with wit on the stage. Here are a couple of anecdotes from his life on the stage.

In a Shakespeare play, performing the role of Richard III, Żółkowski cried out, according to the script, ‘A horse! A horse! My kingdom for a horse!’ ‘Won’t an ass do?’ cried some wag from the audience. ‘It will – replied the actor – come up here’.

One day, Żółkowski was approached by an artist of his acquaintance who was forever in financial difficulty. ‘Dear maestro – he called out – imagine this, I just met a friend and asked him to lend me 10 zlotys, but he shamelessly refused. What a swine, don’t you agree?’ ‘No need to get upset – replied Żółkowski – you see, it so happens that I’m a swine as well.’

The fame of Żółkowski, also renowned as the Cup-bearer in Moniuszko’s *The Countess*, continued to shine even after his death, which came in 1889; evidence to that effect includes his statue forged in marble for the Teatr Wielki by the Warsaw sculptor Jan Woydyga.<sup>152</sup> This statue, of natural dimensions, weighing several hundred kilograms, was placed in the foyer in December 1894. It shows the actor in the costume of one of his characters: the French Margrave de la Seiglière in Jules Sandeau’s four-act comedy *Hélène de la Seiglière*. The statue survived the double death of the theatre building, as it were: in 1939 and in 1944. The barbarity of war

150 Zaleski 1971, p. 430.

151 Modjeska 1910, pp. 191–193.

152 *Muzeum Teatralne* 2007, pp. 30–31.

Seigliere, w 4-aktowej komedii Julesa Sandeau pt. *Helena de la Seigliere*. Statua ta przeżyła niejako dwukrotną śmierć gmachu teatru – w 1939 i w 1944 roku. Barbarzyństwo wojny zgruchotało twarz posągu; po pięciu latach leżenia w gruzach został wreszcie wydobyty na światło dnia, ale w przeciwieństwie do gmachu teatru nie doczekał się rekonstrukcji. Obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Teatralnego i oczekuje na przywrócenie mu dawnej urody. Czy się tego doczeka z okazji 250-lecia Teatru Narodowego? Powinno to nastąpić tym bardziej, że zarówno sława aktora, jak i sam posąg są wartościami bezcennymi dla Teatru Wielkiego.

Jeden z młodszych kolegów Żółkowskiego również doczekał się upamiętnienia marmurowym posągiem w Teatrze Wielkim, ale niestety nie przetrwał on do naszych czasów. Uwieczniła go na szczęście we *Wspomnieniach i wrażeniach* Modrzejewska, tak o nim pisząc: „Jan Królikowski był naszym wielkim tragikiem. Grał on także role, jak to się mówi z francuska, rezonerów we współczesnym dramacie i komedii. Dysponował w grze niezaprzeczną siłą wyrazu. [...] Często miałam sposobność znaleźć się [z nim] na tym samym afiszu. Świetny był jako Carnioli w *Dalili* Feuilleta. Atholosana w *Naszyc najserdeczniejszych* uważano za jedną z jego najlepszych ról. Bardzo dobry był jako Hamlet, a w takich rolach jak Wojewoda w *Mazepie*, na których wycisnął piętno swoich indywidualności, trudny był do zastąpienia przez młodszych aktorów”<sup>151</sup>.

Również młodszy o dwadzieścia lat od Królikowskiego Rapacki był czołowym aktorem polskich scen schyłku XIX wieku. Stworzył wiele wybitnych ról w dramacie współczesnym. W 1869 roku, między innymi u boku Modrzejewskiej, w ciągu 37 dni zagrał jedenaście ról, odnosząc wielki sukces i uznanie krytyków. Urodzony w Lipnie, tak jak Pola Negri, trafił do Teatru Wielkiego przez Kraków. Od 1870 roku był na stałe zatrudniony w Warszawie i tu mieszkał do końca życia. Był przedstawicielem aktorstwa realistycznego; wielką wagę przywiązywał do charakteryzacji, scenografii i kostiumów. Modrzejewska tak go scharakteryzowała: „Wincenty Rapacki poza tym, że świetny aktor charakterystyczny, jest uzdolnionym pisarzem. Jego *Wit Stwosz*, na materiale historycznym oparty dramat poetycki, utrzymywał się bardzo długo w repertuarze. Moim zdaniem – był to pierwszy artysta, który pokazał naprawdę doskonałą charakteryzację. Potrafił zrobić z siebie, wedle uznania, grubasa lub chudzielca i tak umiejętnie podmalować twarz, że nikt, nawet jeżeli stał blisko, nie widział, na czym polega sztuka. Nigdy nie można go było rozpoznać w nowej roli, dopóki się nie odezwał, gdyż zdradzał go tylko głos, mający tak szczególny walor brzmieniowy, że drugiego podobnego nie słyszałam”<sup>152</sup>. O fascynujących charakteryzacjach Rapackiego dają dobre wyobrażenie liczne fotografie z epoki.

Zamknijmy tę część naszej opowieści – przed przejściem do tematyki opery – krótkim wspomnieniem Sary Bernhardt, która zawitała do Warszawy w 1882 roku<sup>153</sup>. Artystka wystąpiła w 12 przedstawieniach, w 10 swoich głośnych rolach, w dniach od 6 do 15 stycznia. Zagrała w takich m.in. sztukach: w *Damie kameliowej* i *Księżnej Jeżowej* Dumasa-syna, *Adriannie Lecouvreur* Scribe’a, *Sfinksie* Feuille’a, *Jean-Marie* Theuriet’a, *Hernanim* Victora Hugo i w *Rzymie zwyciężonym* Parodiego. Bilety osiągnęły poczwórne ceny, na co złożyły się wielka sława aktorki i mnóstwo roz-

151 Modrzejewska 1957, s. 214–215.

152 *Ibidem*, s. 227.

153 Kuchtówna 1990, s. 107–119.

crushed the statue’s face; after five years lying in rubble, it was finally restored to the light of day, but unlike the theatre building it was not reconstructed. At present, it remains in the collection of the Theatre Museum and awaits the restoration of its former glory. Will that come with the 250th anniversary of the Teatr Narodowy? It should, particularly since both the actor’s fame and the statue itself are invaluable to the Teatr Wielki.

One of Żółkowski’s junior colleagues was also commemorated with a marble statue at the Teatr Wielki, but unfortunately it has not endured to our times. Happily, it was immortalised in Modjeska’s *Memories and Impressions*, who wrote the following: ‘Jan Krolikowski was our great tragedian. He played also characters and the parts called, in French, *raisonneurs* in modern drama and comedy. His power was unquestionable [...] I had an opportunity to be often in the same bill with Jan Krolikowski. He was an excellent Carnioli in Feuillet’s “Dalila,” and his Tolosan in Sardou’s “Nos Intimes” was considered one of his best performances. His Hamlet was very fine, and there were parts like the Voivode in “Mazeppa,” and others, on which he left such a strong stamp that after his death they could hardly be replaced by younger actors.’<sup>153</sup>

Rapacki, twenty years younger than Królikowski, was also a leading actor on Polish stages of the late nineteenth century. He created many outstanding roles in contemporary plays. In 1869, alongside Modjeska and others, over the course of thirty-seven days, he played eleven roles, carrying off great success and critical acclaim. Born in Lipno, like Pola Negri, he came to the Teatr Wielki via Cracow. From 1870, he was employed in Warsaw on a permanent basis, and he lived here to the end of his life. He was a representative of realistic acting; he attached great weight to characterisation, stage design and costumes. Here is Modjeska’s profile of him: ‘Wincenty Rapacki, besides being an excellent character actor, is a fine writer. His play, “Wit Stwosz,” a poetic and semi-historical drama, has been for a long time in the repertoire. He was, I believe, the first actor to introduce a perfect make-up. He could make himself look stout or thin at wish; and could paint his face in such a skilful way that no one, even standing near him, could detect the artifice. He could never be recognized in a new part until he spoke, for he could be identified only by his voice, which was of such a peculiar quality as to be unlike any other voice I ever heard.’<sup>154</sup> One gains a good idea of Rapacki’s fascinating characterisations from numerous photographs of the period.

Let us close this part of our tale – before turning to opera – with a brief souvenir from Sarah Bernhardt, who came to Warsaw in 1882.<sup>155</sup> She performed in twelve shows, in ten of her famous roles, from 6 to 15 January. Those plays included *La dame aux cammélias* and *La Princesse Georges* by Dumas *fils*, *Adrienne Lecouvreur* by Scribe, *Le Sphinx* by Feuillet, *Jean-Marie* by Theuriet, *Hernani* by Hugo and *Rome vaincue* by Parodi. The ticket prices were quadrupled, on account of the actress’s great fame and a host of rumours circulating about her; it was said, with only slight exaggeration, that she changed lovers at the drop of a hat, that she

153 Modjeska 1910, pp. 195–196.

154 *Ibid*, pp. 202–203.

155 Kuchtówna 1990, pp. 107–119.

maitych plotek krążących na jej temat; opowiadano, tylko nieco przesadzając, że zmienia kochanków jak rękawiczki, że sypia w trumnie etc. Swą grą oczarowała widownię, choć zespół towarzyszących jej aktorów oceniono jako słaby. Publiczność warszawska mogła ją podziwiać także w 1909 roku w *Orlątku* Rostanda, w roli nieszczęsnego syna Napoleona I, i w *Damie kameliowej*.

Przejdźmy zatem do świata opery. Pod koniec 1880 roku Henryk Sienkiewicz snuł w jednej z gazet rozważania na temat kondycji warszawskiej sceny narodowej: „A rzeczywistość? – Doprawdy, gdy sobie wspomnę, że genialny a obarczony rodziną Moniuszko brał po cztery złote od arkusza partytury, za której przepisanie musiał więcej tracić – tracę i ja wiarę w przyszłych narodzić się mających kompozytorów. – A co do śpiewaków? – Nie wiem na pewno, ale podobno Filleborn brał rs. 400 rocznie przez sześć lat, Wasilewskiemu sprzykrzyło się brać po trzy ruble od wystąpienia. Podobno rękawiczki drożej kosztują, [...] więc będziemy mieli wkrótce pożegnalny koncert jedyne go basa. Cieślowski także się usuwa; Machwicówna śpiewa gdzieś w Anglii czy w Hiszpanii, Jakowicka gdzieś w Rumunii; panna Reszke w Paryżu, Mierzwiński w Paryżu, [...] a tu sama publiczność chyba wkrótce śpiewać będzie”<sup>154</sup>. Rzeczywiście nie były to dobre czasy na śpiewanie po polsku, a co wybitniejsi polscy artyści występowali głównie za granicą.

Opera Teatru Wielkiego, której scenę wykorzystywano też często, jak to widzieliśmy, do wystawiania spektakli dramatycznych, była w latach 1880–1900 w znacznym stopniu włoska. Dopiero od 1898 roku doczekały się renesansu opery Moniuszki, gdy skala opresji carskiej, a za tym i cenzury, nieco zelżała. Jeden z mistrzów polskiego teatru napisał: „[W Teatrze Wielkim] wystawiano przeważnie opery włoskie i śpiewano po włosku. Nawet Wagnera, którego zaczęto wystawiać w Warszawie pod koniec XIX wieku, śpiewano po włosku. Zanotować tu należy pewną osobliwość – soliści śpiewali po włosku, a chóry zawsze po polsku”<sup>155</sup>. Należy tu wszakże sprostować odniesienie do oper Wagnera. Jego *Lohengrina* wystawiono w Teatrze Wielkim w 1879 roku, a następnie przyszła kolej na *Tannhäusera* i inne opery, które jednak nie cieszyły się od razu szczególnym wzięciem<sup>156</sup>. Na lepsze przyjęcie dzieł Wagnera w Warszawie trzeba było jeszcze poczekać; przypomnijmy już w tym miejscu, że opera *Manru* Ignacego Jana Paderewskiego zawiera wyraźne inspiracje muzyką dzieł niemieckiego kompozytora.

Również „Kurier Codzienny” z 2 października 1880 roku w podobnej do Sienkiewicza tonacji donosił: „Będziemy mieli i w tym roku [operę włoską], podobnie jak lat poprzednich. [...] Z zasady nie jesteśmy przeciwnikami oper włoskich, ale rachujemy się z warunkami naszymi. Warszawa jest zbyt biedna, by posiadać mogła dobrą operę włoską, taką np. jak Paryż, Londyn lub Petersburg, więc nie powinna się wcale o nią starać. Doświadczenie nauczyło, że przyjeżdżający tu, z małym wyjątkiem, śpiewacy, są śpiewakami więcej niż średniej miary, ale pobierają wcale nie średnie ceny. Za te przecież pieniądze, jakie im dajemy, lepsi nie przyjadą, więc słuchać musimy całą zimę miernot. Po co to wszystko? Zdaniem naszym najlepiej postępować tak, jak obecna dyrekcja: dźwigać, o ile się da, operę polską, otwierać przed śpiewakami polskimi wielką scenę, by z czasem krajową operę postawić na tej wysokości, na której stoją komedia i dramat.”

154 „Gazeta Polska”, 18 XII 1880.

155 Szaniawski 1956, s. 13–14.

156 Szczepańska-Lange 2010, s. 441 i 452.

slept in a coffin, and so on. With her acting, she enchanted the audience, although the company of actors accompanying her was judged to be poor. The Warsaw public also had the chance to admire her in 1909, in Rostand’s *L’aiglon*, in the role of Napoleon I’s misfortunate son, and in *La dame aux cammélias*.

So let us now turn to opera. Towards the end of 1880, in one of the newspapers, Henryk Sienkiewicz pondered the condition of the Warsaw national stage: ‘And the reality? Well, when I recall that the brilliant Moniuszko, with a family to support, took four zlotys for one sheet of a score, on the copying of which he lost more – I also lose faith in future composers yet to be born. And what about singers? I don’t know for certain, but apparently Filleborn took 400 rubles a year for six years, Wasilewski wearied of taking three rubles per show. Apparently, gloves cost more [...] so we’ll soon be having a farewell concert by our only bass. Cieślowski is also withdrawing; Machwicówna is singing in England or in Spain somewhere, Jakowicka somewhere in Romania; Miss Reszke in Paris, Mierzwiński in Paris [...] and here the audience may well soon be singing itself’.<sup>156</sup> Indeed, those were not good times for singing in Polish, and the more outstanding Polish artists performed mainly abroad.

The Opera of the Teatr Wielki, the stage of which was often used, as we have seen, for staging dramas, was from 1880 to 1900 largely Italian. Not until 1898 did Moniuszko’s operas enjoy a renaissance, when the scale of tsarist oppression, and consequently of censorship, subsided somewhat. One of the masters of Polish theatre wrote: ‘[At the Teatr Wielki], they staged mainly Italian operas and sung mainly in Italian. Even Wagner, who began to be staged in Warsaw towards the end of the nineteenth century, was sung in Italian. One should also note here a certain peculiarity: the soloists sang in Italian, but the choruses always in Polish’.<sup>157</sup> The reference to Wagner’s operas should be rectified here. His *Lohengrin* was staged at the Teatr Wielki in 1877, and it was followed in turn by *Tannhäuser* and other operas, but at first they were not particularly well received.<sup>158</sup> Wagner’s works had to wait a while to be better appreciated in Warsaw; let us just note at this point that Ignacy Jan Paderewski’s opera *Manru* contains clear inspirations from the music of the German composer’s works.

The *Kurier Codzienny* of 2 October 1880 reported in a tone similar to that of Sienkiewicz: ‘We will have [Italian opera] this year too, as in previous years. [...] We are not against Italian operas in principle, but we do reckon with our circumstances. Warsaw is too poor to be able to possess a good Italian Opera like Paris, London or St Petersburg, for example, and so it should not seek it at all. Experience has taught us that the singers who come here, with few exceptions, are singers of less than middling calibre, but they charge by no means middling fees. For the money that we give them, better ones won’t come, so we have to listen to mediocre talents the whole winter through. What’s it all for? In our opinion, it would be best to follow the course adopted by the current management: to raise, as far as possible, Polish opera, to open the big

156 *Gazeta Polska*, 18 December 1880.

157 Szaniawski 1956, pp. 13–14.

158 Szczepańska-Lange 2011, pp. 441 and 452.

Dziesięć lat później – 11 października 1890 roku – pismo „Kraj” zamieściło kolejny, minorowy w tonacji tekst: „Opera nasza [...] nie istnieje wcale; mamy już tylko balet i ... łatanne widowiska najniefortunniejszymi debiutami. [...] Do tego naszą akademię muzyczną, nasze *Hrabiny*, *Halki* i *Straszne dwory* doprowadziła sławetna gospodarka jednego z kapelmistrzów, Rzebiczka, pół-Niemca, pół-Czecha, który dla uprzątnięcia miejsca dla tych i owych, wymiótł literalnie na cztery światy strony dotychczasowe, wszystkie już niemal, siły opery naszej”. Josef Řebíček został dyrektorem opery w 1883 roku i zasłużył się m.in. wznowieniami oper Mozarta – *Don Giovanniego* i *Wesela Figara*, które grano, wykorzystując stare i zużyte już dekoracje. Ponadto poziom wykonawstwa był nierówny; w *Don Giovannim* obok znakomitej Bronisławy Dowiakowskiej wystąpił znacznie od niej słabszy Józef Chodakowski, który niebawem zasłużył się w kierowaniu Teatrem Wielkim. Pomimo tych niedostatków Władysław Bogusławski stwierdził, że „Mozart odżył” w Warszawie. Liczne wysiłki i udane działania Řebíčka, m.in. stworzenie bogatego programu koncertowego i sprowadzanie licznych gwiazd opery (m.in. Emma Russel i Marcellina Sembrich-Kochańska) nie przemawiały na korzyść całkowicie pozytywnej o nim opinii. Jego następcą został w 1891 roku Cesare Trombini, który m.in. przygotował oprawę artystyczną inauguracji Teatru Wielkiego po jego wielkiej restauracji (o czym będzie niebawem mowa). W 1892 roku odbyła się w Mediolanie premiera *Pajaców* Leoncavalla. Dzięki Trombinemu tego samego roku, 15 października, wystawiono to dzieło w Teatrze Wielkim (sam twórca – Ruggiero Leoncavallo – odwiedził Warszawę dopiero w kwietniu 1903 roku i poprowadził orkiestrę w czasie inscenizacji *Pajaców*). Po Trombinim, w latach 1895–1901, dyrektorem był Józef Chodakowski, który wstawił się m.in. cichą, ale pomyślną kampanią o przywrócenie polskich oper<sup>157</sup>.

Wróćmy jeszcze do około 1880 roku, kiedy to opera zaczęła się zmieniać, weszła bardziej niż poprzednio w epokę wielkich gwiazd. W latach 1880–1890 „uwielbienie [dla śpiewaków i śpiewaczek] doprowadzono do maksimum, [...] liczba przywołań rosła do kilkudziesięciu”<sup>158</sup>. „Włosi – jak zauważyła trafnie inna badaczka – dla których piękny śpiew był niejako dyscypliną narodową, umiejętnie podsycali atmosferę ekscytacji na widowni. Obiegowy repertuar, który zwykle przywozili, był na tyle dobrze znany publiczności warszawskiej, że wiedziała, kiedy spodziewać się popisu ekwilibrystyki wokalne, i oczekiwała nań w napięciu. [...] Publiczność warszawska, niezbyt wyrobiona i odcięta np. od teatru niemieckiego, gdzie obowiązywał zakaz bisowania arii i kłaniania się w czasie akcji, piękny śpiew ceniła niezwykle wysoko, domagała się powtarzania arii, a reagowała w sposób emocjonalny, w skrajnych przypadkach graniczący z ekstazą”<sup>159</sup>.

Niejednokrotnie w tych popisach artystów dochodziło do pewnej przesady, jak np. w niektórych inscenizacjach *Łucji z Lammermooru*, zwłaszcza w scenie, gdy obłąd owłada tytułową bohaterkę. Jak to ujął jeden z badaczy: „W czasach, gdy styl wokalny poszedł w kierunku *canto di forza* (śpiewu siłowego), gardzącego romantyczną giętkością, niuansem i ozdobnikiem, *Łucję*

157 Szczepańska-Lange 2010, s. 490–531.

158 Tuszyńska 2002, s. 109, 129, 196.

159 Szczepańska-Lange 2010, s. 457.

stage up to Polish singers, so that with time the national opera will stand on the same heights on which comedy and drama stand.’

Ten years later – on 11 October 1890 – the periodical *Kraj* published another text in a minor key: ‘Our opera [...] does not exist at all; we now have only the ballet and ... shows padded out with the most infelicitous debuts. [...] Such is the pass to which our music academy, our *Countesses*, *Halkas* and *Haunted Manors* have been brought by the notorious administration of one of our kapellmeisters, Řebíček, half-German, half-Czech, who, in order to clear the way for such and such, literally swept to the four corners of the world virtually all the forces of our Opera hitherto’. Josef Řebíček became director of opera in 1883 and distinguished himself, for example, with revivals of operas by Mozart, *Don Giovanni* and *Le nozze di Figaro*, which were shown using old and worn sets. In addition, the standard of performance was uneven; in *Don Giovanni*, performing alongside the excellent Bronisława Dowiakowska was the much weaker Józef Chodakowski, who would soon go on to run the Teatr Wielki. Despite those shortcomings, Władysław Bogusławski stated that ‘Mozart was reborn’ in Warsaw. Řebíček’s numerous efforts and successful activities, which included establishing a rich concert programme and bringing in many opera stars (including Emma Russel and Marcellina Sembrich), did not earn him a wholly positive reputation. His successor, from 1891, was Cesare Trombini, whose services included preparing the artistic setting of the inauguration of the Teatr Wielki after its grand restoration (as we will see shortly). In 1893, the premiere of Leoncavallo’s *Pagliacci* was held in Milan. Thanks to Trombini, that same year, on 15 October, that work was staged at the Teatr Wielki (the composer himself, Ruggiero Leoncavallo, visited Warsaw in April 1903 and conducted the orchestra in a performance of *Pagliacci*). After Trombini, in the years 1895–1901, the director was Józef Chodakowski, who distinguished himself with such undertakings as a quiet but successful campaign to revive Polish operas.<sup>159</sup>

Let us just return to around 1880, when opera began to change, entering more than previously an era of great stars. From 1880 to 1890, ‘the adoration [for singers male and female] was raised to the utmost [...] and they would be called out dozens of times’.<sup>160</sup> ‘The Italians – as another scholar aptly remarks – for whom beautiful singing was like a national sport, skilfully created an atmosphere of excitement in the auditorium. The current repertoire that they usually brought with them was sufficiently familiar to the Warsaw public that it knew when to expect a display of vocal fireworks, and it waited with baited breath. [...] The Warsaw public, none too refined and cut off from German theatre, for example, where there was a ban on encores of arias and on taking bows while the action was in progress, valued beautiful singing extremely highly, demanded that arias be repeated and reacted in an emotional way – in extreme cases almost ecstatically.’<sup>161</sup>

On more than one occasion, a certain exaggeration was reached in that artistic showboating, as in some performances of *Lucia di Lammermoor*, particularly in the scene where the titular heroine is overcome by madness. As one scholar has put it: ‘During the times when vocal style

159 Szczepańska-Lange 2011, pp. 490–531.

160 Tuszyńska 2002, pp. 109, 129, 196.

161 Szczepańska-Lange 2011, pp. 107–108.

ocaliły soprany koloraturowe, stratosferyczne kanarki, które ze sceny szaleństwa zrobiły wokalny cyrk”<sup>160</sup>. 4 listopada 1880 roku w Teatrze Wielkim wystąpiła znakomita lwowianka, Marcelina Sembrich-Kochańska, międzynarodowej już wówczas sławy sopranistka. Zaczęła serię swoich występów rolą główną w *Łucji z Lammermooru*. „Kurier Codzienny” z 5 listopada donosił: „Od początku do ostatniej nuty partii Łucji pani Kochańska olśniewała i zachwycała słuchaczy”. Czy jej styl wokalny poszedł w kierunku *canto di forza* i jaka była jej koloratura? Dzięki gazetom warszawskim z tamtego czasu całkiem sporo o tym wiemy. Na łamach jednej z nich w 1879 roku Bogusławski pisał: „*Łucja* [...] wywołała niepamiętny zapach słuchaczy. [...] Natura talentu pani Kochańskiej pozwalała od razu przewidzieć, że trzeci akt będzie prawdziwym triumfem artystki. [...] Idzie o sposób użycia koloratury, o artyzm w jej zastosowaniu, o to poczucie smaku utrzymujące je w stylu właściwym, o takt i powściągliwość [...] słowem o postawienie na pierwszym planie myśli kompozytora”<sup>161</sup>. Po występach w następnym roku ten sam krytyk również nie szczędził pochwał: „Nie tylko fajerwerkowe błyski pasażów, zdumiewająca pewność w staccatach budziły znów podziw w publiczności: były w duecie z Raulem frazesy tak umiejętnie, tak dyskretnie zabarwione lekkim liryzmem, że nic już nie brakowało do zupełnej autentyczności postaci”<sup>162</sup>.

Wymieńmy teraz przynajmniej kilka gwiazd międzynarodowej opery, które wystąpiły w Warszawie na przełomie wieków: Emma Russel, Gemma Bellincioni (m.in. odtwórczyni Toski), Regina Pacini, Elvira de Hidalgo, Victor Maurel, Enrico Caruso, Mattia Battistini<sup>163</sup>. Ostatni z wymienionych, słynny baryton, przyjeżdżał do Warszawy w latach 1898–1902 co roku na parę miesięcy. Za występ otrzymywał ogromne gaże (za jeden występ 550 rubli). Podróżował własnym luksusowym wagonem kolejowym, tak jak bodaj jeszcze bardziej od niego słynny, ale w innej dziedzinie muzyki, Paderewski. Korolewicz-Waydowa, która sama była sławą międzynarodową, tak pisała o Battistinim: „Rzeczywiście był to urzekający śpiewak. Podobnie aksamitnej miękkości głosu nie słyszałam więcej w życiu; śpiewał z niesłychaną łatwością, nie tracąc nigdy czarownej swej barwy, zawsze jednakowo i zawsze dobrze, bo po prostu nie umiał źle. [...] W *Cyryliku sewilskim* był niezrównany. [...] W *Don Juanie* Mozarta był także nieporównany”<sup>164</sup>. W Warszawie Battistini wystąpił również w *Rigoletcie*, *Balu maskowym* i *Ernanim* Verdiego, *Manon Lescaut* Pucciniego i *Marii di Rohan* Donizettiego.

Jeszcze większe uznanie w oczach znakomitej sopranistki zyskał Caruso: „Najciekawszym zjawiskiem w plejadzie gwiazd włoskich stale goszczących w Warszawie był niezaprzeczalnie Enrico Caruso, który powracając z gościnnych występów w Petersburgu, występował kilkakrotnie w Warszawskiej Operze. Tutaj poznaliśmy się. Był on wtedy jeszcze bardzo młody, ale już pełen sławy. Śpiewałam z nim Gildę w *Rigoletto* i Małgorzatę w *Fauście*. Głos jego w barwie był tak czarowny, że trudno to ująć w słowa. Caruso był impulsywny i szalenie nerwowy; porywał swoim żywiołowym temperamentem”<sup>165</sup>.

160 Kamiński 2008, s. 352.

161 „Kurier Warszawski”, 18 XII 1879.

162 „Kurier Warszawski”, 2 XII 1880.

163 Wypych-Gawrońska 2011, s. 123.

164 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 47.

165 *Ibidem*, s. 49.

had veered in the direction of *canto di forza* (forceful singing), scorning romantic suppleness, nuance and ornament, *Lucia* was saved by coloratura sopranos, stratospheric canaries who turned the madness scene into a vocal circus’.<sup>162</sup> On 4 November 1880, the brilliant soprano Marcella Sembrich (Marcelina Sembrich-Kochańska), from Lviv, who had already attained international renown, performed at the Teatr Wielki. She began a series of performances with the lead in *Lucia di Lammermoor*. The *Kurier Codzienny* of 5 November reported: ‘From the first note of the part of Lucia to the last, Mrs Kochańska dazzled and enthralled the listeners’. Did her vocal style veer in the direction of *canto di forza*? And how was her coloratura? Thanks to the Warsaw newspapers of that time, we know quite a lot about it. In one paper, in 1879, Bogusławski wrote: ‘*Lucia* [...] stirred the greatest enthusiasm among the audience in living memory [...] The nature of Mrs Kochańska’s talent immediately allowed one to foresee that the third act would be a real triumph for the artist. [...] It involves the use of coloratura, the artistry with which it is deployed, the sense of taste that keeps it within an appropriate style, the tact and moderation [...] in a word, setting the composer’s idea to the fore’.<sup>163</sup> After her performances the following year, the same critic also spared no praise: ‘It was not just the sparkling pyrotechnical passagework and the astounding assuredness in the staccatos that again aroused the public’s admiration; in the duet with Raoul, there were phrases so skilfully, so subtly tinged with a hint of lyricism that nothing was lacking for the character’s complete authenticity’.<sup>164</sup>

Let us now enumerate at least a few of the stars of international opera to have performed in Warsaw around the turn of the century: Emma Russel, Gemma Bellincioni (her roles included Tosca), Regina Pacini, Elvira de Hidalgo, Victor Maurel, Enrico Caruso and Mattia Battistini.<sup>165</sup> The last of these, a famous baritone, came to Warsaw for a couple of months each year from 1898 to 1902. His fees were huge (550 rubles for a single performance). He travelled in his own luxury train carriage, just like the perhaps more famous Paderewski in another musical sphere. Korolewicz-Waydowa, who was internationally renowned herself, wrote the following about Battistini: ‘He was indeed a captivating singer. I never heard such a velvety soft voice again in my life; he sang with incredible facility, never losing his magical timbre, always the same and always good, because he was simply incapable of singing badly. [...] In *The Barber of Seville*, he was peerless [...] In Mozart’s *Don Giovanni* he was also incomparable’.<sup>166</sup> In Warsaw, Battistini also performed in Verdi’s *Rigoletto*, *Le bal masqué* and *Ernani*, Puccini’s *Manon Lescaut* and Donizetti’s *Maria di Rohan*.

Even greater recognition in Korolewicz-Waydowa’s eyes was gained by Caruso: ‘The most interesting phenomenon in the pleiad of Italian stars that continually visited Warsaw was irrefutably Enrico Caruso, who performed several times at the Warsaw Opera on his way back from guest appearances in St Petersburg. It was here that we met. He was still very young at the

162 Kamiński 2008, p. 352.

163 *Kurier Warszawski* 18 December 1879.

164 *Kurier Warszawski*, 2 December 1880.

165 Wypych-Gawrońska 2011, p. 123.

166 Korolewicz-Waydowa 1969, p. 47.

Na firmamencie wielkich gwiazd nie brakło również polskich głosów. O Sembrich-Kochańskiej była już wcześniej mowa. Godne wyróżnienia jest rodzeństwo Reszków (warszawian z ulicy Koziej) – Józefina (1855–1891), sopran; Jan (1850–1925), tenor, jeden z najświetniejszych wykonawców męskich partii wokalnych opery końca XIX wieku; Edward (1853–1917), bas. Józefina serię występów w Teatrze Wielkim rozpoczęła 7 maja 1883 roku w *Fauście* Gounoda. „Kurier Codzienny” donosił (8 maja 1883): „Czy można się dziwić temu zapałowi, z jakim spotkano wczoraj naszą rodaczkę, po raz pierwszy ukazującą się na scenie rodzinnego miasta?”. Pięć dni później ta sama gazeta pisała: „Powodzenie Reszków jest tak wielkie, że pomimo podzwrotnikowego gorąca w sali nawet nienumerowane miejsca znajdują amatorów w sferze zamożniejszej ludności”. W marcu 1884 roku całe rodzeństwo Reszków opanowało Operę Paryską, o czym rozpisywała się prasa zagraniczna (*Salome* R. Straussa). Depesza Władysława Mierzwińskiego (tenora) z Paryża do „Kuriera Porannego” takie zawiera słowa: „Wczoraj wieczorem byłem obecny na przedstawieniu *Proroka*. Był to triumf dla mego kolegi i rodaka, Jana Reszkego. Bądź co bądź mówią i piszą wszędzie, że i my mamy nie tylko pisarzy, malarzy i muzyków, ale także mamy i głosy. Niech Bóg błogosławi matkę Warszawę”.

Godni wspomnienia w tym miejscu są również: Aleksander Myszuga (1853–1922) – tenor liryczny, Władysław Floriański (1854–1911) – tenor i reżyser operowy, Wiktor Grąbczewski (1863–1924) – baryton, Hilary Dyliński (1855–1919) – baryton. Warto tu nadmienić, choćby z sympatii do anegdot, że o Dylińskim krążył dość zabawny wierszyk, którego fragment tak oto brzmi:

„Niech baryton zachoruje,  
Albo pierś mu głosu skąpi –  
Jest Dyliński «prima vista»  
I Dyliński go zastąpi.”

Przejdźmy teraz do repertuaru Teatru Wielkiego. Ponieważ Włosi wyraźnie dominowali w interesującym nas okresie, największym powodzeniem cieszyły się dzieła Giuseppe Verdiego, przede wszystkim *Rigoletto*, *Trubadur*, *Traviata*, *Aida* i *Bal maskowy*. Z końcowej fazy twórczości Verdiego wystawiono tylko *Otella*. Pośród innych twórców należy wymienić Pietra Mascagniego (*Rycerskość wieśniacza*, *Przyjaciel Frycy*), Ruggiera Leoncavalla (*Pajace*, *Zaza*) i Giacomo Pucciniego. Jak zauważyli badacze, nieco trudniejszą drogę do pełnego zdobycia publiczności warszawskiej miał ostatni z wymienionych twórców. Jego pierwsze dzieło wystawione na deskach Teatru Wielkiego – *Willidy* – nie zachwyliło. Podobnie stało się z premierą *Manon Lescaut*, która odbyła się 3 stycznia 1895 roku. „Symfoniczność” tej opery, z jedynymi w swoim rodzaju efektami instrumentalnymi, które dziś tak nas zachwycają, wówczas nie spodobała się ani publiczności, ani krytykom. *Cyganeria*, zaprezentowana po raz pierwszy 1 października 1898 roku, nie odniosła szczególnego sukcesu, ale jej popularność systematycznie rosła i co sezon pojawiała się na afiszach. 7 listopada 1903 roku po raz pierwszy wystawiono *Toscę* – najpierw w wersji oryginalnej, a następnie, 20 stycznia 1906 roku, w wersji polskiej. W grudniu 1908 roku po raz pierwszy zagrano *Madame Butterfly*, zaś w październiku 1911 roku – *Dziewczynę z Zachodu*<sup>166</sup>.

166 Wypych-Gawrońska 2011, s. 163–164.

time, but already very famous. I sang with him Gilda in *Rigoletto* and Marguerite in *Faust*. The timbre of his voice was so enchanting that it is difficult to put into words. Caruso was impulsive and incredibly nervous; he thrilled one with his effervescent temperament’.<sup>167</sup>

In the firmament of great stars, there was also no lack of Polish voices. We have already mentioned Marcella Sembrich. Also worth singling out are the (de) Reszke siblings (Varsovians from Kozia Street): Josephine (Józefina, 1855–1891), a soprano; Jean (Jan, 1850–1925), a baritone, one of the most famous performers of male vocal parts in opera at the end of the nineteenth century; Edouard (Edward, 1853–1917), a bass. Josephine began a series of performances at the Teatr Wielki on 7 May 1883 in Gounod’s *Faust*. The *Kurier Codzienny* reported (8 May 1883): ‘Can we be surprised at the enthusiasm encountered yesterday by our compatriot, appearing for the first time on the stage of her home city?’ Five days later, the same newspaper wrote: ‘Reszke’s success is so great that in spite of the subequatorial heat in the hall even the unnumbered places find takers among more affluent society’. In March 1884, the de Reszke siblings conquered the Paris Opera, as the foreign press reported at length (Strauss’s *Salome*). A piece by Władysław Mierzwiński (tenor) sent from Paris to the *Kurier Poranny* includes the following words: ‘Yesterday evening I was present at a performance of *Le prophète*. It was a triumph for my colleague and compatriot Jean de Reszke. Ultimately, they are saying and writing everywhere that we too have not only writers, painters and musicians, but also voices. God bless mother Warsaw’.

Also worth mentioning here are the lyric tenor Aleksander Myszuga (1853–1922), the tenor and opera director Władysław Floriański (1854–1911) and the baritones Wiktor Grąbczewski (1863–1924) and Hilary Dyliński (1855–1919). It is worth adding, be it only out of a fondness for anecdotes, that a funny little poem about Dyliński did the rounds. Here is a taster:

If a baritone falls ill,  
Or his voice grows thin –  
There’s Dyliński ‘prima vista’  
Dyliński will stand in.

Let us now turn to the repertoire of the Teatr Wielki. Since the Italians clearly dominated during the period of interest to us here, the greatest success was enjoyed by the works of Giuseppe Verdi, in particular *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Aida* and *Le bal masqué*. Of late Verdi, only *Otello* was staged. Among other composers, one should mention Pietro Mascagni (*Cavalleria rusticana*, *L’amico Fritz*), Ruggiero Leoncavallo (*Pagliacci*, *Zaza*) and Giacomo Puccini. As scholars have noted, the last of these composers had to take a rather more difficult path to win over the Warsaw public. His first work to be performed on the boards of the Teatr Wielki, *Le villi*, was not a hit. The same happened with the premiere of *Manon Lescaut*, held on 3 January 1895. The ‘symphonisation’ of that opera, with unique instrumental effects, which today we find so impressive, pleased neither audiences nor critics at that time. *La bohème*, first performed on 1 October 1898, was not particularly successful, but its popularity grew systematically and it

167 *Ibid*, p. 49.

Znacznym zainteresowaniem cieszyły się w Warszawie również opery francuskie, przede wszystkim Georges’a Bizeta, Charlesa Gounoda i Julesa Masseneta, m.in. *Carmen*, *Faust*, *Romeo i Julia*, *Manon*, *Thaïs*. Nieobce społeczności stołecznej były też dzieła Camille’a Saint-Saënsa (*Samson i Dalila*), Jacques’a Offenbacha (*Opowieści Hoffmanna*) i ze względu na Sienkiewicza opera *Quo vadis* Jeana Nougues’a; wystawiono ją na scenie Teatru Wielkiego w 1910 roku. Sienkiewicz był obecny na widowni 9 listopada, na 23. przedstawieniu. W roku poprzednim grano tę operę w Nicei i Paryżu, a w 1910 także Wiedniu. Sienkiewicz w liście napisze później, że „muzyka jest miejscami dla mnie przytłaczająca, [...] ale [...] bardzo piękna, a nawet w ostatnich aktach wzniosła. Dekoracje powyżej wszystkiego, co widziała Warszawa”<sup>167</sup>.

Jak już wcześniej wspomnieliśmy, pierwsze dzieło Wagnera pojawiło się w Warszawie w 1879 roku, a następne cztery lata później. Po *Lohengrinie* i *Tannhäuserze* pokazano *Walkirię* (1903). Dzieła te wznawiano m.in. w latach 1900 (*Lohengrin*), 1901 i 1913 (*Tannhäuser*), 1906 i 1915 (*Walkiria*). W latach 1908–1914 wystawiono ponadto *Holendra tułacza*, *Śpiewaków norymberskich* i *Parsifala*. Spośród innych kompozytorów niemieckich i austriackich, których dzieła zrealizowano w Warszawie, wymienić wypada baśń operową *Jaś i Małgosia* Engelberta Humperdincka (9 stycznia 1902) oraz *Salome* Richarda Straussa (15 października 1907). Nie zapomniano również o muzyce dawnej – dziełach operowych Mozarta, Webera, Glucka i innych<sup>168</sup>.

Na stałe do repertuaru teatrów warszawskich weszła opera Bedřicha Smetany *Sprzedana narzeczona*; zagrał ją najpierw zespół operetkowy w 1895 roku, a następnie operowy w 1903 roku (wznowienie miało miejsce w 1911). Niezwykle trudna była droga na sceny warszawskie oper rosyjskich z powodu oczywistej niechęci do wszystkiego co rosyjskie. Scena dramatyczna nie ugięła się nigdy, aż do 1915 roku nie pojawiła się na niej żadna rosyjska sztuka. Opery rosyjskie, choć sporadycznie, były w Teatrze Wielkim prezentowane<sup>169</sup>. W 1896 roku wystawiono *Jolantę* Czajkowskiego, ale pomimo że zagrano ją po polsku, spotkała się z wielkim oporem polskich widzów. Wystawiając *Eugeniusza Oniegina* (1899) i *Damę pikową* (1900), sięgnięto po język włoski; realizacja odbyła się we współpracy zespołów polskiego i włoskiego<sup>170</sup>. Kolejną inscenizację opery rosyjskiej, ale w wersji polskojęzycznej, pokazano w 1905 roku; był to *Pan wojewoda* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa; następnie przyszły wznowienia *Eugeniusza Oniegina* (1907) i *Jolanty* (1911). Granie kilku rosyjskich oper, wystawionych zresztą nie po rosyjsku, było – jak już wspomnieliśmy – rodzajem kompromisu, jaki Chodakowski zawarł z Rosjanami; w zamian mógł rozbudowywać repertuar narodowy. A jak to wygląda w świetle statystyki? Dla przykładu: w sezonie 1903/1904 wystawiono 43 dzieła operowe, z czego 15 śpiewano po polsku, resztę – po włosku.

Wydarzeniem 1898 roku było wystawienie *Goplany* Władysława Żeleńskiego (inspirowanej *Balladyną* Słowackiego), którego okrzyknięto – niestety na dość krótko – nowym Moniuszką. Zanim doszło do warszawskiej premiery opery Żeleńskiego, Zarząd Teatrów Warszawskich uczynił znaczący gest; przywrócił dawno zarzucony zwyczaj rozpoczynania nowego roku spektaklem

167 Zob. Szczublewski 2006, s. 407.

168 Szczepańska-Lange 2010, s. 452–456.

169 Wypych-Gawrońska 2011, s. 168.

170 Szczepańska-Lange 2010, s. 519–523.

appeared on the bills every season. On 7 November 1903, *Tosca* was performed for the first time, in the original language, and then, on 20 January 1906, in Polish. In December 1908, *Madama Butterfly* was played for the first time, and in October 1911, *La fanciulla del West*.<sup>168</sup>

French operas also enjoyed considerable interest in Warsaw, especially those of Georges Bizet, Charles Gounod and Jules Massenet, including *Carmen*, *Faust*, *Roméo et Juliette*, *Manon* and *Thaïs*. Warsaw society also embraced the works of Camille Saint-Saëns (*Samson et Dalila*), Jacques Offenbach (*Les contes d’Hoffmann*) and, on account of Sienkiewicz, Jean Nougues’s opera *Quo vadis*. This last work was performed at the Teatr Wielki in 1901; Sienkiewicz was in the audience on 9 November, for the twenty-third performance. The previous year, that opera had been played in Nice and Paris, and in 1910 also in Vienna. Sienkiewicz would later write in a letter that ‘the music is in places very difficult for me, [...] but [...] very beautiful, and in the last acts even sublime. The sets are superior to anything seen in Warsaw’.<sup>169</sup>

As already mentioned, Wagner’s first work appeared in Warsaw in 1879, then four years later. *Lohengrin* and *Tannhäuser* were followed by *Die Walküre* (1903). Those works were revived, including in 1900 (*Lohengrin*), 1901 and 1913 (*Tannhäuser*), 1906 and 1915 (*Die Walküre*). In the years 1908–1914, also staged were *Der fliegende Holländer*, *Die Meistersinger von Nürnberg* and *Parsifal*. Among other German and Austrian composers whose works were staged in Warsaw, we should name Engelbert Humperdinck (his operatic fable *Hansel und Gretel*, 9 January 1902) and Richard Strauss (*Salome*, 15 October 1907). There was also a place for early music, with operatic works by Mozart, Weber, Gluck and others.<sup>170</sup>

A lasting place in the repertoire of the Warsaw theatres was gained by Bedřich Smetana’s opera *The Bartered Bride*; this was first performed by the operetta company in 1895 and then by the opera company in 1903 (revived in 1911). Russian operas found it exceptionally difficult to gain a place on the Warsaw stage, due to the obvious aversion to everything Russian. The dramatic stage never yielded, with not a single Russian play appearing there until 1915. Russian operas, although sporadic, were performed at the Teatr Wielki.<sup>171</sup> In 1896, Tchaikovsky’s *Iolanta* was staged, but although played in Polish it met with great resistance on the part of Polish audiences. *Eugene Onegin* (1899) and *The Queen of Spades* (1900) were performed in Italian, in joint Polish and Italian productions.<sup>172</sup> The next staging of a Russian opera, but in a Polish language version, came in 1905, with Nikolay Rimsky-Korsakov’s *Pan Voyevoda*; that was followed by revivals of *Eugene Onegin* (1907) and *Iolanta* (1911). The performing of Russian operas – not staged in Russian – represented, as we have already mentioned, a kind of compromise reached by Chodakowski with the Russians; in exchange, he was allowed to expand the national repertoire. And what do the statistics tell us? By way of example, in the 1903/1904 season, forty-three operatic works were staged, of which fifteen were sung in Polish and the rest in Italian.

168 Wypych-Gawrońska 2011, pp. 163–164.

169 See Szczublewski 2006, p. 407.

170 Szczepańska-Lange 2011, pp. 452–456.

171 Wypych-Gawrońska 2011, p. 168.

172 Szczepańska-Lange 2011, pp. 519–523.

*Halki* (1 stycznia 1898 roku przypadło czterdziestolecie jej prapremiery). Jak twierdzi Korolewicz-Waydowa, Chodakowski za wystawienie kilku rosyjskich oper wytargował ponadto przywrócenie *Hrabiny* i *Widm* Moniuszki. Rolą hrabiny i Halki, jak również występami w *Goplanie*, *Aidzie* i *Rycerskości wieśniaczej* zasłynęła ukraińska sopranistka – Salomea Kruszelnicka; w latach 1898–1902 była wielką gwiazdą Opery Warszawskiej<sup>171</sup>. Jej popiersie z brązu autorstwa Wasyla Jarycza ustawiono w Teatrze Wielkim w 2009 roku.

Według opinii jej współczesnych była śpiewaczką o fenomenalnym głosie i warunkach wymarzonych do roli Hrabiny, gdyż posiadała również talent aktorski. Po zdecydowanym zadeklarowaniu, że nie jest Polką, za jaką ją uważano w Warszawie, lecz Ukrainką, opuściła Operę Warszawską i wyjechała do Lwowa. Stąd wkrótce potem udała się do Włoch, gdzie osiedliła się na stałe i występowała na scenach w Mediolanie i Neapolu. Wróciła do Lwowa w 1939 roku, gdzie zaskoczyła ją wojna i przekreśliła plany powrotu do Italii, zmarła w swoim ukochanym mieście w 1952 roku. „Kruszelnicka – pisze Korolewicz-Waydowa – z natury była wysokim mezzosopranem, który został «wyciągnięty» na sopran dramatyczny, wskutek czego mimo wielkiej muzykalności zdarzały jej się często intonacyjne niedociągnięcia. W całości jednak w tej roli [Hrabiny] była bezkonkurencyjna i najlepsza ze wszystkich Hrabini, jakie po niej podejmowały tę rolę, wymagającą tak specyficznych warunków wokalnych, a także wyjątkowych warunków zewnętrznych i talentu aktorskiego”<sup>172</sup>.

Wróćmy jeszcze do *Goplany* i udziału w tym przedstawieniu ukraińskiej sopranistki. Ignacy Kossobudzki pisał: „Jeśli gdzie, to tutaj miała ta artystka pole do wykazania zalet swej gry i bogactwa głosu, bo jest to rola jakby stworzona dla niej. Toteż *Balladyna* [...] wypada [...] wprost znakomicie. [...] Żeleński, pisząc swą operę, z pewnością nie marzył o lepszej wykonawczyni. Trudno sobie również wyobrazić lepszą odtwórczynię tytułowej roli od p. Korolewiczówny. Świeży i czysty jej głos czaruje słuchaczy pełnią brzmienia, zaś obszarem skali – imponuje. [...] Rolę Kirkora odtworzył p. Sienkiewicz nader dodatnio [...]. Operą dyrygował p. Młynarski, któremu należy się słowo uznania za przyspieszenie ogólnego tempa. Dzięki temu *Goplana* zyskała dużo. Solo na skrzypcach w akcie II odśpiewał dwukrotnie mistrz Barcewicz”<sup>173</sup>.

„Cicha akcja” Chodakowskiego z końca lat 90. XIX wieku przyniosła efekt, renesans polskich oper zaistniał na scenie Teatru Wielkiego i przyniósł także znaczny dochód. Jedna z gazet tak to opisała: „Przedstawienia operowe, w których Włosi tylko występowali, świeciły pustkami. Dla ratowania funduszy wystawiono wspaniale *Goplanę* i *Hrabinę* i rachuba nie zawiodła prezesa teatrów Iwanowa. Na *Hrabinę*, którą wystawiono w tym sezonie 20 razy, biletów jeszcze dostać nie można w sposób zwykły i musi się je kupować za dopłatą u przekupniów. [...] Włoska opera przynosi wraz z baletem znaczne straty, które pokrywać musi opera polska i teatr Rozmaitości. [...] Należy dodać, że artyści polscy lichy są płacni, a śpiewacy włoscy pobierają nieraz po 1000 rs. od występu i dlatego boją się oni okropnie, aby w Warszawie nie stracili egzystencji. W obecnych czasach tak olbrzymie honoraria płaci tylko Warszawa, Petersburg, Moskwa i... Ameryka”<sup>174</sup>.

171 Sivert 1988, s. 100–101.

172 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 55.

173 „Gazeta Polska”, 5 XI 1898.

174 „Kurier Lwowski”, 7 I 1899.

A highlight of 1898 was the production of *Goplana* (inspired by Słowacki’s *Balladyna*) by Władysław Żeleński, who was hailed – unfortunately, not for long – as the new Moniuszko. Before the Warsaw premiere of Żeleński’s opera came about, the Warsaw Theatres Board made a significant gesture; it restored the long abandoned custom of starting the new year with a performance of *Halka* (1 January 1898 marked the fortieth anniversary of its world premiere). As Korolewicz-Waydowa asserts, in exchange for staging a few Russian operas, Chodakowski also negotiated the revival of Moniuszko’s *The Countess* and *Phantoms*. The role of the Countess and of Halka, as well as performances in *Goplana*, *Aida* and *Cavalleria rusticana*, made the name of the Ukrainian soprano Solomiya Krushelnytska; from 1898 to 1902, she was the big star of the Warsaw Opera.<sup>173</sup> Her bronze bust by Wasyl Jarycz was placed in the Teatr Wielki in 2009.

In the opinion of her contemporaries, she was a singer with a phenomenal voice and ideal predispositions for the part of the Countess, since she was also a talented actress. After robustly declaring that she was not a Polish woman, as she was considered to be in Warsaw, but a Ukrainian, she left the Warsaw Opera for Lviv. From there, she later went to Italy, where she settled and performed on stages in Milan and Naples. She returned to Lviv in 1939, where the war surprised her and thwarted her plans of returning to Italy; she died in her beloved city in 1952. ‘Krushelnytska – writes Korolewicz-Waydowa – was by nature a high mezzo-soprano, who was “stretched” to a dramatic soprano, as a result of which, in spite of her great musicality, she often suffered flaws in intonation. On the whole, however, she was matchless in that role [the Countess] and the best of all the ‘Countesses’ who followed her in that role, which demands such a specific set of vocal dispositions, and also exceptional outward qualities and acting ability’.<sup>174</sup>

Let us return to *Goplana* and the Ukrainian soprano’s part in that production. Ignacy Kossobudzki wrote: ‘If anywhere, then it was here that this artist had the scope for displaying the virtues of her playing and the richness of her voice, because this is a role which could have been made for her. Hence her *Balladyna* [...] comes across [...] quite superbly [...] In writing his opera, Żeleński could certainly not have dreamed of a better interpreter. One could also hardly imagine a better interpreter of the title role than Miss Korolewicz. Her fresh, pure voice enchants listeners with its fullness of sound, whilst its range is impressive. [...] Mr Sienkiewicz performed the role of Kirkor most advantageously [...]. The opera was conducted by Mr Młynarski, who is owed a word of thanks for quickening the overall tempo. Thanks to that, *Goplana* gained a great deal. The violin solo in act II was rendered twice by maestro Barcewicz’.<sup>175</sup>

Chodakowski’s ‘quiet campaign’ of the late 1890s bore fruit: Polish operas enjoyed a renaissance on the stage of the Teatr Wielki. It also brought handsome revenue. One of the newspapers described it as follows: ‘Operatic shows in which only Italians performed were sparsely attended. In order to boost income, *Goplana* and *The Countess* were treated to wonderful productions, and the profit did not disappoint the theatres’ president Ivanov. For *The Countess*, which has been performed twenty times this season, tickets can no longer be

173 Sivert 1988, pp. 100–101.

174 Korolewicz-Waydowa 1969, p. 55.

175 *Gazeta Polska*, 5 November 1898.



Jak już zostało powiedziane w poprzednim rozdziale, *Album teatralne*<sup>175</sup> i prasa warszawska są naszymi głównymi źródłami informacji o modernizacji gmachu teatralnego w latach 1890–1891, a więc w czasach prezesury Dymitra Palicyna. Architektem odpowiedzialnym za przebudowę był Bronisław Żochowski; niestety, cała dokumentacja jego dzieła znajduje się w archiwach Petersburga i nie została dotąd przebadana. 26 czerwca 1890 roku Teatr Wielki zamknął swe podwoje, otworzył je ponownie 11 września 1891 roku, w dniu imienin cara Aleksandra III. Zanim przywołamy opis całego uroczystego wydarzenia, warto przytoczyć jeden z rosyjskich komentarzy na temat podjętej w Teatrze Wielkim kosztownej modernizacji i polemiki z nim oraz opis nowej kurtyny.

1 200 000 *kaziennych dienieg* (państwowych pieniędzy) – pisały „Moskowskije Wiedomosti” – poszło na polski teatr, podczas gdy w Rosji panuje głód. *Album teatralne* informuje: „Za staraniem [...] generała D. Palicyna przyznano rs. 650 000 na przebudowę Teatru Wielkiego, [...] koszta jednak ogólne wyniosły 712 000 rs., t.j. o 62 000 rs. więcej nad summę pierwotnie asygnowaną. Rs. 300 000 wzięto z funduszków użyteczności publicznej – 350 000 rs., ze skarbu państwa, resztę zaś pokryto z innych źródeł”<sup>176</sup>. Temat podjęła „Gazeta Lwowska”, wykorzystując możliwość bezkarnego krytykowania Rosji w zaborze austriackim. Jej anonimowy (bo nie mogło być inaczej) korespondent z Warszawy donosił, że 730 000 rubli z ogólnej kwoty wydanej na modernizację pochodzi z zabranego polskiemu Towarzystwu Kredytowemu Ziemiemu tzw. funduszu użyteczności publicznej. Tak więc „Kwota 700.000 rubli – pisze dobrze poinformowany dziennikarz – użyta na restaurację Wielkiego Teatru, jest od ćwierci wieku jedyną ofiarą rządową na instytucję polską. A i tej sumy zagorzali rusofile zdają się żałować, powołując się na słaby rzekomo udział publiczności polskiej w przedstawieniach teatralnych. Opera, balet, dramat i operetka, powiadają, czy to nie za wiele dla publiczności polskiej? Czy by nie wypadało pomyśleć i o stałym teatrze rosyjskim? [...] [Tymczasem] na kilkanaście tysięcy Rosjan, jako mieszkańców Warszawy, do Towarzystwa miłośników sceny należy w ogóle 460 osób (i to dzięki nader ożywionej agitacji w tym kierunku). Ogromna większość Rosjan szuka i używa rozrywki w innych miejscach i lokalach publicznych”<sup>177</sup>.

Na nowo urządzona widownia mieściła teraz 1200 widzów, którzy mogli zasiadać nie tylko w nowych fotelach, ale też podziwiać inne *novità*. „Główna kurtyna – czytamy w *Albumie teatralnym* – przedstawia się nadzwyczaj pięknie i malowniczo. Widzimy na niej w głębi portyk grecki, uwieńczony kwiatami, nad nim jasny lazur nieba, a na pierwszym planie alegoryczna grupa, wśród wielkiego basenu, ozdobionego egzotycznym kwieciem, drzewami i kolumnami, malowniczo rozrzuconymi dokoła. Wszystko to, otoczone bardzo piękną ramą ornamen-

175 *Album teatralne* 1897, s. 38–49.

176 *Ibidem*, s. 38.

177 „Gazeta Lwowska”, 22 I 1891; Szczepańska-Lange 2010, s. 491.

acquired in the normal way and have to be bought for extra from the touts [...] The Italian Opera, together with the ballet, brings considerable losses, which have to be covered by the Polish Opera and the Variety Theatre. [...] It should be added that Polish artists are poorly paid, and Italian singers take up to 1000 rubles a performance, which is why they are dreadfully worried about losing their living in Warsaw. In current times, such enormous fees are paid only by Warsaw, St Petersburg, Moscow and... America’.<sup>176</sup>

## The first performance after the rebuilding of the Teatr Wielki in 1891

As already mentioned in the previous chapter, the *Album teatralne*<sup>177</sup> and the Warsaw press are our principal sources of information about the modernisation of the theatre building during the years 1890–1891, and so under the tenure of president Dmitry Palitsyn. The architect responsible for the rebuilding was Bronisław Żochowski; unfortunately, the entire documentation of his work is held in archives in St Petersburg and has yet to be examined. On 26 June 1890, the Teatr Wielki closed its doors, reopening them on 11 September 1891, on the name-day of Tsar Alexander III. Before invoking a description of the whole of that solemn event, it is worth quoting one Russian commentator on the subject of the costly modernisation carried out at the Teatr Wielki and a polemic with him, as well as a description of the new curtain.

The *Moskovskie Viedomosti* reported 1,200,000 in ‘kazhennykh deneg’ (state money) being spent on the Polish theatre, whilst Russia was in the grip of starvation. The *Album teatralne* informs us: ‘Thanks to the efforts of [...] General D. Palitsyn, 650,000 rubles were allocated to the rebuilding of the Grand Theatre [...] but the overall cost totalled 712,000 rubles, that is, 62,000 rubles more than the sum originally assigned. 300,000 rubles were taken from public utility funds, 350,000 rubles from the state treasury and the rest was covered from other sources’.<sup>178</sup> The subject was taken up by the *Gazeta Lwowska*, availing itself of the possibility of criticising Russia within the Austrian partition with impunity. Its (necessarily) anonymous Warsaw correspondent reported that 730,000 rubles of the overall sum spent on modernisation came from the so-called public utility fund that was confiscated from the Polish Land Credit Society. Thus the ‘sum of 700,000 rubles – writes the well-informed journalist – used to restore the Grand Theatre is the sole donation made by the government to a Polish institution in a quarter of a century. Yet the ardent Russophiles would appear to regret that sum as well, invoking the supposedly poor attendances at theatre productions among the Polish public. Opera, ballet, drama and operetta, they said, is that not too much for the Polish public? Would it not be seemly to think about a permanent Russian theatre? [...] [Meanwhile] out of the more than ten thousand Russians residing in Warsaw, a total of 460 belong to the Theatrical

176 *Kurier Lwowski*, 7 January 1899.

177 *Album teatralne* 1897, pp. 38–49.

178 *Ibid*, p. 38.

tacyjną, zamyka herb naszego miasta *Syrena*, malowana na czerwonym polu, a umieszczona w odpowiednim medalionie u spodu ramy. Druga międzyaktowa kurtyna ma w środku medalion, na którym pan Strzałecki wymalował aleg[orię] *Opinię publiczną*, zwracającą ku widzom zwierciadło. Celem zabezpieczenia od ognia nad całą sceną umieszczono wielki rezerwuar, który wprowadzony w ruch, może pokryć jej całą podłogę w ciągu kilku minut warstwą wody, na wysokość 10 metrów. Kilkadziesiąt nowych dekoracji malowanych w Warszawie, lub u Burghardta w Wiedniu, posiada w obecnej chwili dyrekcja Teatru Wielkiego”<sup>178</sup>.

Wspomniany wcześniej tekst o programie inauguracji, opublikowany również w *Albumie teatralnym*, napisany zapewne przez jednego z krytyków teatralnych lub dobrze zorientowanego pracownika Teatru Wielkiego, przytaczamy tu niemal w całości ze względu na jego źródłowy charakter i obiektywne spojrzenie na całe wydarzenie: „[...] Nastąpiło wreszcie otwarcie najpiękniejszego u nas przybytku sztuki, a na tę uroczystość stawił się cały kwiat inteligencji miejscowej i przybyłej z najdalszych nawet okolic kraju. Przedstawienie rozpoczęło odśpiewaniem hymnu narodowego *Boże Cesarza chroń*; następnie orkiestra pod batutą Trombiniego wykonała uwerturę Beethovena *Do poświęcenia domu* (*Zur Weihung des Hauses* C-dur op. 124), po ukończeniu której oczom widzów przedstawił się wspaniały widok sceny, jakby wewnątrz starożytnej świątyni z płonącej czarą ofiarną. Wśród ogólnej ciszy zalegającej olbrzymią salą teatralną rozpoczyna się *Prolog* M. Gawalewicza, a muza (p. Rakiewiczowa) wzywa «Światłości», aby zeszła do «Świątyni Sztuki»:

„Rozwiejcie się zasłony z mgieł,  
Różowej jutrzni wpuśćcie blask —  
Niech najcenniejsze z Boga dzieł,  
Największa niech z niebiańskich łask  
Najpierwej w miejscu tem zagości  
Wejdz tu światłości!...”

Jutrzienka rozświetla scenę i wśród obłoków ukazują się dwie skrzydlate postacie: geniusza poezji (p. Barszczewska) i geniusza muzyki (p. Kotarbiński) z wieńcami w ręku. Jeden trzyma płonąca pochodnię, drugi lutnię. Na wezwanie muzy, odpowiadają:

„Cześć tobie, cześć!”

Geniusz poezji przemawia:

„Ja, co od bogów samych wziętem władzę,  
Zapalać iskrą, Prometeja duszę,  
Co je na szczyty niebiańskie prowadzę,  
Wydeptanymi szlaki przez geniusze,  
I wstrząsam serca jak gromy straszniemi,  
Lub niewymowną rozkoszą je pieszczę,  
Dając zachwytów, albo grozy dreszcze,  
Co zbliżam niebo do padołu ziemi...”

178 *Album teatralne* 1897, s. 48.

Society (and that is only thanks to very keen prompting in that direction). The vast majority of Russians seek and take amusement in other public places and venues’.<sup>179</sup>

The newly fitted auditorium could now seat 1200 patrons, who not only had new chairs, but could also admire another *novità*. ‘The main curtain – we read in the *Album teatralne* – looks exceptionally lovely and picturesque. On it, we see in the background a Greek portico crowned with flowers, a clear blue sky above it and in the foreground an allegorical group amidst a large pool adorned with exotic flowers, trees and columns picturesquely dispersed all around. The whole thing, surrounded by a very lovely ornamental frame, is closed with the emblem of our city, the *Mermaid*, painted on a red field and placed on a suitable medallion at the bottom of the frame. The other entr’acte curtain has a medallion at its centre, on which Mr Strzałecki has painted the alleg[ory] *Public Opinion*, which holds a mirror to the auditorium. With the purpose of guarding against fire, a great reservoir has been placed above the entire stage; when activated, it can cover the whole floor with a layer of water within a few minutes [...]. At the present time, the management of the Teatr Wielki possesses several dozen new sets painted in Warsaw or by Burghardt of Vienna’.<sup>180</sup>

The above-mentioned text about the programme of the inauguration, also published in the *Album teatralne*, probably written by a theatre critic or a well-orientated member of the Teatr Wielki staff, is quoted here almost entirely, on account of its source character and its objective look at the whole event: ‘we finally witnessed the opening of the most beautiful temple of the arts in our city, and the entire cream of the intelligentsia of Warsaw and even from the farthest parts of the country presented itself for that solemn moment. The show began with a rendition of the [Russian] national anthem, “God Save the Tsar”; then the orchestra, under Trombini’s baton, performed Beethoven’s overture *The Consecration of the House* (*Die Weihe des Hauses*, in C major Op. 124). On the completion of that work, the viewers’ eyes met a wonderful view on the stage, as if inside an ancient temple, with a burning sacrificial bowl. Amid the general silence that filled the vast theatre hall, M. Gawalewicz’s Prologue begins, and the Muse (Mrs Rakiewiczowa) calls on “The Light” to descend into the “Temple of the Arts”:

Dispel, o veils of mist,  
Admit the red dawn’s shimmer –  
May God’s most precious work,  
May heaven’s greatest grace  
First come into this place  
Enter, light!...

Daybreak lights up the stage and two winged figures appear amid the clouds: the Genius of Poetry (Mrs Barszczewska) and the Genius of Music (Mr Kotarbiński), with garlands in their hands. One is holding a burning torch, the other a lute. At the call of the Muse, they reply:

– Hail thee, hail!

179 *Gazeta Lwowska*, 22 January 1891; Szczepańska-Lange 2011, p. 491.

180 *Album teatralne* 1897, p. 48.

Gdy moim czarem nieśmiertelny omamion,  
 Płomienne skrzydła czuje u swych ramion,  
 Ja przed twój ołtarz z tą płonąca czarą  
 Pierwszy się zjawiam z hołdem i ofiarą!”

Na podniosłą strofę geniusza muzyki, muza odpowiada:

„Witajcież mi w tym ważnym dniu  
 I w progach tej świątyni  
 A teraz wy wystąpcie wraz  
 Geniuszów twórczych dzieci,  
 Przyzywam was, zaklinam was  
 Wszech mistrzów, wszech stuleci.  
 Wcielone duchy wielkich dzieł,  
 Co tłumy zachwycacie  
 Wyłońcie się z fantazyi mgieł,  
 Ukażcie swe postacie!...”

Na to wezwanie ukazują się w grupach bohaterowie i bohaterki tragedii: Ajschylosa, Szekspira, Corneille’a, Göthego i innych, oraz oper: Mozarta, Rossiniego, Meyerbeera, Moniuszki itd. Spoza mgieł obłocznych odzywa się piękny chór:

„Zabrmij pieśni w ton wspaniały,  
 W uroczysty, wielki ton!  
 Czcij geniusze, ideały  
 I natchnienia święty plon!  
 Na cześć sztuki brzmij rozgłośnie,  
 Tej, co wznosi duszę nam,  
 Co rozkwita w wiecznej wiośnie,  
 U świątyni, piękna bram!  
 Zabrmij pieśni dziękczynieniem,  
 Czarodziejce hołdy złóż,  
 Co nas darzy zachwyceniem,  
 Jest rozkoszą naszych dusz...”

Nie przebrzmiały jeszcze ostatnie nuty wspaniałej pieśni, gdy na scenie ukazują się trzy gracje z wieńcami w rękach. Do nich również przemawia muza, po czym ukazuje się na scenie, na podwyższeniu gaj egzotyczny, z którego wychodzi fantastyczny orszak nimf, elfów itp., wykonując taniec przed ołtarzem, wreszcie zjawia się na scenie geniusz wesołości, trzymając w ręku wieniec świeżych kwiatów. Orkiestra cichnie, odzywają się harfy (*Largo* Chopina).

Geniusze poezji i muzyki przemawiają kolejno, po chwili odzywa się muza, wyciągając przed siebie ręce:

„Rzucam na was czar uroczy!  
 Ludzkie serca, ludzkie oczy

The Genius of Poetry speaks:

I, who from the very gods took the power  
 To light Prometheus’ soul with just a spark,  
 Who lead them to the heavenly heights,  
 Through paths trodden by the geniuses,  
 And I rattle hearts like dreadful thunder,  
 Or caress them with untold delight,  
 Giving raptures or thrills of dread,  
 Who bring heaven closer to the earth...  
 When with my charm the immortal beguiled  
 Feels fiery wings upon his back,  
 I first appear before thy altar  
 Within this burning bowl of tribute and of sacrifice!

To the exalted strophe of the Genius of Music, the Muse replies:

Welcome on this signal day  
 Within these temple walls  
 And now appear, o children  
 Of creative geniuses,  
 I summon you, I adjure you  
 Of all masters, all the ages.  
 Embodied spirits of great works,  
 Which captivate the crowds  
 Emerge from the mists of fantasy,  
 Show us all your forms!...

To that call, there appear groups of heroes and heroines of tragedies by Aeschylus, Shakespeare, Corneille, Goethe and others, and of operas by Mozart, Rossini, Meyerbeer, Moniuszko, etc. From beyond the cloudy mists, a beautiful choir is heard:

– Strike, o song, a splendid tone,  
 A grand and solemn tone!  
 Worship geniuses and ideals  
 And the sacred fruits of inspiration!  
 In praise of art resound abroad,  
 Of that which lifts our spirits high,  
 Which blooms in an eternal spring,  
 At the beauteous temple gates!  
 Sound, o song, with gratitude,  
 Pay tribute to the magic art  
 That blesses us with wonders,  
 Is the rapture of our souls...

Zachwycajcie stąd!  
 Wśród świętego natchnień szału  
 Z nizin w sferę ideału  
 Porywajcie stąd!”

Orkiestra zaczyna grać *pianissimo* marsz weselny o *Snu nocy letniej*:

„By rozpocząć dzień godowy  
 Pod świątynie w gaj laurowy  
 Idźcie wieńce pleść  
 Laur zielony z wonną różą  
 Dla tych, co mi wiernie służą!”

A na to geniusze:

„Tobie cześć!... cześć!... cześć!...”

Następnie odegrano *Pana Beneta* Fredry, w którym oklaski zbierali: Mieczysław Frenkiel (rola tytułowa), Jadwiga Czaki, Jan Tatarkiewicz i Władysław Wojdałowicz, a nadto Krogulski i Kruszewski. Po *Benecie* wykonano akt IV *Mefistofelesa* Boity, sprawiający na słuchaczach silne wrażenie. Śpiewali Włosi: p-na Busi i p. Suagnes. Widowisko wreszcie zakończył balet: *Taniec wiosłarski*, układu p. Kuleszy, z udziałem pp. Gilskiej, Niemyskiej, Moretti, Spałkowskiej, Rydzewskiej, Witke i in. Część muzyczna wybornie potrafiła wypełnić obszernie zakreślony program inauguracyjnego przedstawienia. Oprócz wymienionej uwertury Beethovena odegrano piękny chór Münchheimera i urywki okolicznościowe. Po ukończeniu widowiska zebrana tłumnie publiczność darzyła artystów grzmotem przeciągłych oklasków<sup>179</sup>.

A więc była to typowa dla końca XIX wieku „składanka” o raczej uniwersalnym, a tym samym neutralnym charakterze. W programie uroczystości pojawiły się ponadto dwa polskie akcenty: *Largo* Chopina i przywołanie Stanisława Moniuszki. Była to niejako zapowiedź pewnego zmniejszenia skali opresji, którą odczuć można było wyraźniej dopiero po przejęciu władzy w Rosji przez Mikołaja II. Jego przejawem było też wydanie niezwykle cennego, dwuczęściowego *Albumu teatralnego*, opublikowanego w latach 1897–1898.

179 *Ibidem*, s. 50–51.

The last notes of that wonderful song are still resounding when on the stage appear three Graces with garlands in their hands. The Muse addresses them as well, after which an exotic grove appears on a dais on the stage. Out of that grove comes a fantastical train of nymphs, elves, etc., performing a dance before the altar. Finally, the Genius of Mirth appears on the stage, holding a garland of freshly picked flowers in its hand. The orchestra falls silent and the harps are heard (Chopin’s *Largo*).

The geniuses of poetry and music speak in turn; after a while, the Muse then speaks, holding out its hands:

– I cast a charming spell upon you!  
 Human hearts and human eyes  
 Delight!  
 Midst afflatus’ sacred frenzy  
 From the plains to ideal’s realm  
 Take flight!

The orchestra begins to play *pianissimo* the wedding march from *A Midsummer Night’s Dream*:

– To start the festive day  
 Go garlands plait  
 In the temple’s laurel grove  
 A laurel green with scented rose  
 For those who serve me well!

And to that, the Geniuses:

– Praise to thee!... praise!... praise!...

Then Fredro’s *Pan Benet* [Mr Benet] was played, in which applause was garnered by Mieczysław Frenkiel (titular role), Jadwiga Czaki, Jan Tatarkiewicz and Władysław Wojdałowicz, and also Krogulski and Kruszewski. *Benet* was followed by a performance of act IV of Boito’s *Mefistofele*, creating a powerful impression upon the listeners. It was sung by Italians: Miss Busi and Mr Suagnes. The spectacle finally ended with a ballet: *Taniec wiosłarski* [Rowing dance] arranged by Mr Kulesza, with the participation of Gilska, Niemyska, Moretti, Spałkowska, Rydzewska, Witke and others. The musical part splendidly filled the amply traced programme of the inaugural representation. Besides the above-mentioned Beethoven overture, also played were a beautiful chorus by Münchheimer and occasional pieces. After the show had ended, the public, gathered in great number, bestowed upon the artists thunderous and extended applause<sup>181</sup>.

And so this was a ‘compilation’ typical of the end of the nineteenth century, of a rather universal, and by the same stroke neutral, character. Two Polish accents also appeared on the programme: Chopin’s *Largo* and the invoking of Stanisław Moniuszko. In a way, this was a foretaste of the slightly reduced scale of oppression that could only be felt more clearly after

181 *Ibid*, pp. 50–51.

**Klęska** Rosji w wojnie japońskiej i inne wydarzenia 1905 roku, które krwawo zapisały się w annałach Teatru Wielkiego i całej Warszawy, a potem narastanie w kolejnych latach wrogości pomiędzy Rosją a Niemcami sprzymierzonymi z Cesarstwem Austro-Węgierskim zmieniały atmosferę w całej Europie Środkowo-Wschodniej. Bankructwo carskiej Rosji było oczywiste; nastał czas oczekiwania. Wypełnił się w latach 1915–1918. Zanim w następnym rozdziale opowiemy o Teatrze Wielkim i Teatrze Narodowym w tych nowych czasach, przywołajmy jeszcze nazwiska takich kompozytorów, jak Zygmunt Noskowski, Roman Statkowski i Ignacy Jan Paderewski. Wcześniej warto wskazać fragment artykułu wielokrotnie cytowanego już wnuka Wojciecha Bogusławskiego o konkurowaniu Teatru Wielkiego z filharmonią i roli opery: „Wszędzie, gdzie tak zwane zamiłowanie do muzyki nie jest prostą wymówką dla pretensjonalnych snobów, istnieć mogą obok siebie i kwitnąć równie pomyślnie takie instytucje jak opera i filharmonia, znajdując zawsze nieprzerwany i ciągle odświeżający się dopływ publiczności; u nas, z braku tych fal odżywczych, robią sobie konkurencję zakończoną ruiną, którą na jedną lub drugą sprowadza w ostatecznym rezultacie – publiczność. Wniosek decydujący nastrocza się sam przez się: sprawczynią upadku opery była przede wszystkim publiczność, namiętnie rozkochana w *Madame Butterfly* Pucciniego, dopóki ją interpretowała Gemma Bellincioni, a zachowująca się obojętnie wobec starannie wykonanych w polskim komplecie *Śpiewaków norymberskich* Wagnera. Za wnioskiem zaś wysuwa się konkluzja w formie powtórzonego, fundamentalnego pytania: czy opera jest istotnie kulturą potrzebą publiczności warszawskiej? Przykro je stawiać, zwłaszcza gdy się należało do tych, co w imię tejże publiczności ze wszystkich sił walczyli przed laty o wskrzeszenie pogrzebanej już prawie w naszym teatrze opery polskiej”<sup>180</sup>.

Czy sytuacja opery była aż tak zła i czy polskie dzieła operowe były „pogrzebane już prawie”? Częściowo odpowiedzi na te pytania Bogusławskiego udzielają swymi dziełami Władysław Żeleński *Goplana*, Paderewski *Manru*, Roman Statkowski *Marią*, Zygmunt Noskowski *Livią Quintillą*. Żaden z nich, niestety, nie zajął na trwałe miejsca porównywanego z pozycją Moniuszki, choć wszyscy przeżywali krótsze i dłuższe chwile, a nawet okresy triumfu. W liście do Żeleńskiego, z 16 marca 1906 roku, a więc w nieco więcej niż dwa tygodnie po premierze swego dzieła, Statkowski pisał: „Dzięki za te serdecznych słów kilka z dn. 12 bm. Rzeczywiście – powodzenie *Marii* jest wielkie, z mojego punktu widzenia – nadspodziewane nawet, gdyż sądziłem, że publiczność nie pozna się na tym, co w dziele jest dobrego. Tymczasem – słuchają w skupieniu i uśmierzają nawet chęć oklaskiwania niektórych ustępów, aby wątku i nastroju nie mącić”<sup>181</sup>.

Niestety popularność *Marii* nie trwała długo. Podobnie stało się z *Livią Quintillą* i *Wyrokiem* Noskowskiego; premiera pierwszej z tych oper miała miejsce 19 kwietnia 1902, a drugiej – 15 listopada 1906 roku. Jak słusznie zauważono: „Niestety powtórzyła się częsta w przypadku

180 Władysław Bogusławski, w: „Biblioteka Warszawska” 1909, IX.

181 Cyt. za: Helman 2013, s. 55.

Nicholas II came to power in Russia. Another sign of this was the publication of the highly valuable two-part *Album teatralne*, issued in the years 1897–1898.

## A few thoughts on Polish operas on the threshold of the twentieth century

**Russia's** defeat in the Japanese War and other events of 1905 that wrote a bloody chapter in the annals of the Teatr Wielki and the whole of Warsaw, followed by a surge over subsequent years in enmity between Russia and a Germany that was allied with the Austro-Hungarian empire, changed the atmosphere throughout the whole of Central-Eastern Europe. The bankruptcy of tsarist Russia was plain to see; the time for anticipation had come. It was fulfilled in the years 1915–1918. Before we tell in the next chapter of the Teatr Wielki and the Teatr Narodowy in those new times, let us just invoke the names of such composers as Zygmunt Noskowski, Roman Statkowski and Ignacy Jan Paderewski. Before that, it is worth pointing to a passage from an article, already quoted many times above, by Wojciech Bogusławski's grandson about the competition between the Teatr Wielki and the Philharmonic and the role of opera: 'Wherever a so-called love of music is not a simple excuse for pretentious snobs, such institutions as the Opera and the Philharmonic can exist alongside one another and flourish with equal success, forever finding a continuous and constantly refreshed influx of patrons; in our country, due to the lack of such restorative waves, they make competition for one another, ending in ruin, which is ultimately brought upon one and the other by the public. The suggestion is self-evident: the demise of the Opera was brought about primarily by a public that was passionately enamoured of Puccini's *Madame Butterfly* as long as it was interpreted by Gemma Bellincioni but behaved indifferently towards Wagner's painstakingly prepared, with an entire Polish cast, *Mastersingers of Nuremberg*. Following on from that suggestion, the conclusion presents itself in the form of a repeated fundamental question: Is opera really a cultural need of the Warsaw public? It pains one to pose such a question, particularly when one has belonged to those who, in the name of that public, fought with all their might years ago to resurrect Polish opera, which had been all but buried in our theatre'.<sup>182</sup>

Was the situation of the Opera really that bad? And were Polish operatic works really 'all but buried'? A partial answer to Bogusławski's questions are provided with their works by Władysław Żeleński (*Goplana*), Paderewski (*Manru*), Roman Statkowski (*Maria*) and Zygmunt Noskowski (*Livia Quintilla*). None of them, alas, secured a lasting place that could compare with the position of Moniuszko, although all of them experienced shorter or longer moments, and even periods, of triumph. In a letter to Żeleński of 16 March 1906, and so a little more than two weeks after the premiere of his work, Statkowski wrote: 'Thank you for those heartfelt few words of 12th inst. Indeed, the success of *Maria* is great, and even, from my point of view, unexpected, since I supposed that the public would not discern what was good in the work. Yet they listen intently and even suppress the desire to applaud some passages, so as not to disturb the thread and the mood'.<sup>183</sup>

182 Władysław Bogusławski, in: *Biblioteka Warszawska*, 1909/9.

183 Quoted after Helman 2013, p. 55.

polskiej twórczości sytuacja – premiera – po niej dobre, podyktowane częściowo poczuciem solidarności narodowej przyjęcie przez publiczność i krytykę, a potem króciutki sceniczny żywot, nierzadko jednosezonowy i ledwie kilkuaspektowy”<sup>182</sup>.

*Manru*, oparte na *Chacie za wsią* Józefa I. Kraszewskiego – jedyne dzieło sceniczne Paderewskiego – jest poruszającą opowieścią o nieszczęśliwej miłości i braku tolerancji<sup>183</sup>. Kulminacja tego dramatu muzycznego, wystawionego po raz pierwszy w 1901 roku, umieszczona jest nie w III, a w II akcie, w którym niezwykle finezyjnie ukazane są emocje tęskniącego za wolnością Cygana Manru i zakochanej w nim góralki Ulany. Po prapremierze, która miała miejsce w Dreźnie, Edward Pierson w miesięczniku „Die Musik” napisał: „W partyturze, obok wytwornej erudycji, przebija talent samodzielny, pomysłowość melodyczna i porywająca żywiołowość. Paderewski posiada fantazję i temperament. Gdyby partycja *Manru* przyniosła nam tylko scenę z aktu drugiego pomiędzy Manru a Ulaną, czarującą pieśń miłosną, duet kochanków, wstęp do aktu trzeciego, marsz cygański, już przyznać by jej można było arcyzaszczytne miejsce we współczesnej literaturze operowej”<sup>184</sup>. Dzieło to w zamyśle Paderewskiego, który pracował nad nim od 1889 roku, miało uwieńczyć jego dorobek kompozytorski, przekonać wątpiących w jego zdolności w sferze opery. „Zamierzał dać dzieło oryginalne, o muzyce opartej na dobrze mu znanych motywach góralskich i cygańskich”<sup>185</sup>.

Początkowa, niezwykle efektownie rozpoczęta kariera opery Paderewskiego, będącego wówczas u szczytu światowej kariery pianistycznej, mimo swych niewątpliwych walorów, trwała dość krótko. Próby jej przywrócenia na scenę w bliższych nam czasach nie kończą się wyraźnym powodzeniem. Po prapremierze w Dreźnie (w wersji niemieckiej) i premierze we Lwowie (z polskim librettem) operę zagrano tego samego roku w Pradze, a rok później w teatrach Kolonii, Zurychu i Warszawy, ale także jako pierwsze dzieło polskiego kompozytora w historii w Metropolitan Opera w Nowym Jorku, a potem w Filadelfii, Bostonie, Chicago, Pittsburghu i Baltimore. W dwa lata po jej wystawieniu w Teatrze Wielkim miały miejsce premiery w Moskwie i Kijowie. *Manru* powróciła na sceny dopiero po 26 latach – w 1930 roku: w Poznaniu i ponownie w Warszawie. Operę wznawiano jeszcze kilkakrotnie, m.in. w Teatrze Wielkim – w 1961 i 1991 roku.

Tuż po lwowskiej premierze *Manru* „Tygodnik Ilustrowany” (1901, nr 24) ogłosił: „Z wyżyn sztuki polskiej padł nowy promień polskiego geniuszu na nasze życie narodowe”. Czy promień ten zabłyśnie ponownie, czy dołączy na stałe do takich wielkich dzieł mistrza i wielkiego patrioty, jak piękny *Koncert a-moll, op. 17* i zagrana 4 czerwca 2014 roku w Teatrze Wielkim *Symfonia h-moll op. 24 „Polonia”?*<sup>186</sup>

182 Wypych-Gawrońska 2011, s. 173.

183 Wypych-Gawrońska 2005, s. 167–177.

184 Cyt. za: Opieński 1960, s. 61.

185 Piber 1982, s. 235.

186 *Koncert z okazji Polskiej Wolności* 2014.

Unfortunately, *Maria*’s popularity was short lived. Ditto for Noskowski’s *Livia Quintilla* (premiere 19 April 1902) and *Wyrok* [The sentence] (premiere 15 November 1906). As has rightly been noted: ‘unfortunately, there was merely a repeat of the following situation, frequent in the case of Polish output: the premiere, then a good reception by the public and the critics, dictated in part by a sense of national solidarity, and after that a short stage-life, not infrequently lasting a single season’.<sup>184</sup>

*Manru*, based on Józef I. Kraszewski’s *Chata za wsią* [The hut beyond the village] – Paderewski’s only stage work – is a moving tale of ill-fated love and intolerance.<sup>185</sup> The climax of this music drama, first performed in 1901, comes not in the third act, but in the second, in which the emotions of the Gypsy Manru, longing for freedom, and the highland lass Ulana, in love with him, are shown with remarkable finesse. Following the world premiere, which was given in Dresden, Edward Pierson wrote in the monthly *Die Musik*: ‘In the score, besides refined erudition, one is struck by the independent talent, the melodic inventiveness and the thrilling exuberance. Paderewski possesses fantasy and temperament. If the score of *Manru* had brought us only the scene from Act II between Manru and Ulana, the enchanting love song, the lovers’ duet, the preface to the third act and the Gypsy march, it could already be assigned a most honourable place in the contemporary operatic literature’.<sup>186</sup> Paderewski intended this opera, on which he had worked from 1889, to crown his compositional oeuvre, persuading the doubters of his capabilities in the domain of opera. ‘He meant to give an original work, with music based on highland and Gypsy motifs that he knew very well’.<sup>187</sup>

Despite its unquestionable qualities, the stage-life of this opera by Paderewski, who was then at the height of his global pianistic career, was rather short. Attempts at restoring it to the stage in more recent times have not met with any clear success. After the world premiere in Dresden (in a German-language version) and its premiere in Lviv (with a Polish libretto), this opera was played that same year in Prague, a year later at theatres in Cologne, Zurich and Warsaw, and also at the Metropolitan Opera in New York, as the first work by a Polish composer in history, then in Philadelphia, Boston, Chicago, Pittsburgh and Baltimore. Two years after its debut at the Teatr Wielki, the opera was premiered in Moscow and Kiev. *Manru* only returned to the stage twenty-six years later, in 1930: in Poznań and again in Warsaw. It has been revived several times since, including at the Teatr Wielki in 1961 and 1991.

Shortly after the Lviv premiere of *Manru*, the *Tygodnik Ilustrowany* (1910, no. 24) declared: ‘from the heights of Polish art, a new ray of the Polish genius has fallen on our national life’. Will that ray shine again? Will it find a lasting place alongside such great works by that maestro and great patriot as the beautiful Concerto in A minor, Op. 17 and the ‘Polonia’ Symphony in B minor, Op. 24, played on 4 June 2014 at the Teatr Wielki?<sup>188</sup>

184 Wypych-Gawrońska 2011, p. 173.

185 Wypych-Gawrońska 2005, pp. 167–177.

186 Quoted after Opieński 1960, p. 61.

187 Piber 1982, p. 235.

188 *Concert in celebration of Polish Freedom* 2014.



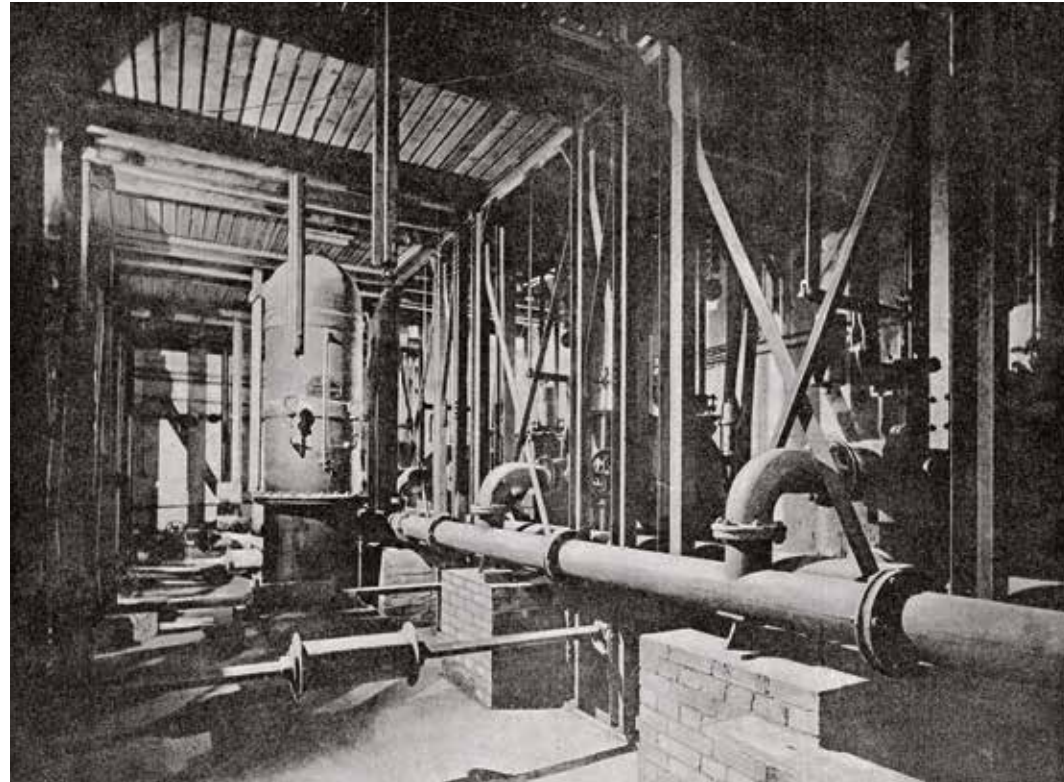
Stanisław Moniuszko, pomnik na placu Teatralnym według projektu Jana Szczepkowskiego, fot. Marcin Łabuz, Teatr Wielki – Opera Narodowa

Stanisław Moniuszko, statue on Theatre Square, designed by Jan Szczepkowski, photograph by Marcin Łabuz, Teatr Wielki – Polish National Opera



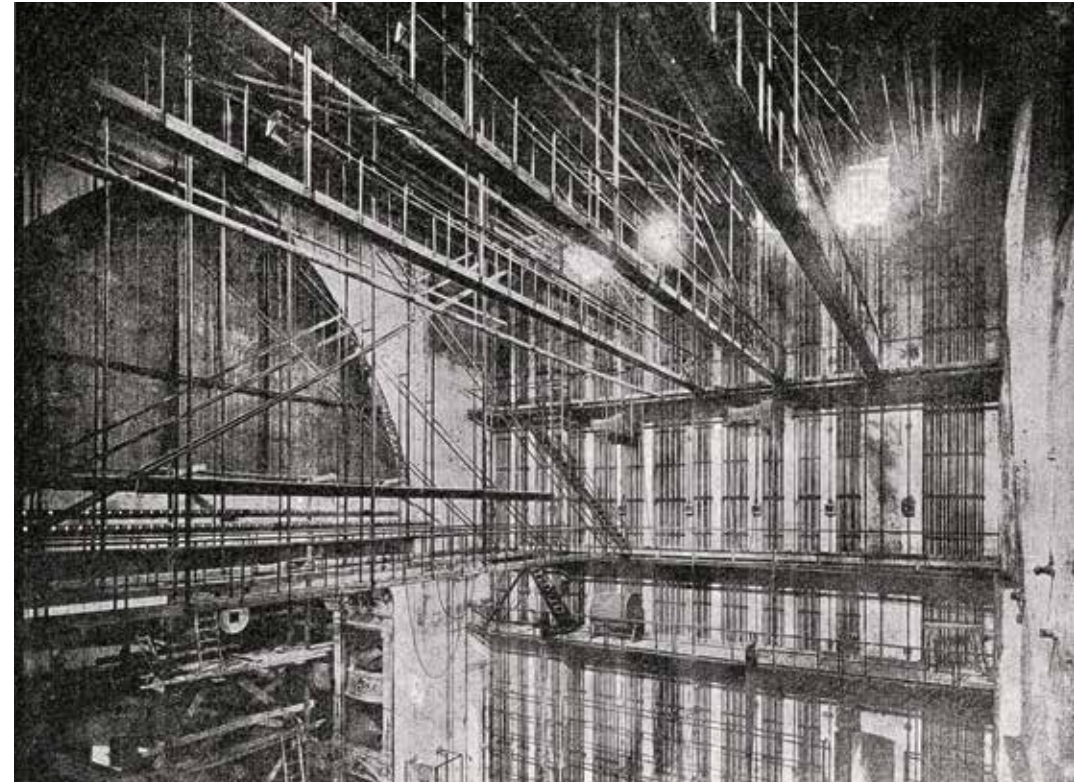
Tadeusz Ajdukiewicz, Portret Heleny Modrzejewskiej, 1880, Ol. pt., 262 x 146, Sygn. i dat. l.d.: Tadeusz Ajdukiewicz Kraków / 1880, Nr inw. MNK II-a-20, Muzeum Narodowe w Krakowie

Tadeusz Ajdukiewicz, Portrait of Helena Modjeska, 1880, oil on canvas, 262 x 146 mm, signed and dated Tadeusz Ajdukiewicz Kraków / 1880, Inv. no. MNK II-a-20, National Museum in Krakow



Urządzenia przy scenie Teatru Wielkiego, za: „Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym” Warszawa 1897, ze zbiorów Muzeum Teatralnego

Equipment by the stage of the Teatr Wielki, after *Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym* [Theatre album. A theatrical and artistic annual] (Warsaw, 1897), Theatre Museum



Sztankiety sceniczne, za: „Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym” Warszawa 1897, ze zbiorów Muzeum Teatralnego

Stage bars, after *Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym* [Theatre album. A theatrical and artistic annual] (Warsaw, 1897), Theatre Museum





Maria Kalergis, fot. André Disdéri, Muzeum Teatralne

Maria Kalergis, photograph by André Disdéri, Theatre Museum



Cyprian Kamil Norwid, Maria Kalergis, ok. 1848, Biblioteka Narodowa

Cyprian Kamil Norwid, Maria Kalergis, c.1848, National Library



Stanisław Barcewicz, za: „Scena i Sztuka” 1910, nr 46, Muzeum Teatralne

Stanisław Barcewicz, after *Scena i Sztuka* 1910/46, Theatre Museum



Aleksander Tarnowski i Konstancja Turczynowicz w tańcu kaczucha z baletu *Hrabina i wieśniaczka* Romana Turczynowicza, lit. H. Hirszl, 1847, Muzeum Teatralne

Aleksander Tarnowski, Konstancja Turczynowicz dancing chachucha from Roman Turczynowicz's ballet *The Countess and the Country Lass*, lithography by H. Hirszl, 1847, Theatre Museum



Maria Taglioni jako Sylfida, ryc. NN,  
Muzeum Teatralne

Maria Taglioni as Sylphide, print,  
Theatre Museum



Janina Korolewicz-Waydowa, fot. NN, pocztówka,  
Muzeum Teatralne

Janina Korolewicz-Waydowa, postcard, Theatre  
Museum



Helena Modrzejewska jako  
Kleopatra w *Antoniuszu*  
i *Kleopatrze* Williama  
Szekspira, fot. Jan Mieczkowski,  
Muzeum Teatralne

Helena Modjeska as Cleopatra  
in William Shakespeare's  
*Antonio and Cleopatra*,  
photograph by Jan Mieczkowski,  
Theatre Museum



Kostium Heleny Modrzejewskiej do roli  
Rosalindy w *Jak wam się podoba* Williama Szekspira,  
Muzeum Teatralne

Helena Modjeska's costume for the role of  
Rosalind in William Shakespeare's *As You Like It*,  
Theatre Museum



Helena Cholewicka,  
fot. Jan Mieczkowski, Muzeum Teatralne

Helena Cholewicka,  
photograph by Jan Mieczkowski, Theatre Museum



Ludomir Różycki, *Pan Twardowski*, afisz teatralny,  
Muzeum Teatralne

Ludomir Różycki, *Pan Twardowski*, theatre bill,  
Theatre Museum



Leon Szpąderski, Próba baletowa na scenie Teatru Wielkiego, za: „Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym” Warszawa 1897, ze zbiorów Muzeum Teatralnego

Leon Szpąderski, Ballet rehearsal on the stage of the Teatr Wielki, after *Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym* [Theatre album. A theatrical and artistic annual] (Warsaw, 1897), Theatre Museum



Tadeusz Styka, Pola Negri, portret, przed 1930, fot. Krzysztof Wilczyński, Muzeum Narodowe w Warszawie

Tadeusz Styka, Pola Negri, portrait, before 1930, photograph by Krzysztof Wilczyński, National Museum in Warsaw

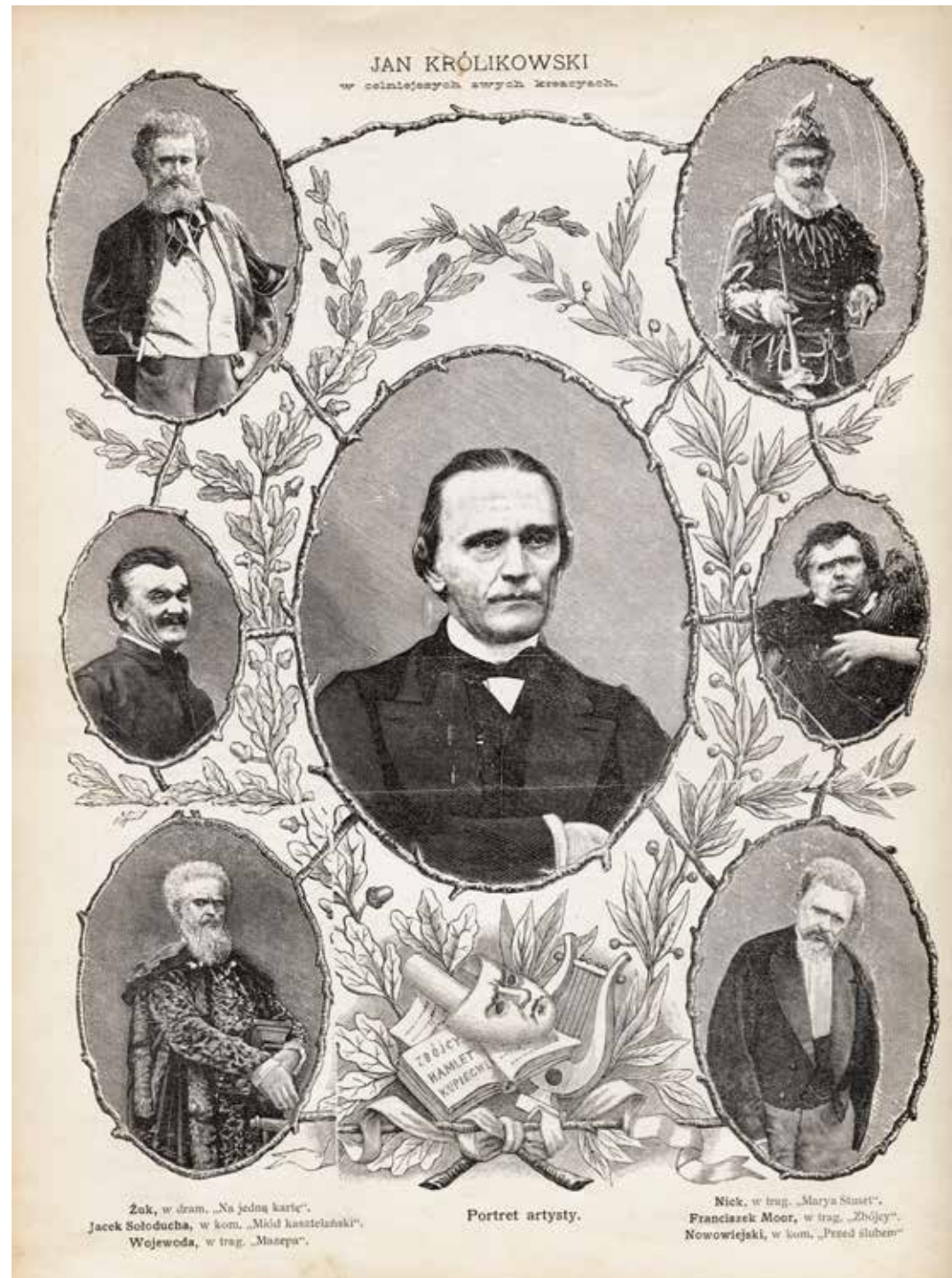


Tableau Jana Królikowskiego, grafika prasowa, Muzeum Teatralne

Tableau of Jan Królikowski, press cutting, Theatre Museum



Wincenty Rapacki, fot. NN, Muzeum Teatralne

Wincenty Rapacki, Theatre Museum



Cesare Trombini, fot. Julian Kostka, Ludwik Mulert, Muzeum Teatralne

Cesare Trombini, photograph by Julian Kostka and Ludwik Mulert, Theatre Museum



Sara Bernhardt, fot. NN, Muzeum Teatralne

Sara Bernhardt, Theatre Museum

# TEATR WIELKI

W piątek, d. 11 maja 1917 r.  
Debiut HENRYKI ŻELSKIEJ

## RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA

(Cavalleria Rusticana)

Opera w 1-ym akcie Piotra Mascagniego.

Matka Louisa	Zofia Ułczyńska	Lola, jego żona	Maria Salarowa
Sensuosa	Henryka Żelka	Wielki, wieśniaczka	
Turulu	Adam Dubecz	Rancz w Sycylii	
Allia	Eugenjusz Maraczy		

**Występ Margot Kaftal**

## PAJACE

Opera w 2-ach aktach z prologiem R. Leoncavallo.

Carino, dyrektor trupy akrobatów	Stefanow Graszczak	Artokan	Józef Warkoczn
Nadzia, jego żona	Margot Kaftal	Wielkiak 1-ry	Jan Lewicki
Tondo, akrobata	Eugenjusz Maraczy	Wielkiak 2-gi	Jan Sztajn
Silvio, wieśniak	Wacław Brzeziński	Wielkiacy, wieśniaczki, Akrobaci	

Prolog wykona **Wacław Brzeziński**.

Reżyser **Henryk Kawalski**. Kapelmistrz **Teodor Śledziński**

## Śmierć Łabędzia

Idylla choreograficzna Muzyka Saint-Saënsa — wykona Maria Pawińska  
Kapelmistrz Prof. **Zygmunt Singer**

Porządek widowiska 1) Rycerskość wieśniacza, 2) Śmierć łabędzia, 3) Pajace.

Ceny miejsc		Aniadała	
Loka partowa	M. 30 F. —	w 1 rzędzie	75
Loka 1 piętra na 4 osoby	25 —	w 2, 3, 4 i 5 rzędach	50
Loka 1 piętra z balkonem przy scenie	30 —	Balcon w 1 rzędzie	75
Loka 1 piętra na 4 osoby z gab. wpr. sceny	30 —	w 2, 3 i 4 rzędach	50
Loka 2 piętra na 4 osoby	12 — 50	Galerja 2 piętra w 1 rzędzie wprost sceny	50
Loka 2 piętra na 6 osób E.F. (Hieronim)	15 —	w 2, 3 i 4 rz.	75
Loka 3 piętra na 6 osób G.H. (Hieronim)	10 —	3 — w 2 rzędzie bocznym	1 —
Korona w 1 rzędzie	11 — 25	3 — w 3 rzędzie bocznym	90
— w 2 i 3 rzędach	5 — 75	4 — w 4 rzędzie bocznym	75
— w 4 i 5 rzędach	7 — 30	4 — w 1 rzędzie	30
— w 6, 7, 8 i 9 rzędach	6 — 25	4 — w 2, 3 i 4 rz. wprost sceny	25
— w 10, 11, 12, 13, 14, 15 i 16 rzędach	3 — 25	4 — w 2 rzędzie bocznym	75
Stalle w 1, 2 i 3 rzędach	5 — 25		

Za bilety kupione w Kasie Zamawiań dopłaca się 10%.

Bilety nabywać można w Kasie Teatru Wielkiego od godz. 10-iej z rana do 2-iej, od 3-iej do 6-iej po poł. i od 6-iej wiecz. do skończenia ostatniego aktu.

**Dyrekcja uprasza P. T. Publiczność o nieprzerwanie akcji oklaskami.**

<p><b>W KASIE ZAMAWIAŃ NADYWAĆ MOŻNA BILETY NA OSOBNY WYMIENIONIE PRZEDSTAWIENIA:</b></p> <p><b>Sobota „Eugenjusz Oniegin”</b> (opera Czajkowskiego) występ <b>Marji Holczyckiej</b>.</p> <p><b>Niedziela „Coppelia”</b> (balet Delibes)</p> <p><b>Poniedziałek</b> z powodu próby generalnej z opery <b>„Gioconda”</b> przedstawienie zawieszono.</p>	<p><b>Kasa Zamawiań</b> (w gmachu Teatru Wielkiego) otwarta codziennie od godz. 10-iej z rana do 5-iej po południu, a w niedziele i święta od godz. 10-iej z rana do 2-iej po południu.</p> <p style="text-align: center;"><b>Początek o godz. 7 m. 30 koniec o godz. 11 m. wiecz.</b></p> <p>Adm. i Eksp. Akcje i Programy Teatru m. st. Warszawy F. STREWICZ. — Księgarnia Rozwiewa, Senarska 22. Druk F. Byrczyca i S-M, Senarska 28-20.</p> <p style="font-size: small;">Główny oddział drukarni druk. do Jena. Deutsche Presse-Verlagsgesellschaft 4 2—11—1917</p>
--	---

Ruggiero Leoncavallo, *Pajace*, afisz teatralny, 1917, Muzeum Teatralne

Ruggiero Leoncavallo, *Pagliacci*, theatre bill, 1917, Theatre Museum



Marcelina Sembrich-Kochańska, fot. NN, pocztówka, Muzeum Teatralne

Marcelina Sembrich-Kochańska, postcard, Theatre Museum



Mattia Battistini jako Don Juan, fot. Jan Mieczkowski, Muzeum Teatralne

Mattia Battistini as Don Juan, photograph by Jan Mieczkowski, Theatre Museum



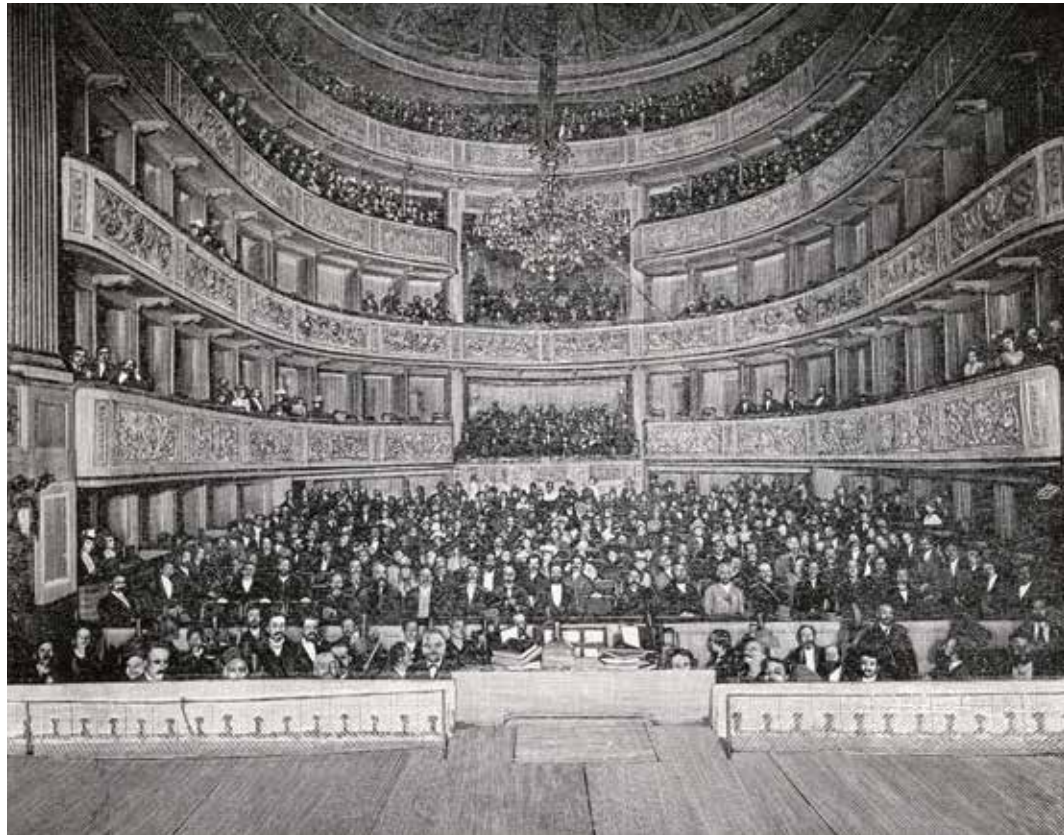
Józefina Reszke, fot. Franz Benque, Guglielmo Sebastianutti, Muzeum Teatralne

Józefina Reszke, photograph by Franz Benque, Guglielmo Sebastianutti, Theatre Museum



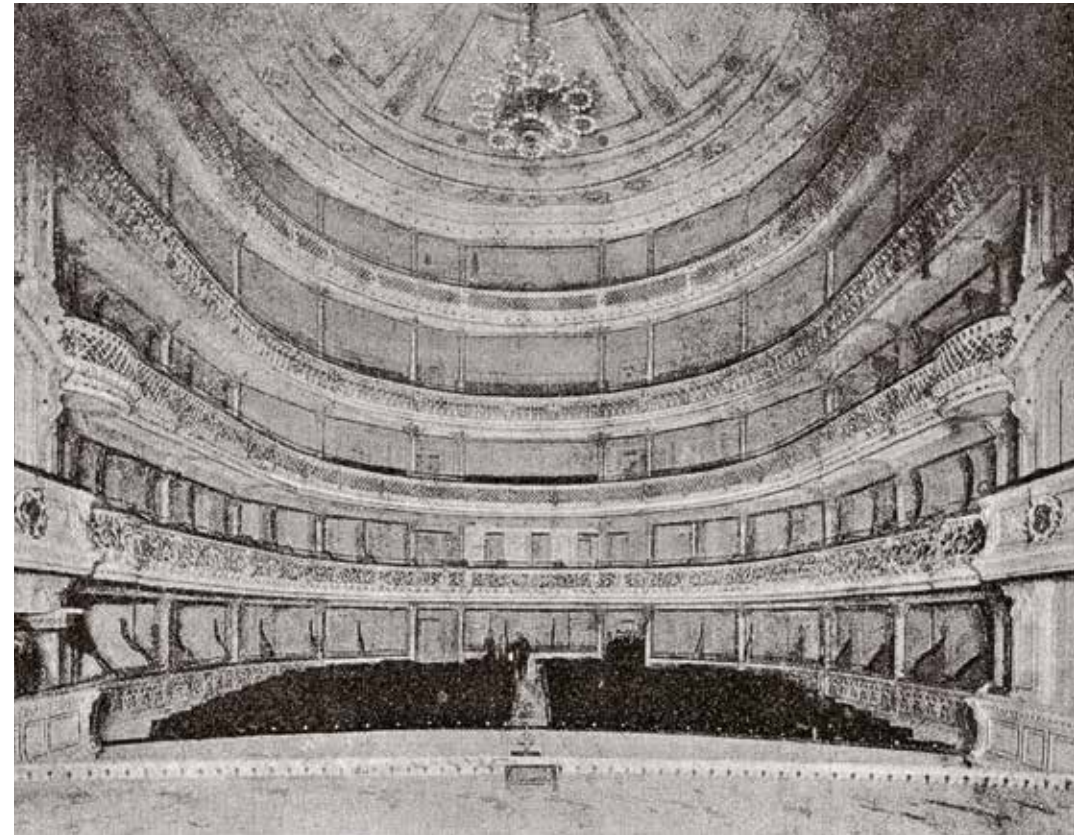
Salomea Kruszelnicka, fot. NN, pocztówka, Muzeum Teatralne

Solomiya Krushelnytska, postcard, Theatre Museum



Wnętrze Teatru Wielkiego przed przebudową, 1890-91, za: „Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym” Warszawa 1897, ze zbiorów Muzeum Teatralnego

Interior of the Teatr Wielki before rebuilding, 1890–91, after *Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym* [Theatre album. A theatrical and artistic annual] (Warsaw, 1897), Theatre Museum



Wnętrze Teatru Wielkiego przed przebudową, 1890-91, za: „Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym” Warszawa 1897, ze zbiorów Muzeum Teatralnego

Interior of the Teatr Wielki before rebuilding, 1890–91, after *Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym* [Theatre album. A theatrical and artistic annual] (Warsaw, 1897), Theatre Museum



Lawrence Alma-Tadema, Portret Ignacego Jana Paderewskiego (1860-1941),  
 fot. Krzysztof Wilczyński, Muzeum Narodowe w Warszawie

Lawrence Alma-Tadema, Portrait of Ignacy Jan Paderewski (1860-1941),  
 photograph by Krzysztof Wilczyński, National Museum in Warsaw

**TEATR WIELKI – OPERA** POD DYREKCJA **J. KOROLEWICZ-WAYDOWEJ**

Piątek, dnia 28 lutego 1936 r. o godz. 8 wiecz.

**PIERWSZY RAZ**

OPERA W 3-CH AKTACH **IGNACEGO PADEREWSKIEGO**. **LIBRETTO NOSSIGA**

# MANRU

WYSTĄPI GOŚCINNIE PIERWSZY TENOR OPERY BELGRADZKIEJ

## STANISŁAW DRABIK

Ułana	– Piatówna Franciszka	Manru	– DRABIK Stanisław
Aza	– Wermińska Wanda	Oros	– Maj Eugeniusz
Jadwiga, matka	– Hupertowa Janina	Jagu	– Bender Edward
Dziewczyna	– Szumska Olga	Urok	– Znicz Stanisław

**Dyrektor Muzyczny: ADAM DOŁŻYCKI**

Kapelmistrz: Adam Dołżycki  
 Reżyser: Zygmunt Zaleski

Dyr. Baletu: Mieczysław Pianowski  
 Dekoracje: prof. W. Wodyński

Międzynarodowa transmisja radiowa na wszystkie rozgłośnie świata przez Polskie Radio

Ignacy Jan Paderewski, *Manru*, afisz teatralny, 1936, Muzeum Teatralne

Ignacy Jan Paderewski, *Manru*, theatre bill, 1936, Theatre Museum

## 5

*Bezsenna noc. I gwar uliczny.  
I mgła na placu Teatralnym.  
Mój cieniu, stań i razem milczmy –  
Któż wie, skąd lęk i czego żal nam? [...]  
A może – deptając malowidła  
Bezplodnych snów rekwizytorni –  
Oślepić cienie, zdmuchnąć widma  
I wyjść na wielki plac historii [...]  
Niech mówi noc i gwar uliczny,  
I mgła na placu Teatralnym [...]  
Doleci echo z dna legendy  
I zadrży bruk, i serce zadrży [...]  
Kozackim cwałem, świstem kuli  
Osaczy groza plac rozległy –  
Grającą ujrzę dłoń: pięć ulic,  
I Teatr Wielki: lirę z cegły.  
Lecz milczy pieśń o piątym roku,  
W teatrze grają „Lohengrina” [...]  
Bezsenna noc. Mglista noc. Milczenie ...  
O, ująć teatr jak instrument  
I plac, podobny wielkiej scenie ...*

Władysław Broniewski, *Ballada o placu Teatralnym*

## V

*Insomnia. Night. And the din of the street.  
And mist on Theatre Square.  
Stand, my shadow, let's be silent together –  
Who knows whence our fear and what we regret? [...]  
Perhaps – trampling murals  
The props room of barren dreams –  
Blind the shadows, blow the phantoms away  
And go out onto the great square of history [...]  
Let them speak – the night and the din of the street,  
And the mist on Theatre Square [...]  
An echo will reach us from legendary depths  
And the cobbles will tremble, tremble our hearts [...]  
The vast square will be hemmed in  
By galloping Cossacks, the pinging of bullets –  
I see a hand playing: five streets,  
And the Grand Theatre: a lyre of brick.  
But the song of the fifth year lies silent,  
In the theatre *Lohengrin* plays [...]  
Insomnia. A misty night. Silence...  
O, to hold the theatre like an instrument  
And the square, like a grand stage...*

Władysław Broniewski, *Ballad of Theatre Square*



Poeta trafia w sedno, pisząc o placu Teatralnym jako o „wielkiej scenie” i „wielkim placu historii” z jego instrumentem – „lirą z cegły” i z kamienia. Od 1830 roku począwszy, plac był świadkiem dramatycznych wydarzeń; tu, nazajutrz po wybuchu powstania listopadowego, na gmachu ratuszowym umieszczono Orła Białego z napisem: „Polacy! To wasz orzeł, ta ziemia jest nasza!”<sup>1</sup>; tu miał miejsce szereg brzemiennych w tragizm wydarzeń w 1861 roku i dwa lata później, w czasie powstania styczniowego. Szczególnie wiele działo się na „placu historii” w 1905 roku, gdy manifestujący słyszeli złowróbnny „kozacki cwał i świst kul”, a następnie w 1915, 1918 i w kolejnych latach, gdy Polska odzyskała wreszcie niepodległość. Z balkonu gmachu ratusza (dawniej pałacu Jabłonowskich) prezes Ignacy Baliński 11 listopada 1918 roku obwieścił uroczyste mieszkańcom Warszawy ostateczne wyzwolenie Polski z jarzma okupantów. W Teatrze Wielkim dość częstym gościem bywał Józef Piłsudski, jeden z najważniejszych twórców odrodzenia Polski i autor wielkiego zwycięstwa nad sowiecką Rosją w 1920 roku, gdy „carat zmienił się z białego w czerwony” i po raz kolejny – zaledwie po pięciu latach od wyjścia z Warszawy – próbował sięgnąć po ziemię polskie.

W balladzie/poemacie o placu Teatralnym, cytowanym we fragmencie jako motto, Broniewski wspomniął też rok 1926. Oczywiście miał na myśli zamach stanu dokonany przez Piłsudskiego w maju tego roku. Niemal brutalna w swoim charakterze rozprawa z opozycją i represje wobec uwięzionych spotykają się do dziś z surową krytyką. Warto wszakże pamiętać także o opiniach na temat majowych wydarzeń wyrażonych przez Stanisława Cata-Mackiewicza i Normana Daviesa. Pierwszy z nich pisze: „Piłsudski unieruchomił, zdemobilizował, złamał opozycję środkami bez porównania łagodniejszymi, niedającymi się nawet porównać ze sposobami, metodami i ilością poszkodowanych ludzi, których dla zwalczenia swojej opozycji potrzebowali nie tylko Lenin, Stalin czy Hitler, ale nawet Mussolini, Franco czy dyktatura w Jugosławii lub też dyktatura w Rumunii. Dwumiesięczne więzienie około siedemdziesięciu osób... na tym koniec”<sup>2</sup>. Nieco szerzej zbudowana myśl brytyjskiego historyka jest następująca: „W Polsce istniała wprawdzie krzywda i niesprawiedliwość, ale nie było masowego umierania z głodu i masowych mordstw, jak w Rosji, nie było uciekania się do bestialskich metod, jakimi posługiwał się faszyzm czy stalinizm. Absurdem byłoby porównywać na przykład warunki panujące w polskim obozie dla internowanych w Berezie Kartuskiej (gdzie liczbę ofiar śmiertelnych szacuje się na siedemnaście osób) ze stalinowskimi czystkami, które kończyły się śmiercią dziesiątków milionów osób [...]”<sup>3</sup>. Powróćmy do czasów I wojny światowej.

Pod datą 5 lipca 1915 roku w księdze repertuarowej mieszczących się w gmachu Teatru Wielkiego Rozmaitości pojawiła się lakoniczna notatka: „Rozpoczyna się pośpieszna ewakuacja [Rosjan]”. Trzy tygodnie później wszystkie teatry Warszawy zamknięto i rozwiązano wszelkie umowy o zatrudnieniu. Pułkownik Burman, ostatni rosyjski generał-gubernator, oddał pod zarząd zespołu teatralnego gmach Teatru Wielkiego wraz z całym majątkiem – warsztatami, dekoracjami, kostiumami i rekwizytami. Artyści odrzucili propozycję udania się do Rosji i gra-

1 Kraushar w: „Kurier Warszawski”, 7 XI 1922.

2 Cat-Mackiewicz 2012, s. 312.

3 Davies 1992, s. 891.

The poet gets to the heart of the matter by writing about Theatre Square as a ‘grand stage’ and a ‘great square of history’, with its instrument: a ‘lyre of brick’ and of stone. From 1830 onwards, this square bore witness to dramatic events; here, the day after the outbreak of the November Uprising, a White Eagle was put up on the town hall with the legend: ‘Poles! This is your eagle, this land is ours!’<sup>1</sup> Here, a number of tragic events occurred in 1861 and two years later, during the January Uprising. A great deal happened on this ‘square of history’ especially in 1905, when demonstrators heard the ominous ‘galloping of Cossacks and the pinging of bullets’, and then in 1915, in 1918 and over subsequent years, when Poland finally regained her independence. From the balcony of the town hall (the former Jabłonowski Palace), on 11 November 1918, President Ignacy Baliński officially declared to the citizens of Warsaw the ultimate liberation of Poland from the occupants’ yoke. A frequent patron of the Teatr Wielki was Józef Piłsudski, one of the greatest architects of the rebirth of Poland and author of the great victory over soviet Russia in 1920, when the ‘tsarate turned from white to red’ and once again – just five years after leaving Warsaw – attempted to capture the land of the Poles.

In his ballad about Theatre Square, a passage from which was quoted above as our motto, Broniewski also mentions the year 1926. He had in mind, of course, Piłsudski’s coup d’état in May of that year. Still today, the crushing of the opposition and the repression inflicted on those imprisoned attracts severe criticism. It is also worth remembering, however, the opinions regarding the events of May 1926 expressed by Stanisław Cat-Mackiewicz and Norman Davies. The former writes: ‘Piłsudski immobilised, demobilised and broke the opposition with incomparably fewer victims and with means that were incomparably milder than those employed to eradicate their opposition by not only Lenin, Stalin or Hitler, but even by Mussolini, Franco and the dictatorships in Yugoslavia and Romania. Two months’ imprisonment of around seventy individuals... and that was it’.<sup>2</sup> The slightly more elaborate concept of the British historian reads as follows: ‘If there was hardship and injustice in Poland, there was no mass starvation or mass killing as in Russia, no resort to the bestial methods of Fascism or Stalinism. For example, to compare the rigours on the Polish internment camp at Bereza Kartuska (where seventeen persons are thought to have died) with the Stalinist purges which killed tens of millions [...]’.<sup>3</sup> Let us return to the times of the First World War.

In the repertoire book of the Teatr Rozmaitości (Variety Theatre), based at the Teatr Wielki (Grand Theatre), against the date 5 July 1915, we find a cursory note: ‘Start of precipitous evacuation [of Russians]’. Three weeks later, all the Warsaw theatres were closed and all contracts of employment were terminated. Colonel Burman, the last Russian governor-general, placed the building of the Teatr Wielki with all its property – workshops, sets, costumes and props – under the administration of the theatre company. The artists rejected a proposal to travel to Russia and perform in the theatres there for large salaries. Some actors, however, were forced to leave, including Juliusz Osterwa, who only returned to Poland several years later.

1 Aleksander Kraushar, in *Kurier Warszawski* 7 November 1922.

2 Cat-Mackiewicz 2012, p. 312.

3 Davies 2005, p. 891.

nia w tamtejszych teatrach za wysokie uposażenie. Niektórych aktorów zmuszono jednak do wyjazdu – m.in. Juliusza Osterwę, który wrócił do kraju dopiero po kilku latach. W nocy z 4 na 5 sierpnia Rosjanie opuścili Warszawę, paląc za sobą mosty na Wiśle i domy na Pradze. Ich przeszło stuletnie panoszenie się w Warszawie dobiegło końca. Wczesnym rankiem, 5 sierpnia, do niepewnego swoich losów miasta wkroczyły wojska niemieckie. Na placu Teatralnym odbyła się parada piechoty nowego okupanta, który robił wszystko, by pokazać się w roli wyzwoliciela, nie najeźdźcy. Teatry były nieczynne tylko przez dwa dni.

Do repertuaru Rozmaitości dopuszczono wreszcie arcydzieła rosyjskiego teatru, m.in. utwory Mikołaja Gogola. Jak pamiętamy, za pomocą rozmaitych machinacji, tak na dużej, jak i na małej scenie Teatru Wielkiego, a więc w Rozmaitościach, rzadko grano sztuki rosyjskie „odpłacając w ten sposób – pisze Szczublewski – za zakaz grania w Rosji [m.in.] *Kordiana*” Słowackiego. W tym ignorowaniu *Rewizora* czy *Martwych dusz* tkwił swoisty paradoks, a nawet rodzaj braku wyobraźni. Gogol bowiem (w nie mniejszym niż Strawiński stopniu mający polskie korzenie, ale tak jak wielki kompozytor bezsprzecznie należący do kultury rosyjsko-ukraińskiej) „sportretował” wyjątkowo dosadnie społeczeństwo carskiej Rosji, jego przekupnych urzędników i ogromne zacofanie tego kraju.

## Preludium do nowej rzeczywistości (1915–1918) i dyrekcja Opery w rękach sopranistki

**N**owe władze okupacyjne pozwoliły na otwarcie Uniwersytetu Warszawskiego i Politechniki z polskim jako językiem wykładowym<sup>4</sup>. W uroczystej inauguracji obydwu uczelni wziął udział gubernator Warszawy – Hans Beseler. Atmosferę rozmów na temat utworzenia nowego Królestwa Polskiego, w których uczestniczyli niemieccy królowie i książęta, znakomicie przybliżają obszernie i niezwykle interesujące pamiętniki Bogdana Hutten-Czapskiego, Polaka w pruskiej służbie. „Skłoniliśmy w ciągu roku 1916 – pisze Hutten-Czapski – szereg książąt udzielnych Rzeszy, między innymi trzech królów: Bawarii, Saksonii i Wirtembergii, do zwiedzenia stolicy Polski. Chodziło o to, by na własne oczy zobaczyli, czego dokonano w Warszawie i do czego się zmierzało, oraz żeby się przekonali o konieczności utworzenia państwa polskiego, aby w odpowiedni sposób wpływali na instrukcje dla swych pełnomocników w Radzie Związkowej. Każdego z królów [Saksonii – Fryderyk August III, Bawarii – Ludwik III, i Wirtembergii – Wilhelm II] witał na dworcu generał-gubernator z uroczystym ceremoniałem, a następnie odprowadzał pod eskortą honorową jednego szwadronu, najczęściej z kontyngentu danego kraju, do pałacu Potockich, gdzie przyjmowałem go przy wejściu. [...] Zazwyczaj Beseler dawał wielkie przyjęcia na Zamku Królewskim, ja zaś – w pałacu Potockich”<sup>5</sup>. Wszystko to odbywało się kilka kroków od Teatru Wielkiego, a częściowo w jego murach, bo jak pisze znana sopranistka

<sup>4</sup> Miziołek 2005, s. 196–199.

<sup>5</sup> Hutten-Czapski 1936, t. 2, s. 373–374.

During the night of 4–5 August, the Russians left Warsaw, burning behind them bridges over the Vistula and homes in the Praga district. Their rule over Warsaw, which had lasted more than a hundred years, had come to an end. In the early morning of 5 August, German forces entered a city that was uncertain of its fate. The new occupier paraded its infantry on Theatre Square, whilst doing everything to portray itself as liberator, rather than invader. The theatres remained closed for just two days.

Masterworks of Russian theatre were finally added to the repertoire of the Teatr Rozmaitości, including works by Nikolay Gogol. As we remember, by means of various machinations, on both the large stage of the Teatr Wielki and its small stage, the Rozmaitości, Russian plays had been rarely performed, ‘in retribution – writes Szczublewski – for the performance ban on [Słowacki’s] *Kordian* [and other works] in Russia’. There was a kind of paradox in that ignoring of *The Government Inspector* and *Dead Souls*, and even a lack of imagination, since Gogol (whose Polish roots were as significant as those of Stravinsky, but who irrefutably belonged, like the great composer, to Russian-Ukrainian culture) presented a blunt ‘portrayal’ of the society of tsarist Russia, with the venal officials and great backwardness of that country.

## A prelude to a new reality (1915–1918), and the reins of the Opera in the hands of a soprano

**T**he new occupying power allowed Warsaw University and Polytechnic to open, with lessons in Polish.<sup>4</sup> The governor of Warsaw, Hans Beseler, took part in the solemn inauguration of the two institutions. We gain an excellent idea of the atmosphere surrounding the talks on creating a new Polish Kingdom attended by German kings and princes from the voluminous and extremely interesting memoirs of Bogdan Hutten-Czapski, a Pole in Prussian service. ‘During the year 1916 – writes Hutten-Czapski – we persuaded a number of princes of sovereign states, including the kings of Bavaria, Saxony and Wurttemberg, to visit the Polish capital. The point was for them to see for themselves what had been achieved in Warsaw and what the further goals were, and for them to realise the need for a Polish state to be created, that they might exert a suitable influence over the instructions issued to their plenipotentiaries in the Union Council. Each of the kings [Frederick Augustus III of Saxony, Ludwig III of Bavaria and William II of Wurttemberg] was welcomed with due ceremony at the station by the Governor-General and then driven under the honorary escort of one of the squadrons, most often from the given country’s contingent, to Potocki Palace, where I received him at the entrance. [...] Beseler usually gave grand receptions at the Royal Castle, and I at Potocki Palace’.<sup>5</sup> This all occurred just a few steps from the Teatr Wielki, and partly within its walls, as the well-known soprano Janina Korolewicz-Waydowa, director of the Opera for the season 1917/1918, writes:<sup>6</sup> ‘The then governor-general, Beseler, attended operatic shows very often’.

<sup>4</sup> Miziołek 2005, pp. 196–199.

<sup>5</sup> Hutten-Czapski 1936, vol. ii, pp. 373–374.

<sup>6</sup> Korolewicz-Waydowa 1957, p. 182.

i dyrektor Opery w sezonie 1917/1918 – Janina Korolewicz-Waydowa<sup>6</sup>: „Ówczesny generał-gubernator Beseler bywał bardzo często na przedstawieniach operowych” .

Niemcy pozwalali wystawiać nie tylko polskie sztuki teatralne i opery, ale obchodzić również narodowe rocznice, jak uchwalenia Konstytucji w 1791 roku. Pod datą: 3 maja 1916 roku Hutten-Czapski zapisał: „Trzeci maj był dla mnie wielkim dniem. Wzbudził we mnie nadzieję, że nastąpiła w dziejach Europy chwila zwrotna i że nowo powstająca Polska, w ścisłym związku z Niemcami i Austro-Węgrami, stanie się przedmurzem Europy przeciwko barbarzyństwu rosyjskiemu”. Nie wszyscy wierzyli w dobre intencje Niemców, o czym dobrze świadczy wydarzenie z 5 listopada 1916 roku, które opisał Ludwik Solski: „Tegoż dnia wieczorem w Teatrze Wielkim odbyło się uroczyste przedstawienie Moniuszkowskiej *Halki*. Przy pierwszych słowach arii – *I ty mu wierzysz...* – publiczność wybuchła spontanicznym śmiechem. Tym razem złączona była jedną myślą. Władze okupacyjne nie dały się sprowokować manifestacją i zachowały spokój. Kryły w zanadrzu zarządzenia, które miały wybić nam z głowy ambitne wyobrażenia o niepodległości”<sup>7</sup>.

Ale oto – czytamy dalej we *Wspomnieniach* Solskiego: „Na horyzoncie międzynarodowym pojawiła się gwiazda, która rzuciła światło nadziei. Prezydent Stanów Zjednoczonych Woodrow Wilson wezwał świat do zaprzestania walk, do samostanowienia narodów o sobie oraz – do odbudowania zjednoczonej, niepodległej, samodzielnej Polski. Cała Warszawa w tym dniu manifestowała radośnie przed konsulatem amerykańskim. Ale Wilson daleko, Pan Bóg wysoko – zostaliśmy więc sami. Siły nasze osłabiał powszechny głód i potworne mrozy panujące z początkiem 1917 roku. Teraz już nawet o ziemniaki trzeba było walczyć. Garść węgla była majątkiem. Ogólna sytuacja materialna społeczeństwa wpłynęła niekorzystnie na frekwencję w teatrach. Stan finansowy naszych scen pogorszył się”<sup>8</sup>.

W czasie pełnej zaangażowania działalności Hutten-Czapskiego w Warszawie i wysiłków, by Teatr Wielki mógł funkcjonować normalnie, Józef Piłsudski (w walce o odzyskanie niepodległości przez Polskę stawiał on na Austrię, wiernego wówczas sprzymierzeńca Prus) stworzył już swoje słynne Legiony i ruszył z nimi z Krakowa do boju. W lipcu 1917 roku Legiony Polskie, które zapłaciły ogromną daninę krwi, ale nie otrzymały gwarancji utworzenia Państwa Polskiego na miarę ich aspiracji, odmówiły przysięgi na rzecz Niemiec i Austrii; Piłsudski został aresztowany i osadzony w twierdzy w Magdeburgu. W listopadzie następnego roku został zwolniony i natychmiast przyjechał do Warszawy; stało się to 10 listopada 1918 roku. Polska ponownie pojawiła się na mapie Europy, a Teatr Wielki dał kolejne przedstawienia. Dwudziestolecie (1918–1939), choć przyniosło wiele sukcesów w świecie opery (m.in. twórczość Karola Szymanowskiego, triumfy Adama Didura i Jana Kiepury oraz osiągnięcia Emila Młynarskiego), baletu (m.in. Balety Reprezentacyjne Teatru Wielkiego) i dramatu (działalność Rozmaitości – nazwanych Teatrem Narodowym w 1924 roku – pod kierownictwem Osterwy), było okresem mało stabilnym w życiu Teatru Wielkiego, czego przyczynami były wojna polsko-rosyjska (1919–1920), kryzys gospodarczy

<sup>6</sup> Korolewicz-Waydowa 1957, s. 182.

<sup>7</sup> Solski 1961, s. 319.

<sup>8</sup> Solski 1961, s. 319.

The Germans allowed not just the staging of Polish plays and operas, but also the commemoration of national anniversaries, such as the passing of the Third of May Constitution in 1791. Under the date 3 May 1916, Hutten-Czapski wrote: ‘The third of May was for me a great day. It awoke in me the hope that a turning point had come in the history of Europe and that the newly arising Poland, in close connection with Germany and Austria-Hungary, would become a European bulwark against Russian barbarity’. Not everyone believed in the Germans’ good intentions, as can be seen from an event on 5 November 1916, described by Ludwik Solski: ‘On that day, in the evening, a grand performance of Moniuszko’s *Halka* was given. At the first words of the aria “I ty mu wierzysz...” [You believe him too...], the audience erupted in spontaneous laughter. This time, it was united in a single thought. The occupying power refused to be provoked by the manifestation and remained calm. It had dispositions in store that were to knock ambitious notions of independence out of our heads’.<sup>7</sup>

But then, as Solski goes on to write, ‘On the international horizon there appeared a star that cast a light of hope. Woodrow Wilson, President of the United States, called for the world to stop fighting, for the self-determination of nations and for the rebuilding of a united, independent, sovereign Poland. On that day, the whole of Poland manifested joyfully in front of the American consulate. But Wilson was far away, and the Lord God sat on high... so we remained alone. Our strength was sapped by widespread hunger and the terrible freeze that held sway at the beginning of 1917. Now we even had to fight for potatoes. A handful of coal was a fortune. The general material situation of society had an adverse effect on theatre attendances. The financial state of our theatres worsened’.<sup>8</sup>

During a period marked by Hutten-Czapski’s fully committed work in Warsaw and his efforts to ensure that the Teatr Wielki could function normally, Józef Piłsudski (in the fight for Polish independence, he banked on Austria, which was then a loyal ally of Prussia) created his famous Legions and set off with them from Cracow for battle. In July 1917, the Polish Legions, which had paid a huge tribute in blood but failed to receive a guarantee that a Polish state commensurate with their aspirations would be created, refused to swear an oath to Germany and Austria; Piłsudski was arrested and incarcerated in Magdeburg. In November the following year, he was freed and immediately came to Warsaw; that was on 10 November 1918. Poland again appeared on the map of Europe, and the Teatr Wielki staged more shows. The inter-war period (1918–1939), although bringing many successes in the domains of opera (including the output of Karol Szymanowski, the triumphs of Adam Didur and Jan Kiepura, and the achievements of Emil Młynarski), ballet (including the Teatr Wielki’s Representative Ballet) and drama (the work of the Teatr Rozmaitości – named the Teatr Narodowy (National Theatre) in 1924 – under the direction of Osterwa), was marked by a lack of stability in the life of the Teatr Wielki, caused by the Polish-Russian War (1919–1920), the economic crisis of 1924, and then the even mightier crisis that reached Poland at the beginning of the thirties. Let us return to the events of 11 November 1918.

<sup>7</sup> Solski 1961, p. 319.

<sup>8</sup> Ibid.

1924 roku, a następnie jeszcze potężniejszy, który dotarł do Polski na początku lat trzydziestych. Wróćmy teraz do wydarzeń w dniu 11 listopada 1918 roku.

„Tego dnia – relacjonowała jedna z gazet warszawskich – zapowiadana w programie opera *Żydówka* została zastąpiona, decyzją Korolewicz-Waydowej, narodową *Halką*. Rolę tytułową zaśpiewała sama pani dyrektor. W kostiumie Halki, którego nie miała czasu zdjąć, przeprowadzała żołnierzy polskich wejściem od ul. Trębackiej i pozwałała zajmować im pozycje na tarasie i pod kolumnami na wprost zajmowanego ciągle przez wojska niemieckie ratusza. Po skończonym przedstawieniu kierowała publiczność do bezpiecznego wyjścia w stronę ul. Trębackiej. Pół godziny po północy doszło do ostrej wymiany strzałów na placu Teatralnym pomiędzy oddziałem wojska polskiego a oddziałem niemieckim strzegącym prezydium policji niemieckiej, które odmówiło jakoby wydania nagromadzonych w ratuszu olbrzymich zapasów i materiałów, i skonfiskowanej w swoim czasie ludności broni. Strzelanina przy użyciu karabinów maszynowych i granatów ręcznych trwała do późnej nocy”<sup>9</sup>.

W rozpoczynanym tak uroczym i w takim pełnym dramatycznych wydarzeń sezonie 1917/1918 dano 307 przedstawień; wystawiono 39 oper, w tym 15 oper włoskich, z których pięć to dzieła Verdiego grane w czterdziestu przedstawieniach, ale nie one pobiły rekord popularności; np. *Trubadura* pokazano 13 razy. Większym powodzeniem cieszyły się *Pajace* Leoncavalla (20 przedstawień) i *Faust* Gounoda (16 przedstawień). Najpopularniejsza okazała się jednak *Carmen* Bizeta zagrana 21 razy. W tych zestawieniach dobrze wypadły polskie opery – *Halka* – wystawiona 17 razy i skomponowany w latach 1914–1916 *Eros i Psyche* Ludomira Różyckiego z 15 przedstawieniami.

„W pierwszym sezonie – wspomina Korolewicz-Waydowa – wystawiłam z oper polskich również *Erosa i Psyche* Różyckiego (według dramatu Jerzego Żuławskiego). Z wystawieniem tej opery miałam duże trudności, bo natrafiałam na opór artystów, którzy po prostu nie chcieli się jej uczyć z powodu trudności muzycznych. Opera ta jest modernistyczna i nie ma arii łatwo «wpadających w ucho» (poza jedną tylko pieśnią Błędnego Rycerza). Niemniej jednak muzycznie jest ona bardzo wartościowa, a dla mnie – bardzo piękna. Ma niesłychanie zajmującą treść sceniczną, tak szalenie urozmaiconą, jak w żadnej innej operze; zawiera ona bogactwo ciekawych obrazów, przedstawiających przeistaczanie się dusz ludzkich, które żyją najpierw w Grecji starożytnej, następnie w Rzymie, potem w średniowiecznym klasztorze, z kolei podczas rewolucji francuskiej, wreszcie – w dniu dzisiejszym i znów w Grecji. Ze względu na tę treść, mogącą żywo interesować wszystkich, niezależnie od długości czy szerokości geograficznej, a podawaną przy pięknej muzyce, powinna ta opera mieć «prawo obywatelstwa» na scenach każdego teatru. To założenie, zdaje się, było przewodnią myślą Różyckiego (tak samo jak Paderewskiego przy pisaniu opery *Manru*). [...] Największy sukces miały opery z tak zwanego żelaznego repertuaru, z którego największa i najtrudniejsza część spoczywała na mnie, gdyż śpiewałam bez przerwy same potężne role; m.in. ukochana przeze mnie *Halka* w tym sezonie miała swoje uroczyste sześćsetne przedstawienie; jednego dnia dana była dwa razy. Ja śpiewałam w południe, a Mokrzycka wieczorem. Oba przedstawienia były przedmiotem entuzja-

9 „Kurier Warszawski”, 12 XI 1918.

‘On that day – related one Warsaw newspaper – the opera *La juive* announced on the programme was replaced, following a decision taken by Korolewicz-Waydowa, by the national *Halka*. The title role was sung by the director herself. In the costume of Halka, which she did not have time to take off, she led Polish troops through the Trębacka Street entrance and allowed them to take up positions on the terrace and beneath the columns directly opposite the Town Hall, which was still occupied by the German forces. When the performance ended, she directed the audience to the safe exit on the Trębacka Street side. At half past eleven, there was a sharp exchange of fire on Theatre Square between the unit of the Polish army and the German unit guarding the presidium of the German police, which had supposedly refused to hand over the huge stores and materials gathered in the Town Hall and the weapons it had confiscated from the local population. The shooting, with the use of machine guns and hand-grenades, lasted until late in the night’.<sup>9</sup>

In that 1917/1918 season, which began so solemnly and was so full of dramatic events, 307 performances were given; 39 operas were staged, including 15 Italian operas, of which five were works by Verdi, played in 40 shows. Yet it was not they that set records of popularity (*Il trovatore*, for example, was shown 13 times); the greatest popularity was enjoyed by Leoncavallo’s *Pagliacci* (20 performances), Gounod’s *Faust* (16) and above all Bizet’s *Carmen* (21). Polish operas held their own in such company: *Halka* was shown 17 times and Ludomir Różycki’s *Eros i Psyche* [Eros and Psyche], composed in 1914–1916, 15 times.

‘During the first season – recalls Korolewicz-Waydowa – among the Polish operas I staged was Różycki’s *Eros and Psyche* (after a play by Jerzy Żuławski). I had considerable difficulties with staging that opera, because I encountered resistance from the artists, who simply did not want to learn it due to the musical difficulties. That opera is modernistic and does not have “catchy” arias (besides one song of the Knight Errant). Nevertheless, its music is very fine and – for me – very beautiful. It has a remarkably absorbing plot, so incredibly varied, like in no other opera; it contains a wealth of interesting tableaux, representing the transubstantiation of human souls, which first live in ancient Greece, then in Rome, after that in a mediaeval monastery, next during the French Revolution and finally in the present day, then once more in Greece. On account of that content, which may be of keen interest to everyone, regardless of geographical longitude or latitude, and served with beautiful music, this opera ought to be generally accepted on the stages of every theatre. That assumption would appear to be Różycki’s guiding thought (as it was for Paderewski in writing the opera *Manru*). [...] The greatest success was won by operas from the so-called core repertoire, the greatest and most difficult part of which rested on my shoulders, since I was continually singing powerful roles; among other things, my beloved *Halka* had its grand six-hundredth performance in that season; it was given twice in one day. I sang it at noon, and Mokrzycka in the evening. Both performances were treated to enthusiastic and moving ovations. The audience understood that six hundred performances of a single opera in a single theatre was not an everyday occurrence! Since the Teatr Wielki has existed, such a record has not been achieved

9 *Kurier Warszawski* 12 November 1918.

stycznych i wzruszających owacji. Publiczność rozumiała, że sześćset przedstawień jednej opery w jednym teatrze to niecodzienna rzecz! Takiego rekordu od czasu istnienia Teatru Wielkiego nie zdobyła żadna z największych oper cudzoziemskich. Następnie śpiewałam partię Amelii w *Mazepie* oraz – na zmianę – *Aidę* i *Afrykankę* [Meyerbeera]. [...] Ponadto *Bal maskowy*, *Trubadura*, *Hugenotów*, *Żydówkę*, *Toscę*, *Butterfly*, *Cavalerię*, *Lohengrina*, *Tannhäusera*, *Holendra tułacza*, wreszcie potężną *Giocondę*, [która] należy do najforsowniejszych partii sopranu dramatycznego”<sup>10</sup>.

Ambitna pani dyrektor nie zapomniwała też o balecie, który poza przedstawieniami zupełnie autonomicznymi jakże często był istotnym uzupełnieniem oper. W marcu 1918 roku Piotr Zajlich zaprezentował *Jeziro łabędzie* Czajkowskiego, a w czerwcu nową premierę baletową, *Szeherazadę* Rimskiego-Korsakowa, w której w rolach solowych wystąpili Waleria Gnatowska, Aleksander Gillert, Bonifacy Śliwiński, Aleksander Tobiszewski i sam Zajlich<sup>11</sup>. Warto tu nadmienić, że pod kierownictwem Zajlicha w sezonie 1918/1919 balet Teatru Wielkiego (Opery Miejskiej) nie prezentował nowych baletów, lecz raczej wznawiał dzieła z repertuaru znanego i uznanego, a więc *Czarodziejski flet* Riccardo Drigo, *Kleopatę* z muzyką Sergiusza Taniejewa i Michaiła Glinki czy tańce polskie z *Halki*. *Pan Twardowski* Różyckiego z librettem żony kompozytora, Stefanii (występującej pod pseudonimem S. Ordon), i w choreografii Zajlicha był pierwszym baletem pełnospektaklowym wystawionym w niepodległej Polsce. Premiera miała miejsce w Teatrze Wielkim w dniu 9 maja 1921 roku. Był to prawdziwy popis kilku gwiazd – kompozytora, choreografa, Wincentego Drabika, dekoratora i tancerki Haliny Szmolcówny; dyrygował Emil Młynarski. „*Pan Twardowski* – czytamy w jednej z recenzji prasowych – został wystawiony z dawno niewidzianym na scenie Teatru Wielkiego przepychem. Za współtwórcę tego dzieła można śmiało uważać p. Drabika, którego niepowszedni talent nie raz już mieliśmy okazję podziwiać, który jednak w inscenizacji *Twardowskiego* znalazł niebywałe pole dla swej bogatej fantazji i umiał ją w bajeczny sposób wyzyskać. [...] Nic dziwnego, że publiczność wywoływała również p. Drabika, który wraz z kompozytorem dziękować musiał za grzmiące oklaski. [...] Szmolcówna jest artystką, która w idealny niemal sposób łączy plastykę z muzyką: jest uosobieniem wdzięku plastycznego i wycucia rytmu w każdym kroku. W scenie «wschodniej» miała też wyborczego partnera w p. Dąbrowskim”<sup>12</sup>. Do 1939 roku balet ten tańczono ponad pięćset razy<sup>13</sup>.

Wróćmy do pamiętnych dni, kiedy odradzała się Polska, i przywołajmy słowa z wielokrotnie cytowanego już pamiętnika i ważne wydarzenie w Teatrze Polskim. Oto, co o swoich podopiecznych, z których jeden stał się prawdziwym mistrzem choreografii, napisała po latach w swoim pamiętniku pani dyrektor Opery: „Balet w okresie mojej dykcji, w latach 1917–1918, odgrywał w Operze olbrzymią rolę. Był jeszcze pełen świeżych tradycji włoskiej szkoły baletowej i pełen świetnych tancerzy, jak J. Walczak, M. Kulesza, P. Zajlich i bracia Sobiszewscy, oraz tancerek z uroczą primabaleriną Pawińską na czele, która niedługo jednak robiła karierę artystyczną, bo wkrótce wyszła za mąż za mecenasa Konica. Poza nią świetna także była tancerka charakterystyczna Gaszewska, która pracowała u mnie zaledwie parę miesięcy (zmarła tragicz-

10 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 179–180.

11 Mamontowicz-Łojek 1972, s. 8.

12 „Kurier Warszawski”, 11 V 1921.

13 Szczublewski 1993, s. 448.

by any of the greatest foreign operas. Next I sang the part of Amelia in *Mazepa* and – in alternation – *Aida* and [Meyerbeer’s] *L’africaine*. [...] There were also *Le bal masqué*, *Il trovatore*, *Les Huguenots*, *La juive*, *Tosca*, *Butterfly*, *Cavalleria*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *The Flying Dutchman* and finally the mighty *Gioconda*, [which] is among the most powerful parts for dramatic soprano’.<sup>10</sup>

The ambitious director did not forget about ballet, which, besides wholly autonomous shows, was very often a crucial complement to operas. In March 1918, Piotr Zajlich staged Tchaikovsky’s *Swan Lake*, and in June a new ballet premiere, Rimsky-Korsakov’s *Sheherazade*, in which the leading roles were performed by Waleria Gnatowska, Aleksander Gillert, Bonifacy Śliwiński, Aleksander Tobiszewski and Zajlich himself.<sup>11</sup> It is worth mentioning here that under Zajlich’s direction, during the 1918/1919 season, the ballet of the Teatr Wielki (Municipal Opera) did not present new ballets, but rather revived works from the familiar, recognised repertoire, and so Riccardo Drigo’s *La Flûte magique*, *Cléopâtre*, with music by Sergey Taneyev and Mikhail Glinka, and Polish dances from *Halka*. Różycki’s *Pan Twardowski*, with a libretto by the composer’s wife, Stefania (performing under the stage name S. Ordon), and Zajlich’s choreography, was the first full-length ballet to be staged in the independent Poland. The premiere was given at the Teatr Wielki on 9 May 1921. It was a real *tour de force* of several stars: the composer, the choreographer, Wincenty Drabik, the stage designer, and the dancer Halina Szmolcówna; Emil Młynarski conducted. ‘*Pan Twardowski* – we read in one press review – was staged with a splendour not seen at the Teatr Wielki for a long time. Mr Drabik may be confidently regarded as the co-creator of this work. We have already had the chance to admire his rare talent on more than one occasion, but in his staging of *Twardowski* he found exceptionally fertile ground for his rich fantasy and exploited it in a fabulous way [...] It is not surprising that the audience also called out Mr Drabik, who with the composer had to give thanks for the thunderous applause. [...] Szmolcówna is a dancer who combines artistry with music in an almost ideal way: she is the embodiment of artistic grace and a feel for rhythm in every step. In the “eastern” scene, she also had an excellent partner in Mr Dąbrowski’.<sup>12</sup> By 1939, that ballet had been danced more than fifty times.<sup>13</sup>

Let us return to the memorable days when Poland was reborn and invoke words from a memoir already quoted here many times and an important event at the Teatr Wielki. This is what the Opera director wrote in her memoir about her charges, one of whom became a true master of choreography: ‘Under my watch, in the years 1917–18, ballet played an enormous role at the Opera. It was still full of the fresh traditions of the Italian school of ballet and full of splendid male dancers, such as Walczak, Kulesza, Zajlich and the Sobiszewski brothers, and female dancers, led by the charming prima ballerina Pawińska, whose artistic career was only short-lived, since she soon married the lawyer Konic. Besides her, also splendid was the character dancer Gaszewska, who worked for me for just a few months (she died tragically after a brief illness). In numerical terms, the *corps de ballet* was very big (more than 150 people), and it contributed considerably to enhancing the splendour of shows’.<sup>14</sup>

10 Korolewicz-Waydowa 1969, pp. 179–180.

11 Mamontowicz-Łojek 1972, p. 8.

12 *Kurier Warszawski*, 11 May 1921.

13 Szczublewski 1993, p. 448.

14 Korolewicz-Waydowa 1969, p. 179.

nie po kilkudniowej chorobie). Liczebnie balet był bardzo wielki (ponad 150 osób) i przyczyniał się w dużym stopniu do podniesienia świetności przedstawień<sup>14</sup>.

Niedługo po opisanym wcześniej przedstawieniu *Halki* w Teatrze Wielkim, w dniu 11 listopada 1918 roku, doszło do kolejnej teatralnej manifestacji narodowej, ale zdarzyła się ona nie na scenie dramatycznej Teatru Wielkiego – w Rozmaitościach – a w działającym w Warszawie od 1913 roku Teatrze Polskim. Arnold Szyfman (kolejny krakowianin, który zrobił wielką karierę w Warszawie), twórca tego teatru (z biegiem lat odegrał ogromną rolę również w funkcjonowaniu Teatru Wielkiego), ubiegł Rozmaitości i 28 listopada wystawił *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego z Osterwą w roli Konrada. „Ten, co wcielił się myślą i czynem w Konrada, Piłsudski, siedział na widowni i był manifestacyjnie oklaskiwany”<sup>15</sup>. Teatr Polski porywał się też na słynne dzieła operowe; pod koniec listopada tegoż 1918 roku wystawiono w nim *Cyrulika sewilskiego*, ale bez większego sukcesu. Warszawa czekała na uporządkowanie spraw teatrów dramatycznych i opery. O obliczu teatralno-operowym Warszawy zdecydowali – obok Szyfmana i Osterwy – Stefan Jaracz i Emil Młynarski, którego imię nosi mała scena Teatru Wielkiego.

## Teatr Wielki (Opera Miejska) pod kierownictwem Emila Młynarskiego

**Zadziwia** fakt, że w 1918 czy w 1919 roku nie nadano Teatrowi Wielkiemu nazwy „Teatr Narodowy” i nie podzielono go na sceny opery i baletu oraz na scenę dramatyczną. Za sprawą Juliusza Osterwy Teatr Rozmaitości w czasie jego kierowania nim zyskał w 1924 roku tę właśnie zaszczytną nazwę – Teatr Narodowy, którą nosi do dziś, pomimo że jego repertuar jest obecnie równie międzynarodowy, co repertuar Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. W 1919 roku, kiedy w rok po rządach Korolewicz-Waydowej i bezpośrednio po kierowaniu teatrem przez Związek Pracowników Opery Młynarski został dyrektorem wielkiej, czyli głównej, operowo-baletowej sceny Teatru Wielkiego, teatr ten nazywany był Operą Miejską.

Obejmując dyрекcję i rozpoczynając swoje dziesięcioletnie rządy w Teatrze Wielkim, miał Młynarski 49 lat, liczne osiągnięcia, także międzynarodowe, i doświadczenia z pracy w Teatrze Wielkim sprzed dwudziestu lat<sup>16</sup>. Przyszedł na świat w Kibartach na Suwalszczyźnie i odbył studia, jak wielu współczesnych mu Polaków, w Petersburgu. Po ukończeniu konserwatorium występował jako skrzypek, a następnie jako dyrygent. W połowie lat dziewięćdziesiątych wykładał w konserwatorium w Odessie, ale już w 1898 roku związał się z Teatrem Wielkim, by pozostać w nim do 1902 roku. Dyrygował tu m.in. takimi operami, jak: *Carmen*, *Lohengrin*, *Faust*, *Aida*, *Halka*, *Goplana*, *Hrabina* czy kantatą *Widma* (według *Dziadów* Mickiewicza). W kolejnych latach pracował we wzniesionej w 1901 roku Filharmonii Warszawskiej. W latach 1907–1918 przebywał za granicą i pracował jako dyrygent, głównie w Anglii. Swoją karierę na stanowisku dyrektora Teatru Wielkiego rozpoczął 14 października 1919 roku, wystawiając *Halkę*. Do repertuaru kierowanej

<sup>14</sup> Korolewicz-Waydowa 1969, s. 179.

<sup>15</sup> Szczublewski 1993, s. 432.

<sup>16</sup> Mechanisz 1970.

Shortly after the above-mentioned performance of *Halka* at the Teatr Wielki, on 11 November 1918, another national manifestation occurred; this time, not on the dramatic stage of the Teatr Wielki, namely the Teatr Rozmaitości – but at the Teatr Polski (Polish Theatre), established in Warsaw in 1913. Arnold Szyfman (another son of Cracow to have made a great career in Warsaw), who founded that theatre (as the years went by, he also played a huge role in the running of the Teatr Wielki), stole a march on the Rozmaitości and on 28 November staged Stanisław Wyspiański’s *Wyzwolenie* [Liberation], with Osterwa in the role of Konrad. ‘The one who had embodied Konrad in thought and in deed, Piłsudski, was sitting in the auditorium and was demonstratively applauded’.<sup>15</sup> The Teatr Polski also leapt at famous operatic works; towards the end of November 1918, it staged *Il barbiere di Siviglia*, although without any great success. Warsaw was waiting for the affairs of the drama theatres and the opera house to be put into order. The theatrical-operatic face of Warsaw was determined – besides Szyfman and Osterwa – by Stefan Jaracz and Emil Młynarski; the Teatr Wielki’s small stage is named after the latter.

## The Teatr Wielki (Municipal Opera) under the management of Emil Młynarski

**It** is surprising that in 1918 or 1919 the Teatr Wielki was not given the name Teatr Narodowy and was not divided into stages for opera and ballet and for drama. Thanks to Juliusz Osterwa, during his tenure, in 1924, the Teatr Rozmaitości did acquire that proud name, Teatr Narodowy, which it has borne to this day, even though its repertoire is nowadays just as international as the repertoire of the Teatr Wielki – Polish National Opera. In 1919, a year after Korolewicz-Waydowa stepped down as managing director and immediately after the running of the theatre by the Union of Opera Staff, when Młynarski became director of the opera-ballet stage of the Teatr Wielki, that theatre was called the Opera Miejska (Municipal Opera).

When he took over the running of the Teatr Wielki, at the start of his ten-year stint in charge, Młynarski was forty-nine years old, with numerous achievements, including on the international scene, and experience from working at the Teatr Wielki twenty years previously.<sup>16</sup> He was born in Kibarty, in the Suwałki region, and studied, as did many of his Polish peers, in St Petersburg. On graduating from the conservatory, he performed as a violinist, then as a conductor. In the mid nineties, he taught at the conservatory in Odessa, but in 1898 he became associated with the Teatr Wielki, where he remained until 1902. There he conducted such operas as *Carmen*, *Lohengrin*, *Faust*, *Aida*, *Halka*, *Goplana*, *Hrabina* [The countess] and the cantata *Widma* [Phantoms] (after Mickiewicz’s *Dziady* [Forefathers’ Eve]). Over subsequent years, he worked at the Warsaw Philharmonic, erected in 1901. From 1907 to 1918, he lived abroad, working as a conductor, mainly in Great Britain. He began his career as director of the Teatr Wielki on 14 October 1919 by staging *Halka*. He introduced many previously unknown Polish operas into the repertoire of the institution under his charge, including works by Karol Szymanowski, but also

<sup>15</sup> Szczublewski 1993, p. 432.

<sup>16</sup> Mechanisz 1970.

przez siebie instytucji wprowadził wiele nieznanych dotąd oper polskich, m.in. Karola Szymanowskiego, ale także dzieła zagranicznej literatury operowej, m.in. Richarda Straussa i Wagnera. W ciągu dziesięciu lat jego pracy miały miejsce premiery dwudziestu czterech oper zagranicznych i piętnastu polskich. W 1929 roku wyjechał do Stanów Zjednoczonych, skąd powrócił po dwóch latach, by znów związać się z Teatrem Wielkim, w którym w grudniu 1931 roku dyrygował ponownie przedstawieniem *Halki*, a w sezonie 1932/1933 należał do kierownictwa Zrzeszenia Artystów Opery Warszawskiej<sup>17</sup>. Wtedy też na stulecie Teatru Wielkiego Młynarski napisał interesujący szkic o swojej pracy w tej szacownej instytucji w latach 1898–1902 i 1919–1929. Tekst ten w całości przytaczamy w Aneksie; w tym miejscu warto zacytować kilka wyjętych z niego zdań.

„Na pomoc *Hrabinie* – pisze o swojej działalności w pierwszym z wymienionych okresów – przyszło wkrótce wznowienie *Goplany* Żeleńskiego, z niezrównaną Goplaną – Korolewicz [późniejszą Korolewicz-Waydową]. W następnych latach wystawiłem *Mazepę* Müncheimera z Kruszelnicką i Didurem w rolach głównych. Jontka w *Halce* śpiewał wówczas Myszuga. *Straszny dwór* i *Verbum nobile* Moniuszki cieszyły się stałym powodzeniem. Oprócz tego wystawiłem *Zamek w Czorsztynie* Kurpińskiego i inne. W ten sposób polska opera wywalczyła sobie poczesne miejsce w repertuarze Teatru Wielkiego. [...] Że Opera warszawska w tym okresie [1919–1929] – kontynuuje swoją opowieść Młynarski – stała na poziomie pierwszorzędnym scen europejskich, stwierdzić mogą chociażby następujące wybitne kreacje naszych artystów: Zboińska-Ruszkowska jako Izolda, Dygas jako Trystan, Lewicka-Polińska jako Sieglinda, Gruszczyński jako Parsifal, Mossakowski jako Amfortas, Michałowski jako Gurnemanz, Janowski jako Szujski, Bandrowska jako Lackme, Karwowska jako Blonda, Ostrowski jako Skołuba, Brzeziński jako Figaro, Dobosz jako Stefan, Szepietowski jako Maciej, Mossoczy jako Don Basilio itp. [...] Czy orkiestra i chóry nie osiągnęły poziomu wysokiego, wykonując znakomicie dzieła tej miary co *Parsifal*, *Tristan*, *Kawaler Srebrnej Róży*, *Król Roger*? Czy wykonanie *Twardowskiego*, *Bajki*, *Syreny*, *Pietruszki* nie jest dowodem, że sławne tradycje warszawskiego baletu są w dalszym ciągu pielęgnowane na scenie Teatru Wielkiego?”<sup>18</sup>.

W cytowanych wspomnieniach trudno dopatrzeć się przesady; nieustannie wysoko jego dokonania oceniają współcześni teatrolodzy i muzykolodzy. Pomimo piętrzących się trudności, protestów pracowniczych na tle płacowym w 1922 roku, ciągle powracających deficytów i ataków ze strony prasy ten wybitny dyrygent jako dyrektor potrafił skonsolidować zespół, stworzyć atrakcyjny repertuar i osiągnąć znakomity poziom wykonawstwa. „Dużą wagę – podkreśla Zofia Helman – przywiązywał Młynarski do wykonywania dzieł polskich kompozytorów, toteż poza wystawianymi już wcześniej operami Moniuszki (*Halka*, *Straszny dwór*, *Hrabina*, *Verbum nobile*), Władysława Żeleńskiego (*Goplana*), Romana Statkowskiego (*Maria* i *Filenis*) i Adama Wieniawskiego (*Megaë*) w repertuarze pojawiły się premiery nowo napisanych utworów scenicznych Tadeusza Joteyki (*Grajek*, 23 XI 1919), Bolesława Wallek-Walewskiego (*Dola*, 27 IX, 1920), Ludomira Różyckiego (balet *Pan Twardowski*, 9 V 1921; opera *Casanova* 8 VI 1923), Henryka Adamusa (*Rej w Babinie*, 13 III 1922). Doczekała się też prapremiery *Hagith* Karola Szymanowskiego, wystawiona 13 maja 1922 roku z tekstem polskim w przekładzie Stanisława Barącza,

17 SBTP 1973, s. 451.

18 Młynarski 1933, s. 40–42.

foreign operas, including by Richard Strauss and Wagner. Over the ten-year period of his work at the Teatr Wielki, twenty-four foreign operas and fifteen Polish operas were premiered. In 1929, he left for the United States, whence he returned two years later to resume his work with the Teatr Wielki. There, in December 1931, he again conducted a performance of *Halka*, and in the 1932/1933 season he was one of the managers of the artists’ federation of the Warsaw Opera.<sup>17</sup> That was also when, on the centenary of the Teatr Wielki, Młynarski wrote an interesting sketch about his work at that august institution in the years 1898–1902 and 1919–1929. That text is reproduced in its entirety in an Appendix; here, it is worth quoting a few sentences.

‘Shortly afterwards – he writes about his first stint at the Teatr Wielki – Żeleński’s *Goplana* came to the assistance of *The Countess*, with a peerless Goplana – Korolewicz. In subsequent years, I staged Münchheimer’s *Mazepa* with Krushelnytska and Didur in the leading roles. Jontek in *Halka* was sung at that time by Myszuga. Moniuszko’s *Straszny dwór* [The haunted manor] and *Verbum nobile* enjoyed unwaning success. In addition, I staged Kurpiński’s *Zamek na Czorsztynie* [The castle at Czorsztyn] and other works. Thus Polish opera won a prominent place in the repertoire of the Grand Theatre. [...] That the Warsaw Opera was on a par with the foremost European stages at that time [1919–1929] – Młynarski continues – can be gauged, for example, from the following outstanding creations by our artists: Zboińska-Ruszkowska as Isolde, Dygas as Tristan, Lewicka-Polińska as Sieglinde, Gruszczyński as Parsifal, Mossakowski as Amfortas, Michałowski as Gurnemanz, Janowski as Shuisky, Bandrowska as Lakmé, Karwowska as Blonde, Ostrowski as Skołuba, Brzeziński as Figaro, Dobosz as Stefan, Szepietowski as Maciej, Mossoczy as Don Basilio, and so on. [...] Did the orchestra and the choruses not attain a high standard in the performance of outstanding works of the calibre of *Parsifal*, *Tristan*, *Der Rosenkavalier* and *King Roger*? Is the performance of *Twardowski*, *Bajka* [Fairy-tale], *Syrena* [The mermaid] and *Petrushka* not proof that the glorious traditions of the Warsaw ballet are still cultivated on the stage of the Grand Theatre?”<sup>18</sup>

In these recollections, one could hardly discern any exaggeration; his achievements are invariably afforded a lofty assessment by contemporary theatre and music scholars. Despite an accumulation of difficulties, staff protests over pay in 1922, continually recurring deficits and attacks from the press, this outstanding conductor succeeded in consolidating the company, creating an attractive repertoire and achieving an excellent standard of performance. ‘Młynarski attached great weight – stresses Zofia Helman – to the performing of works by Polish composers, and so besides previously staged operas by Moniuszko (*Halka*, *The Haunted Manor*, *The Countess*, *Verbum nobile*), Władysław Żeleński (*Goplana*), Roman Statkowski (*Maria* and *Filenis*) and Adam Wieniawski (*Megaë*), world premieres of newly-written stage works also appeared in the repertoire: Tadeusz Joteyko’s *Grajek* [The player] (23 November 1919), Bolesław Wallek-Walewski’s *Dola* [Fate] (27 September 1920), Ludomir Różycki’s ballet *Pan Twardowski* (9 May 1921) and opera *Casanova* (8 June 1923) and Henryk Adamus’s *Rej w Babinie* [Rej in Babin] (13 March 1922). There was also the world premiere of Szymanowski’s *Hagith*, staged

17 SBTP 1973, p. 451.

18 Młynarski 1933, pp. 40–42.

w reżyserii Adolfa Popławskiego i scenografii Wincentego Drabika<sup>19</sup>. Libretto do *Hagith*, podobnie jak do *Manru* Paderewskiego, zostało napisane pierwotnie po niemiecku.

Stanisław Niewiadomski, jeden z najbardziej cenionych krytyków okresu międzywojennego, którego recenzje zebrał w swoich źródłowych publikacjach Roman Jasiński, tak pisał o *Hagith*<sup>20</sup> i o *Casanovie*<sup>21</sup>: „Jest coś [w *Hagith*], co z tej muzyki idzie i ogarnia swoją mocą słuchacza. To coś daje się stwierdzić od razu i przykuwa do siebie od razu”<sup>22</sup>. „Różycki – zauważał nieco ponad rok później Niewiadomski – nigdy dotąd nie okazał się tak energicznym, po prostu zawziętym. Chwilami zdaje się, iż woła głośno: Nie dam się nikomu, nawet Drabikowi, będę bardziej pomysłowy niż reżyser, bardziej arbitralny niż dyrektor, bardziej ruchliwy niż baletmistrz, bardziej łakomy hołdów niż primadonna, zachłanniejszy na efekta niż pierwszy tenor i przejdę w blasku dekoratora, w werwie tanecznej najdzikszą tancerkę, będę głośny, niestrudzony w mym wołaniu, tkliwy aż do rozczulenia, sprytny aż do chytryści, przebiegły i dowcipny w rozrzucaniu środków, hojny bezgranicznie”. Inny recenzent, prof. Rytel piszący do „Gazety Warszawskiej”, dowcipnie komplementował kompozytora tymi słowami: „Pomysłowo zrealizowano taniec dziewcząt w kąpielni... rozwijanie prześcieradeł i obnażanie pięknych kształtów uroczych tancerek podniosło temperaturę o kilka stopni Celsjusza”<sup>23</sup>.

Zachowała się szczęśliwie pamiątkowa fotografia twórców premiery *Casanovy*. Na tle dwóch kolumn Teatru Wielkiego i dwóch domów wschodniej ściany placu Teatralnego zebrało się w czerwcu 1923 roku ośmiu panów na pięknym tarasie nad wejściem (niestety nie dostrzegamy wśród nich nawet jednej pani): trzech z nich siedzi – Julian Krzewiński (autor libretta), zupełnie już wówczas łysy dyrektor Młynarski, kompozytor Ludomir Różycki; za nimi stoją – dyrygent Artur Rodziński, reżyser Henryk Kawalski, tenor Ignacy Dygas, jedyny z nich w płaszczu, baletmistrz Piotr Zajlich; na tle korynckiej kolumny widnieje scenograf Wincenty Drabik<sup>24</sup>.

Młynarski, tak biegły w posługiwaniu się batutą, potrafił też chwycić za pióro; był też wziętym, choć nie do końca spełnionym kompozytorem. Jest m.in. twórcą opery w trzech aktach pt. *Noc letnia*. Wystawił ją w Teatrze Wielkim w dniu 29 marca 1924 roku w reżyserii Popławskiego, pod batutą Adama Dołżyckiego i ze scenografią Drabika. Obsadę stanowili: Gruszczyński – wystąpił jako Książę, Mokrzycka jako Rózia, Mossoczy jako Ogrodnik, Palewicz-Golejewski jako Pułkownik i Waclaw Brzeziński jako Ochmistrz<sup>25</sup>. Opera nie odniosła, niestety, większego sukcesu. Tego samego roku w „Muzyce” (1924, nr 2) twórca *Nocy letniej* opublikował artykuł pt. *U źródeł przesilenia operowego*, w którym przedstawił wizję funkcjonowania współczesnego teatru operowego. „Wysoki poziom artystyczny – czytamy w tym artykule – musi pociągnąć za sobą znaczne niedobory kasowe”. Rządy Młynarskiego spotkały się nie tylko z pochwałami,

19 Helman 2013, s. 349.

20 „Kurier Warszawski”, 15 V 1922.

21 „Rzeczpospolita”, 11 VI 1923.

22 Jasiński 1979, s. 420.

23 *Ibidem*, s. 464–465.

24 Szczublewski 1993, s. 465.

25 *Ibidem*, s. 476.

on 13 May 1922 with a Polish text translated by Stanisław Barącz, directed by Adolf Popławski, with stage design by Wincenty Drabik<sup>19</sup>. The libretto to *Hagith*, like that of Paderewski's *Manru*, was originally written in German.

Stanisław Niewiadomski, one of the most highly regarded critics of the inter-war period, whose reviews were collected together by Roman Jasiński in his source publications, wrote the following about *Hagith*<sup>20</sup> and about *Casanova*:<sup>21</sup> ‘There is something [in *Hagith*] that issues forth from this music and sweeps up the listener with its power. That something rivets one’s attention at once’.<sup>22</sup> As Niewiadomski noted little more than a year later, ‘Różycki has never before shown himself to be so energetic, simply relentless. At times, he seems to be crying out loud “I won’t give in to anyone, even Drabik, I’ll be more inventive than the director, more arbitrary than the manager, more lively than the ballet master, more craving of plaudits than the prima donna, more rapacious for effect than the first tenor and will surpass the scene-painter in brilliance and the wildest dancer in verve, I will be loud and unremitting in my calling, touchingly affectionate, cunningly shrewd, wily and witty in squandering funds and boundlessly generous’. Another reviewer, Professor Rytel, writing to the *Gazeta Warszawska*, wittily complimented the composer with the following words: ‘The dance of the bathing girls was ingeniously devised... the spreading of sheets and the denuding of the bewitching dancers raised the temperature by several degrees Celsius’.<sup>23</sup>

Happily preserved is a commemorative photograph of the creative minds behind the premiere of *Casanova*. Assembled against two columns of the Teatr Wielki and two houses along the eastern wall of Theatre Square in June 1923 are eight gentlemen on the beautiful terrace above the entrance (unfortunately, not a single woman among them). Three of them are seated: Julian Krzewiński (the librettist), the now entirely bald director Młynarski and the composer Ludomir Różycki. Standing behind them are the conductor Artur Rodziński, the director Henryk Kawalski, the tenor Ignacy Dygas (the only one of them in an overcoat) and the ballet master Piotr Zajlich; against a Corinthian column, we see the stage designer, Wincenty Drabik.<sup>24</sup>

Młynarski, such a proficient baton wielder, was also no slouch with the pen; he was also a sought-after, although not entirely fulfilled, composer. His works include the three-act opera *Noc letnia* [Summer night], which was staged at the Teatr Wielki on 29 March 1924, with Popławski directing, Adam Dołżycki conducting and stage design by Drabik. The cast was Gruszczyński as the Prince, Mokrzycka as Rózia, Mossoczy as the Gardener, Palewicz-Golejewski as the Colonel and Waclaw Brzeziński as the Chamberlain.<sup>25</sup> Alas, the opera was not a great success. That same year, in *Muzyka* (1924, no. 2), the composer of *Summer Night* published an article entitled ‘U źródeł przesilenia operowego’ [Behind the turning-point in opera], in which

19 Helman 2013, p. 349.

20 *Kurier Warszawski*, 15 May 1922.

21 *Rzeczpospolita*, 11 June 1923.

22 Jasiński 1979, p. 420.

23 *Ibid*, pp. 464–465.

24 Szczublewski 1993, p. 465.

25 *Ibid*, p. 476.



ale również z dość surową krytyką. Wyszły m.in. spod pióra Karola Stromengera i Korolewicz-Waydowej, która sama dwukrotnie była dyrektorem opery w Teatrze Wielkim (powróciła na to stanowisko w sześć lat po odejściu poddanego przez nią krytyce kolegi). „Młynarski – twierdzi słynna sopranistka – kierował Operą rozrzutnie i doprowadził do tak wielkich deficytów, że miasto w końcu zlikwidowało jego dyrekcję [w 1929 roku]”<sup>26</sup>.

Przyjrzyjmy się wybranym przedstawieniom w Teatrze Wielkim w latach, kiedy kierował nim Młynarski. Nierzadko, zwykle z okazji podniosłych uroczystości, progi tej szacownej placówki kultury polskiej przekraczali dystyngowani goście i wówczas wieczory operowe stawały się manifestacjami patriotycznymi. W Nowy Rok 1920 roku, z okazji obecności Ignacego Jana Paderewskiego, do niedawna premiera Rzeczypospolitej, wystawiono *Halkę*<sup>27</sup>. Przed spektaklem orkiestra pod dyrekcją Młynarskiego zagrała hymn narodowy. Po pierwszym akcie przed kurtynę wystąpił znany śpiewak Adam Ostrowski (wnuk Rapackiego) ze sztandarem polskim, a znany redaktor „Kuriera Warszawskiego” Władysław Rabski z uroczystą mową na cześć byłego premiera i jednocześnie kompozytora i słynnego na całym świecie pianisty. W sąsiedniej łoży zasiadł marszałek Piłsudski ze swoim ordynansem i adiutantami. Nie omieszkało wiwatować również na jego cześć i ponownie wykonano *Mazurka Dąbrowskiego*, by następnie powrócić do przedstawienia arcydzieła Moniuszki.

W setną rocznicę śmierci Napoleona Bonapartego (5 V 1921) w Teatrze Wielkim miało miejsce kolejne okolicznościowe i niemal równie podniosłe jak poprzednie przedstawienie. „Momentem kulminacyjnym – pisze kronikarz życia marszałka – był żywy obraz, przedstawiający skały wyspy Św. Heleny ze stojącym na nich Napoleonem, którym był artysta Opery warszawskiej – Ignacy Dygas. Orkiestra pod batutą Emila Młynarskiego grała *Marsylianke*, a nieruchomo stojący Dygas powoli zwrócił głowę w stronę łoży, w której stał Piłsudski. Efekt tego małego ruchu głowy był tak olbrzymi, że sala szalała w oklaskach. Rzadko widziałem podobne wzruszenie, jakie ogarnęło publiczność”<sup>28</sup>. W ten sposób niejako nawiązano do uroczystości z udziałem Napoleona, która miała miejsce 18 stycznia 1807 roku w Teatrze Narodowym na placu Krasińskich; wyrażono też trwający w Polsce podziw dla wielkiego wodza, którego podboje zmieniły oblicze Europy.

Nie zapomniano też o wkładzie Stanów Zjednoczonych w dzieło odrodzenia Polski. 4 lipca 1921 roku, w święto narodowe tego kraju, miała miejsce feta w Teatrze Rozmaitości i na placu Teatralnym – „Kurier Warszawski” z 5 VII donosił: „Plac Teatralny przybrano na uroczystość wczorajszą bardzo gustownie, co stanowi zasługę starszego ogrodnika miejskiego p. S. Rutkowskiego. Z gmachu teatrów i ratusza powiewały wielkie sztandary polskie i Stanów Zjednoczonych, a mnóstwo kwiecia i zieleni dawało miły widok. Na balkonie teatru wysunięto odnowiony posąg Wolności, ustawiony w roku zeszłym. [...] Wieczorem w teatrach wykonano przed przedstawieniami hymny polski i amerykański oraz wygłoszono przemówienia na cześć Stanów Zjednoczonych. W teatrze Rozmaitości [ulokowanym wówczas w Teatrze Letnim] przemówienie wygłosił Józef Węgrzyn”.

Również dziesięciolecie odrodzenia Polski obchodzono w Teatrze Wielkim niezwykle

26 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 190.

27 Szczublewski 1993, s. 441. Na temat roli Moniuszki w kulturze polskiej, zob. Topolska 2015.

28 Jędrzejewicz 1989.

he set out his vision for the functioning of a modern opera house. ‘A high artistic standard – we read in that article – will inevitably entail considerable cash shortages’. Młynarski’s management met not only with praise, but also with quite severe criticism. Critical pieces were written by Karol Stromenger, among others, and Korolewicz-Waydowa, who herself enjoyed two stints at the helm of the Opera at the Teatr Wielki (she returned to the post six years after Młynarski). ‘Młynarski – claimed the famous soprano – ran the Opera wastefully and brought about such great deficits that the municipality ultimately terminated his management [in 1929]’.<sup>26</sup>

Let us take a look at selected shows at the Teatr Wielki during the years that it was run by Młynarski. Not infrequently, usually on solemn occasions, the threshold of that august Polish cultural institution was crossed by distinguished guests, and on such occasions opera soirées would turn into patriotic manifestations. On New Year’s Day 1920, to mark the presence of Ignacy Jan Paderewski, until recently prime minister of the Republic of Poland, *Halka* was performed.<sup>27</sup> Prior to the show, the orchestra, under Młynarski’s baton, played the national anthem. Before the first act, the well-known singer Adam Ostrowski (grandson of Rapacki) appeared in front of the curtain with the Polish flag, and the well-known editor of the *Kurier Warszawski*, Władysław Rabski, gave a solemn speech in praise of the former premier, composer and world-famous pianist. Sat in the neighbouring box was Marshal Piłsudski, with his orderly and aides. He was also hailed, and the ‘Dąbrowski Mazurka’ performed once again, before the representation of Moniuszko’s masterwork was resumed.

The one-hundredth anniversary of the death of Napoleon Bonaparte (5 May 1921) brought another special performance, almost as lofty as the previous one. ‘The climax – writes the chronicler of Marshal Piłsudski’s life – was a *tableau vivant* depicting the rocks of St Helena, with Napoleon standing on them, represented by Ignacy Dygas, an artist of the Warsaw Opera. The orchestra, under the baton of Emil Młynarski, played “La Marseillaise”, and the stock still Dygas slowly turned his head towards the box occupied by Piłsudski. The effect of that small motion of the head was so huge that the hall went wild with applause. Rarely have I seen such emotion as that which swept the audience’.<sup>28</sup> That alluded in a way to a solemnity attended by Napoleon on 18 January 1807 at the Teatr Narodowy on Krasiński Square; it also expressed the enduring admiration in Poland for the great commander whose conquests altered the face of Europe.

There was also recognition for the contribution made by the United States to the rebirth of Poland. On 4 July 1921, the day of American independence, a fete was held at the Teatr Rozmaitości and on Theatre Square. The *Kurier Warszawski* of 5 July reported: ‘Theatre Square was very tastefully arrayed for yesterday’s solemnity, thanks to the work of the senior municipal gardener, Mr S. Rutkowski. Large Polish and American flags blew on the theatres and the Town Hall, and a host of flora and greenery gave a pleasant sight. Set out on the theatre balcony was the restored Statue of Liberty, erected last year. [...] In the evening, the Polish and American anthems were performed before the shows and a speech was delivered in praise of the United

26 Korolewicz-Waydowa 1969, p. 190.

27 Szczublewski 1993, p. 441. For the role of Moniuszko in Polish culture, see Topolska 2015.

28 Jędrzejewicz 1989.

uroczyście; tym razem zagrano *Krakowiaków i Górali*. Orkiestrę poprowadził sam Młynarski, a w skład wykonawców weszli artyści z obydwu scen Teatru Wielkiego – operowej i dramatycznej. „Na przedstawieniu – relacjonuje „Kurier Warszawski z 12 XI 1928 roku – obecni byli: Pan Prezydent Rzplitej, marszałek Piłsudski, ministrowie, korpus dyplomatyczny, generalicja, przedstawiciele organizacji i społeczeństwa. W chwili kiedy do loży P. Prezydenta weszli jednocześnie Pan Prezydent Rzplitej Mościcki i marszałek Piłsudski, orkiestra Opery wykonała hymn narodowy, zebrani zaś na sali powitali wchodzących oklaskami i okrzykami”. W tej samej gazecie opisana została również iluminacja przygotowana z okazji święta: „Najokazalej wystąpiono w sercu stolicy: na placu Teatralnym. Fronton ratusza i wieża straży ogniowej okolone były przez całą szerokość i wysokość lampkami żarowymi. Na balkonie rady miejskiej jaśniał herb Polski, również z lampek elektrycznych. Po stronie przeciwnej okazał się iluminowany fronton gmachu Opery wraz z balkonem lampkami o barwach narodowych”.

Wizyty Piłsudskiego w Teatrze Wielkim nie uszły uwagi fotografów. Marszałek, jak widzieliśmy, bywał w jego murach wielokrotnie. Kilka razy nawet zaszedł w czasie przerwy za kulisy; zachowała się fotografia ukazująca go w mundurze, w jego ulubionej pozie – wspartego na szablach, stojącego w gronie wykonawców *Straszego dworu*. Było to zapewne 24 lutego 1935 roku, na kilka miesięcy przed śmiercią tego wielkiego Polaka. W grupie osób objętych obiektywem aparatu fotograficznego rozpoznać można Jana Kiepurę w kostiumie Stefana, reżysera Adolfa Popławskiego, dyrektora Emila Młynarskiego i Artura Śliwińskiego<sup>29</sup>.

Wróćmy do „normalnego”, nie świątecznego, czyli codziennego funkcjonowania Opery. 24 stycznia 1921 roku miała miejsce bardzo dobrze przyjęta premiera *Tristana i Izoldy* Wagnera. Powszechnie podziwiano sopranistkę Helenę Zboińską-Ruszkowską, która śpiewała partię Izoldy, i Ignacego Dygasa w roli Tristana. „Długo oczekiwana premiera *Tristana i Izoldy* – pisała jedna z gazet – doznała wczoraj gorącego przyjęcia. Widownia Teatru Wielkiego była przepełniona publicznością – jak się obecnie rzadko spotyka – publicznością rozumiejącą doniosłość wystawienia wielkiego dzieła Wagnera”<sup>30</sup>. Wszakże przy inscenizacji nie obyło się bez pewnych ingerencji w monumentalne i trwające kilka godzin dzieło Wagnera; Młynarski skrócił partyturę o całą godzinę. „Skrócenia te – czytamy w kolejnym numerze Kuriera – stanowią ogromną ulgę dla wykonawców i niewątpliwie w niemałym stopniu przyczynią się do powodzenia opery. [...] Po owacji dla p. Młynarskiego po drugim akcie i po ukończonym przedstawieniu słusznie też wywoływano i oklaskiwano reżysera p. Kawalskiego i śpiewaków, wszyscy bowiem zasłużyli na uznanie za swą poważną pracę. Inszenizacja niezmiernie staranna wytrzymuje porównanie z najlepszymi scenami zagranicznymi”<sup>31</sup>. Młynarski jako dyrygent miał w opinii tej samej gazety nadać operze pewną cechę temperamentu słowiańskiego, obcego przeciętnej koncepcji kapelmistrzów niemieckich.

Od 27 III 1927 roku grano w Teatrze Wielkim *Parsifala*; w czasie przedstawienia zrobiono godzinną przerwę, aby „widzowie mogli pokrzepić się w bufecie teatralnym”. W „Kurjerze Warszawskim” z 28 III taką m.in. znajdujemy recenzję: „Parsifal Gruszczyńskiego był w swym wyrazie bardzo trafny od chwili pierwszej epoki nieświadomości, w jakiej go poznajemy, przez doskonale

29 Szczublewski 1993, s. 550.

30 „Kurier Warszawski”, 25 I 1921.

31 „Kurier Warszawski”, 26 I 1921.

States. At the Teatr Rozmaitości [located at that time in the Teatr Letni (Summer Theatre)], Józef Węgrzyn gave a speech’.

The tenth anniversary of the Rebirth of Poland was also marked at the Teatr Wielki with an exceptional celebration; this time, *Krakowiacy i Górale* [Cracovians and Highlanders] was played. The orchestra was conducted by Młynarski himself, and the cast featured artists from both stages of the Teatr Wielki: the operatic and dramatic. ‘Present at the performance – relates the *Kurier Warszawski* of 12 November 1928 – were the President of the Republic, Marshal Piłsudski, ministers, the diplomatic corps, generals, and representatives of organisations and society. At the moment when the [former] President of the Republic Mościcki and Marshal Piłsudski entered the President’s box, the orchestra of the Opera performed the national anthem, and those assembled in the hall greeted them with applause and cries.’ Also described in that same newspaper were the illuminations prepared for that celebration: ‘The most splendid [lighting] appeared in the heart of the capital: on Theatre Square. The front of the town hall and the fire station tower were decked along their entire breadth and height with bulb lamps. The Polish emblem shone on the balcony of the municipal council building, also from electrical lamps. On the opposite side, the front of the Opera House, with its balcony, was splendidly illuminated with lamps in the national colours’.

Piłsudski’s visits to the Teatr Wielki did not escape the attention of photographers. The Marshal, as we have seen, attended the theatre on many occasions. Several times, he even went into the wings during an interval; there is a photograph showing him in uniform, in his favourite pose, resting on his sabre, standing amid cast members of *The Haunted Manor*. That was probably on 24 February 1935, a few months before that great Pole’s death. Among the group of people captured by the lens, we can make out Jan Kiepura, in the costume of Stefan, director Adolf Popławski, managing director Emil Młynarski and Artur Śliwiński.<sup>29</sup>

Let us return to the ‘normal’ (not festive), everyday functioning of the Opera. On 24 January 1921, Wagner’s *Tristan und Isolde* was given a very well received premiere. There was general admiration for the soprano Helena Zboińska-Ruszkowska, who sang the part of Isolde, and Ignacy Dygas, in the role of Tristan. ‘Yesterday’s long awaited premiere of *Tristan und Isolde* – wrote one newspaper – met with a warm reception. The auditorium of the Teatr Wielki was chock-full – quite a rarity these days – with patrons who understood the importance of the staging of Wagner’s great work’.<sup>30</sup> However, the production was not free of interference in Wagner’s monumental work, lasting several hours; Młynarski cut a whole hour from the score. ‘Those cuts – we read in another edition of the *Kurier* – represent a huge relief for the performers and undoubtedly make no small contribution to the opera’s success [...] after the ovation for Mr Młynarski following the second act and the end of the performance, also justly called out and applauded were the director, Mr Kawalski, and the singers, since they all deserved recognition for their dedicated work. The immensely meticulous production stands comparison with the best foreign stages’.<sup>31</sup> In the opinion of the same newspaper, Młynarski as conductor lent the opera a touch of Slavic temperament, alien to the average conception of German kapellmeisters.

29 Szczublewski 1993, p. 550.

30 *Kurier Warszawski*, 25 January 1921.

31 *Kurier Warszawski*, 26 January 1921.

odegraną scenę z Kundry, do czasu skupienia świętego, w jakim po błędnej wędrówce przybywa do celu. Palewicz-Golejewski był swoim, zawsze doskonale podkreślanym światem czarnego demonizmu jako silny w charakterze Klingsor. Mniejsze partie, więc: Mossoczego (Titurel), Janowskiego, Karwowskiej, Orłowskiej, Pankiewiczówny, Ivo i innych, miały zalety takie, jak tego było trzeba”.

Niektórzy krytycy coraz bardziej surowo oceniali jednak nie tylko przedstawienia dzieł Wagnera i innych kompozytorów, ale przede wszystkim samego dyrektora Opery. Wspomniany wcześniej Karol Stromenger na łamach „Wiadomości Literackich” z 31 III 1929 roku posunął się do wyrażenia mocnych słów krytyki: „Opera warszawska, tak ogłupiała kołowaczną repertuaru codziennego, sparaliżowana nowymi operami, z których część – niestety, znaczna! – stale bywa straconą robotą, nie może skoncentrować się na kulcie Wagnera, do którego wykonania nie jest też zagospodarowana w sposób normalny. [...] Pośpiech, dorywczość – oto, czego nie znosi Wagner. Dlatego nie udaje się u nas. Ale *Zmierzch bogów* jakoś mniej ucierpiał z powodu «systemu». Dygas był świetny, głosowo silny, w wyglądzie postawny, w dykcji jędrny i plastyczny. Jaroszówna (Brunhilda) przeszła wszystkie oczekiwania. Wielkość zadania najwidoczniej obudziła w niej niezużyte siły artyzmu. Głos jej dopisuje i nie słabnie. Obok dwojga protagonistów najbliższa sercu dzieła była orkiestra i dyrygent (Dołżycki). Gdyby tylko zespół smyczkowy doprowadzić do normalnej liczby grających, Wagner od razu nabrałby więcej krwi i życia, i sensu muzycznego przede wszystkim! Tylko o ten sens nie tak bardzo chodzi gospodarzom Opery. Trzeba by zacząć kulturę Wagnera od kursów dokształcających dla zarządu teatrów miejskich, dla radnych z komisji teatralnej. *Zmierzch* Wagnera schodzi się teraz ze zmierzchem dyrektorskim w Teatrze Wielkim. Jest to więc może gorąco oczekiwany przedświt nowej ery w kierownictwie Opery”.

Zanim opowiemy o wydarzeniach w życiu Teatru Wielkiego w latach 1929–1939, przywołamy kilka innych spektakli operowych wystawionych na jego deskach i omówimy pokrótce dokonania najwybitniejszych polskich kompozytorów, których Młynarski mocno lansował, oraz wspomnianych już – reżysera Kawalskiego i scenografa Drabika. Sięgnijmy ponownie po tekst Stromengera, tym razem opublikowany z okazji stulecia Teatru Wielkiego: „W zdobywaniu nowego repertuaru Teatr Wielki w okresie powojennym musiał przełamywać jednostronne upodobania swej publiczności do oper włoskich. [...] Wagnera zdobywano dla repertuaru z niczym niezrażoną konsekwencją. [...] Powinność wobec klasycznego repertuaru spełniła Opera wystawieniem Mozarta: *Don Juana* (1925), *Urowadzenia z Seraju* (1928), *Wesela Figara* (1929). [...] Z francuskiej opery: *Kuglarz* Masseneta (1922), *Hiszpańska Godzina* Ravela (1925), *Lakmé* Delibes’a (1927). [...] Z baletów francuskich *Daphnis et Chloé* [*Dafnis i Chloe*] Ravela (1926). [...] Nowo inscenizowany *Faust* i nieco później *Carmen*, wreszcie *Orfeusz w piekle* nie zawiodły. *Borys Godunow* Musorgskiego i *Złoty kogucik* Rimskiego (1926) wyraźnie wchodziły w pojęcia operowe warszawskiej publiczności. Balety rosyjskie: *Narcyz* Nikołaja Czerepnina (1922), *Pietruszka* (1926), *Pulcinella* (1928) [...] Strawińskiego również znalazły w niej oddźwięk. [...] W dziedzinie nowszych oper niemieckich d’Albert (*Zmartwychwstałe Oczy* – 1923), Ryszard Strauss (*Kawaler z różą* – 1922), M. v. Schillings (*Mona Lisa* – 1926) wypełniały niektóre braki dawnego repertuaru”<sup>32</sup>.

32 Stromenger 1933, s. 45–46.

From 27 March 1927, *Parsifal* was played at the Teatr Wielki; during the performance, an hour-long interval was given, so that the ‘viewers could take refreshments in the theatre buffet’. The *Kurier Warszawski* of 28 March includes the following review: ‘Gruszczyński’s *Parsifal* was very well observed in its expression from the moment of the first period of unconsciousness in which we find him, through the excellently played scene with Kundry, to the moment of the saint’s self-communion, in which, after his errant wandering, he arrives at his destination. Palewicz-Golejewski was in his always perfectly underscored world of dark demonism as the strong character of Klingsor. The minor parts, and so those of Mossoczy (Titurel), Janowski, Karwowska, Orłowska, Pankiewiczówna, Ivo and others, possessed the requisite qualities.’

Some critics issued increasingly stern assessments not just of productions of the works of Wagner and other composers, but above all of the actual management of the Opera. The above-mentioned Karol Stromenger, on the pages of the *Wiadomości Literackie* of 31 March 1929, allowed himself strong words of criticism: ‘The Warsaw Opera, so addled from the bewilderment of its everyday repertoire, paralysed by new operas, of which part – a large part, alas! – is continuously wasted effort, cannot focus on the cult of Wagner, for the performance of which it is also not managed in the normal way. [...] Haste and haphazardness are things that Wagner cannot bear. That is why he fails here. But *Götterdämmerung* somehow suffered less from the “system”. Dygas was excellent, strong of voice, statuesque in appearance, supple and refined in diction. Jaroszówna (Brünnhilde) surpassed all expectations. The greatness of the task clearly awoke within her untapped powers of artistry. Her voice is up to the task and does not wane. Besides the two protagonists, closest to the heart of the work were the orchestra and the conductor (Dołżycki). If the string section could just be brought up to the normal number of players, Wagner would immediately gain more blood and life and above all musical sense! Yet that sense is not really what the Opera’s stewards are interested in. A Wagner culture should begin with preparatory courses for the management of the municipal theatres, for the members of the theatre commission. Wagner’s *Twilight* coincides with the twilight of the management at the Teatr Wielki. So perhaps it is the eagerly anticipated dawn of a new era in the running of the Opera’.

Before we tell of events in the life of the Teatr Wielki over the period 1929–1939, let us evoke a few other operatic shows performed there and discuss briefly the achievements of the most outstanding Polish composers, strongly promoted by Młynarski, as well as the director Kawalski and stage designer Drabik, already mentioned above. Let us again turn to a text by Stromenger, this time published for the Teatr Wielki’s centenary: ‘In acquiring new repertoire, during the post-war period, the Grand Theatre had to vanquish its audience’s one-sided preference for Italian operas. [...] Wagner was acquired for the repertoire with dauntless single-mindedness. [...] The Opera paid its dues to the Classical repertoire with productions of Mozart: *Don Giovanni* (1925), *Die Entführung aus dem Serail* (1925) and *Le nozze di Figaro* (1929). [...] Of French opera, Massenet’s *Le jongleur de Notre-Dame* (1922), Ravel’s *L’heure espagnole* (1925) and Delibes’s *Lakmé* (1927). [...] Among French ballets, Ravel’s *Daphnis et Chloë* (1926). [...] The newly staged *Faust* and slightly later *Carmen*, then finally *Orphée aux enfers* did not disappoint. Mussorgsky’s *Boris Godunov* and Rimsky’s *The Golden Cockerel* (1926) were clearly accommodated by the operatic notions of the Warsaw public. Russian ballets

**Definicję** dzieła operowego dawali liczni badacze i niekiedy również sami artyści operowi. Bodaj najpiękniejsze z nich wyszły spod piór Rousseau i Korolewicz-Waydowej. Znakomity pisarz i filozof epoki oświecenia ujął ją w takie słowa: „Opera – spektakl dramatyczny i liryczny, w którym zmierza się do połączenia wszystkich uroków sztuk pięknych w przedstawieniu uczuciowej akcji, aby wzbudzić za pomocą przyjemnych wrażeń zainteresowanie i iluzję. Elementami opery są: libretto, muzyka i dekoracja. Poprzez poezję przemawia się do umysłu, poprzez muzykę – do uszu, poprzez malarstwo – do oczu. Wszystko to powinno się łączyć, by poruszyć serce i wnieść doń jednocześnie to samo wrażenie poprzez różne zmysły”<sup>33</sup>. „Trzeba pamiętać – pisze znakomita sopranistka – że opera jako syntetyczny rodzaj sztuki, ogniskujący w sobie poza muzyką wokalną i instrumentalną również poezję, akcję dramatyczną, taniec i plastyczne obrazy, jest chyba najpotężniejszym środkiem artystycznym, służącym do wyrażania całego bogactwa życia psychicznego jednostek i życia społecznego narodu. W tym względzie opera ma nieograniczone możliwości”<sup>34</sup>.

Spektakl „nieograniczonych możliwości” nie mógłby się odbyć bez wybitnych scenografów, twórców dekoracji, czyli „plastycznych obrazów”, dobrze współpracujących z reżyserami. Taki duet stanowili w latach 1919–1923 (trio – jeśli dodamy Młynarskiego) – dekorator Wincenty Drabik i reżyser Henryk Kawalski (pierwotnie Kowalski), który zaczynał jako aktor i śpiewak. Pochodził z radomskiego, studiował w Warszawie i Mediolanie; występował w Turynie, Treviso, Parmie i Lwowie. Z Warszawą związał się w 1895 roku; w 1907 roku porzucił operę i przeszedł do zespołu dramatycznego. Był wykładowcą Szkoły Aplikacyjnej, by wreszcie uzyskać stanowisko reżysera. W 1923 roku przeszedł na emeryturę; na jego miejsce przyszedł Adolf Popławski<sup>35</sup>.

Jak słusznie zauważyła Małgorzata Komorowska<sup>36</sup>, w czasie gdy Opera rozpoczynała nowy etap działalności na jesieni 1915 roku, jej słabą stroną był niski poziom dekoracyjno-reżyserki większości przedstawień. Stanisław Jasieński, ówczesny kierownik malarni Teatru Wielkiego, pomimo posiadanego talentu, stawiał na tzw. dekorację uniwersalną, którą można było adaptować do kolejnych spektakli. Raził szablon i przypadkowość, bo w magazynach panował natłok epok i stylów, nad którymi nikt nie panował. Tę sytuację zmienił Kawalski wraz z objęciem funkcji reżysera w 1916 roku. Mając własne doświadczenia ze sceny i posiadając szeroką wiedzę z zakresu aktorstwa operowego, pedagogiki wokalnej i reżyserii, wniósł istotne, nowe wartości do życia artystycznego Opery i estetyki dawanych w niej przedstawień. Dobrze wyobrażenie o jego sposobie myślenia daje owoc przemyśleń opublikowany w wydanej w 1928 roku książce pt. *Zasady gry scenicznej dla śpiewaka operowego*. To pierwsze w swoim rodzaju dzieło teoretyczno-praktyczne

---

33 Rousseau, w: Skowron 2010, s. 283.

34 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 208.

35 SBTP 1973, s. 291–292.

36 Komorowska 2008a, s. 209.

– Nicolay Tcherepnin’s *Narcissus* (1922) and Stravinsky’s *Petrushka* (1926), *Pulcinella* (1928) [...] also chimed with its tastes. [...] In the area of newer German operas, d’Albert (*Die Toten Augen* 1923), Richard Strauss (*Der Rosenkavalier* 1922, *Salome* 1931) and Schillings (*Mona Lisa* 1926) filled some of the gaps in the former repertoire’.<sup>32</sup>

Director Kawalski, stage designer Drabik (the ‘Polish Sacchetti’) and his predecessors

---

**Definitions** of an operatic work have been given by numerous scholars and occasionally also by operatic artists. Perhaps the most beautiful among them were produced by Rousseau and Korolewicz-Waydowa. The eminent writer and philosopher of the Age of Enlightenment couched it in the following terms: ‘An opera is a dramatic and lyrical spectacle, designed to combine the enchantments of all the fine arts by the representation of some passionate action through sensations so agreeable as to excite both interest and illusion. The constituent parts of an opera are the poem, the music, and the decoration. By poetry, the spectacle speaks to the mind; by music, to the ear; and by painting, to the eye: all combining, through different organs, to make the same impression on the heart’.<sup>33</sup> ‘It should be remembered – writes the outstanding soprano – that opera as a synthetic form of art, concentrating within itself, besides vocal and instrumental music, also poetry, dramatic action, dance and vivid tableaux, is perhaps the mightiest artistic medium, serving the expression of the entire wealth of the mental life of the individual and the social life of the nation. In this respect, opera has unlimited possibilities’.<sup>34</sup>

A spectacle of ‘unlimited possibilities’ could not have taken place without excellent stage designers and painters of the sets, or ‘vivid tableaux’, working well with the directors. Such a duet was formed in 1919–1923 (a trio if we include Młynarski) by the stage designer Wincenty Drabik and the director Henryk Kawalski (originally Kowalski), who began as an actor and singer. He came from the Radom area, studied in Warsaw and Milan, and performed in Turin, Treviso, Parma and Lviv. He became associated with Warsaw in 1895; in 1907, he abandoned opera and joined the drama company. He taught at the Cadets’ School, before gaining a post as director. In 1923, he took his retirement; his place was taken by Adolf Popławski.<sup>35</sup>

As Małgorzata Komorowska has rightly pointed out,<sup>36</sup> at the time when the Opera began a new stage in its work, in the autumn of 1915, its weak side was the poor standard

---

32 Stromenger 1933, pp. 45–46.

33 Rousseau, in Sutherland-Edwards 1862, vol. i, p. 239.

34 Korolewicz-Waydowa 1969, p. 208.

35 SBTP 1973, pp. 291–292.

36 Komorowska 2008a, p. 209.

w Polsce jest w części oparte na publikacjach zagranicznych, ale też zbudowane na własnym doświadczeniu scenicznym. Kawalski podkreślał w nim ogromne znaczenie emocjonalnego kontaktu śpiewaka z publicznością; zalecał też oszczędne stosowanie patosu, a spośród innych aktor-skich środków wyrazu wyrzucał pantomimę, w której miejsce zalecał mimikę.

Znakomitą opinię o reżyserowanym przez Kawalskiego *Strasznym dworze*, wystawionym w 1916 roku, dał wielki mistrz pędzla Wojciech Kossak: „Cudowna reżyseria! [...] Seria obrazów skomponowanych w tonie, liniach i grupach po malarsku, aż do najdrobniejszych szczegółów. [...] Baby, dziewczki dworskie i parobcy, jak się patrzy, w samodziiałowych spódnicach, chustach i kożuchach, prawdziwych, bez tych tiulów szychami naszywanych, [...] Świetlica dworu polskiego, której okna zamróz chwycił, ale o tyle, żeby wyrafinowana reżyseria mogła pokazać, że naokoło tego domu zamożnego szlachcica ruch jak naokoło ula, baby okutane w chusty się przesuwają, sanie w poczwórne zaprzęgi zajeżdżają, Kaški, Maryški przelatują przez scenę, świecąc gołymi łydkami”<sup>37</sup>.

Warto w tym miejscu zacytować dłuższy passus z książki Komorowskiej *Za kurtyną lat*: „Kawalskiemu nie brakło inscenizacyjnych pomysłów. W *Urowadzeniu z Seraju* (1917) scena była ujęta w szeroką ramę, a rozgrywające się działania robiły wrażenie żywych obrazów. [...] Pole do popisu znalazł [też] w *Orfeuszu i Eurydyce* (1918), gdzie bosonogie tancerki w długich greckich szatach przybierały łagodne pozy. W *Starej baśni* (1918) dekorator Jasiński pokrył mu olbrzymią scenę – w trzecim akcie – polem kłosów pełnym maków, rumianków i bławatków, z miedzą, przez którą wędrował Piast. [...] Reżyserował nie tylko prapremiery polskie i liczne wznowienia, lecz również słynną premierę *Tristana i Izoldy* (1921); z Arturem Rodzińskim realizował *Kawalera srebrnej róży* (1922) zgodnie z wolą dyrekcji, opierając tę inscenizację na wzorach wiedeńskich. Był także reżyserem pierwszych przedstawień operowych z udziałem scenograficznym Wincentego Drabika. Drabik, jeden z największych artystów polskiego teatru, stał się w latach 1919–1932 autorem scenografii do 48 oper i baletów w warszawskim Teatrze Wielkim. Jego talent zburzył rodzime nawyki estetyczne przyrosłe do tych rodzajów sztuki. Publiczność polubiła nowy styl i przywykła do niecodziennych pomysłów. Na dowód przytaczano zabawny fakt: we wznowionym *Holendrze tułaczu* (1926) zaraz w I akcie rozpadł się okręt Dalanda i powypadali z niego chórzyci (dekoracje Jasińskiego służyły już dobry dziesięć lat!); nie widząc innego wyjścia, do końca grano na skałach albo na brzegu mimo Wagnerowskiego „odpływania fal” – lecz nikt z widzów nie dziwił się ani o nic nie pytał w przekonaniu, że to zamierzony efekt”<sup>38</sup>.

Przed bardziej szczegółowym omówieniem dokonań Drabika należy przypomnieć nieco faktów z dziejów scenografii w Teatrze Wielkim. W poprzednim rozdziale przywołaliśmy sylwetki kilku dekoratorów – Jana Bogumiła Plerscha, Antoniego Smuglewicza (m.in. twórcy dekoracji do *Krakowiaków i Górali*), Józefa H. Głowackiego i przede wszystkim legendarnego Antonia Sacchettiiego. Jeszcze jeden weneccjanin Antonio Scotti i paryżanin Pierre A. Jutti, uczeń słynnego Daguerre’a, zasługują również na wspomnienie. Drugi z nich wykonał nie tylko liczne inscenizacje, ale

<sup>37</sup> Cyt. za: Jasiński 1979, s. 221.

<sup>38</sup> Komorowska 2008a, s. 211.

of sets and directing in most of the shows. Stanisław Jasiński, head of the paint shop at the Teatr Wielki, despite his talent, preferred ‘universal’ sets that could be adapted to different spectacles. The sets were criticised for being too conventional and haphazard, since the stores suffered from a multitude of eras and styles that no one had control over. That situation was changed by Kawalski, when he took over as director in 1916. With his own experience from performing on stage and a wide range of knowledge in the domain of operatic acting, vocal teaching and directing, he brought crucial new qualities to artistic life at the Opera and to the aesthetics of the shows it put on. We gain a good idea of his way of thinking from his book on the principles of acting for opera singers, published in 1928 (*Zasady gry scenicznej dla śpiewaka operowego*). The first theoretical-practical work of its kind in Poland, Kawalski’s *Zasady* was based on foreign publications, but also on the author’s own experience from the stage. Kawalski emphasised the huge importance of emotional contact between the singer and the audience. He also recommended a sparing use of pathos; and among other acting techniques, he rejected pantomime, recommending mimicry in its place.

An excellent opinion of a 1916 production of *The Haunted Manor* directed by Kawalski was given by the great painter Wojciech Kossak: ‘Wonderful directing! [...] A series of tableaux composed in a pictorial way with regard to tone, lines and groups, down to the smallest detail. [...] The female servants and farm hands, splendidly presented, in home-made skirts, shawls and sheepskins, genuine, without those tulles trimmed with trumpery [...] A room of a Polish manor house, the windows of which have been bitten by frost, but not so much as to prevent the refined direction from showing that around this wealthy gentleman’s house things are buzzing as around a beehive: womenfolk wrapped up in shawls move about, sleighs drawn by teams of four drive up, Kates and Maries are flitting around the stage showing their bare calves’.<sup>37</sup>

At this point, it is worth quoting a lengthy passage from Komorowska’s book *Za kurtyną lat* [Behind the curtain of the years]: ‘Kawalski was not short of ideas when it came to production. In *The Abduction from the Seraglio* (1917), the stage was set within a wide frame, and the action taking place created the impression of *tableaux vivants*. [...] He [also] found scope for displaying his talents in *Orpheus and Euridice* (1918), where bare-footed dancers in long Greek robes assumed gentle poses. In *Stara baśń* [An ancient tale] (1918), the set painter Jasiński covered the huge stage for him – in the third act – with a field full of poppies, camomile and cornflowers, with balk over which Piast wandered. [...] He directed not only Polish premieres and numerous revivals, but also the famous premiere of *Tristan and Isolde* (1921); with Artur Rodziński, he staged *Der Rosenkavalier* (1922) in accordance with the management’s wishes, basing the production on Viennese models. He was also director of the first operatic productions in which the stage designer Wincenty Drabik participated. In the years 1919–1932, Drabik, one of the greatest artists of the Polish stage, created the scenography for forty-eight operas at the Grand Theatre in Warsaw. His talent eradicated the native aesthetic habits that had grown up around shows of that kind. The public came to love the new style and became accustomed to unusual ideas. Quoted as evidence to that effect was the humorous fact that in the revived *Flying Dutchman* (1926), immediately in the first act, Daland’s ship collapsed and the chorus fell out of it (Jasiński’s sets had already been

<sup>37</sup> Quoted after Jasiński 1979, p. 221.

namalował też zasłonę w Teatrze Narodowym, ozdabiając ją popiersiami Jana Kochanowskiego, Kazimierza Owsiańskiego, słynnego aktora czasów stanisławowskich<sup>39</sup>, zasłużonego muzyka Macieja Kamieńskiego i malarza Franciszka Smuglewicza<sup>40</sup>. Urodzony w Wenecji Sacchetti przybył do Warszawy w 1829 roku i tworzył tu, z małą przerwą w latach 30., do śmierci w 1870 roku. Mielśmy okazję już mówić o największych jego osiągnięciach, m.in. o spektakularnej inscenizacji do *Niemiej z Portici* z wybuchem Wezuwiusza w tle i do *Chłopa milionowego* Ferdinanda Raimunda z muzyką Drechslera. W ciągu 35 lat działalności w Teatrze Narodowym, potem w Teatrze Wielkim, namalował przeszło 300 dekoracji, przeważnie do oper i baletów, ale również do dramatów i komedii. Najbardziej podobały się, poza wymienionymi, jego dekoracje do opery Meyerbeera *Robert diabeł*; widok Palermo był jedną z najpiękniejszych panoram, a oprócz tego na scenie biła prawdziwa fontanna<sup>41</sup>. Zainstalowanie w 1864 roku w Teatrze Wielkim oświetlenia gazowego ułatwiło Sacchettiemu operowanie światłem i zmiany w jego natężeniu. Ostatnią pracą tego niezwykle zasłużonego scenografa były dekoracje do *Parii* Moniuszki w 1869 roku.

O znakomitym włoskim scenografie nie omieszczał wspomnieć Fryderyk Chopin. W liście do Tytusa Woyciechowskiego z 14 XI 1829 Chopin tak pisał o operze *Chłop milionowy, czyli Dziewczyna ze świata czarownego*: „Na przyszłą niedzielę ma być *Milionasz (Bauer als Millionair)*, mała komiczna opera Drechslera. Nie wiem, po co to niemieckie głupstwo u nas dadzą, chyba dla dekoracji i metamorfoz rozmaitych śmiesznych, bawiących dzieci. Będą latać – Sacchetti miał dekorację malować”<sup>42</sup>. I rzeczywiście dekoracja ta została namalowana i spodobała się nawet najbardziej wybrednym miłośnikom scenografii operowych.

Sacchetti stworzył pierwszą warszawską szkołę dekoracji teatralnej, skupiając wokół siebie grono uczniów. Należał do nich Michał Groński, pracujący w teatrze od 1841 roku. W 1865 roku wykonał komnatę do *Strasznego dworu*, a do baletu *Flick i Flock* namalował piękny widok Warszawy od strony Pragi. Najwybitniejszym jednak uczniem Sacchettiego był Adam Malinowski, który studiował następnie w Wiedniu, gdzie działało wielu wytrawnych dekoratorów teatralnych „szkoły wiedeńskiej”, m.in. Brioschi, Burghardt, Kautzki. Właśnie dwaj wiedeńczycy – Fryderyk Papè i Napoleon Romer – byli następcami Sacchettiego na stanowisku głównego dekoratora w teatrach warszawskich. W wiedeńskich wytwórniach dekoracji zamawiała dekoracje znaczna liczba teatrów europejskich. Wiedeń słynął też z produkcji kurtyn; jedna z nich została zamówiona do Teatru Wielkiego. Przez kilka lat również Malinowski był dekoratorem w Wiedniu, w 1872 roku przeszedł do Warszawy na stanowisko naczelnego dekoratora teatrów rządowych, a więc w okresie rozkwitu tych teatrów za prezesury Muchanowa. Tworzył przeważnie dekoracje do oper i baletów, m.in. 5 dekoracji do popularnego baletu *Pan Twardowski*. Pozostałe 5 dekoracji do *Twardowskiego* wykonali wymienieni wiedeńczycy – Brioschi, Burhardt i Kautzki. W utworzonym w 1929 roku Muzeum Teatralnym w Warszawie zachowały się szczęśliwie do dziś barwne projekty dekoracji Malinowskiego do *Niemiej z Portici* i *Carmen*. Pożogę

39 Zob. SBTP 1973, s. 524.

40 Szwankowski 1965, s. 94.

41 *Ibidem*, s. 97.

42 *Korespondencja* 1955, s. 114.

used for decades!); seeing no other way out, the cast played till the end on the rocks or on the coast, in spite of Wagner’s ‘ebbing of waves’; none of the viewers raised an eyebrow or enquired about anything, convinced that it was an intended effect’.<sup>38</sup>

Before giving a very detailed account of Drabik’s achievements, we should remind ourselves of some facts from the history of stage design at the Teatr Wielki. In the previous chapter, we invoked the figures of several stage designers: Jan Bogumił Piersch, Antoni Smuglewicz (including the sets for *Cracovians and Highlanders*), Józef H. Głowacki and above all the legendary Antonio Sacchetti. One other Venetian, Antonio Scotti, and the Parisian Pierre A. Jutti, a pupil of the famous Daguerre, also merit a mention. Jutti produced not only sets; he also painted the curtain at the Teatr Narodowy, adorning it with busts of Jan Kochanowski, Kazimierz Owsiański, a famous actor of Stanislavian times,<sup>39</sup> the distinguished musician Maciej Kamieński and the painter Franciszek Smuglewicz.<sup>40</sup> The Venice-born Sacchetti arrived in Warsaw in 1829 and worked here, with a short break during the thirties, until his death, in 1870. We have already had the opportunity to speak of his greatest achievements, including the spectacular sets for *La muette de Portici*, with the eruption of Vesuvius in the background, and for Ferdinand Raimund’s *Der Bauer als Millionär*, with music by Drechsler. Over his thirty-five years’ work at the Teatr Narodowy and then the Teatr Wielki, he painted more than three hundred sets, mainly for operas and ballets, but also for dramas and comedies. The most impressive, besides those already mentioned, were his sets for Meyerbeer’s opera *Robert le diable*; a view of Palermo was one of the most beautiful panoramas, and besides that a real fountain gushed on the stage.<sup>41</sup> The gas lighting installed at the Teatr Wielki in 1864 made it easier for Sacchetti to employ light and to alter its intensity. The final work of this exceptionally distinguished stage designer were the sets for Moniuszko’s *Paria* [The pariah], in 1869.

Fryderyk Chopin did not omit to mention the splendid Italian stage designer. In a letter to Tytus Woyciechowski of 14 November 1829, he wrote the following about *Der Bauer als Millionär oder das Mädchen aus der Feenwelt*: ‘Next Sunday, they’re giving *The Millionnaire (Bauer als Millionair)*, a little comic opera by Drechsler. I don’t know why they give this German nonsense here, presumably for the sets and the various comical metamorphoses that make children laugh. They’ll be flying – Sacchetti was supposed to be painting the sets’.<sup>42</sup> And the sets were indeed painted and were much to the liking of even the most discriminating connoisseurs of operatic scenery.

Sacchetti set up the first school for theatre sets in Warsaw, attracting a group of pupils. They included Michał Groński, who worked at the theatre from 1841. In 1865, he produced a room for *The Haunted Manor* and painted a beautiful view of Warsaw from the Praga side for the ballet *Flick and Flock*. Yet Sacchetti’s most outstanding pupil was Adam Malinowski, who went on to study in Vienna, where many seasoned theatre set painters of the ‘Vienna school’ were working, including Brioschi, Burghardt and Kautzki. And it was two Viennese – Friedrich Papè and Napoleon Romer

38 Komorowska 2008a, p. 211.

39 See SBTP 1973, p. 524.

40 Szwankowski 1965, p. 94.

41 *Ibid*, p. 97.

42 *Korespondencja* 1955, p. 114.

wojenną przetrwały również projekty stylowych sal wykonane dla Teatru Rozmaitości: sale w stylu Ludwika XIV i sala w stylu Ludwika XV wykonane tuszem, bardzo „architektoniczne”. Na wzór swego mistrza Sacchettiego stosował Malinowski dekorację dioramiczną przedstawiającą „miasto Pozzuoli pod Wezuwiuszem”. W 1874 roku wykonał nową kurtynę dla Rozmaitości, na której byli sportretowani Bogusławski i Fredro „w malowanych płaskorzeźbach”, a inni „ojcowie teatru” wymienieni tylko z nazwiska. Jeszcze w 1915 roku do przedstawienia *Niemej z Portici* użyto dekoracji Malinowskiego przedstawiającej „przystań u Portici”<sup>43</sup>.

Stosownego „przejścia” od czasów Malinowskiego do Jasińskiego i Drabika dostarcza jeden z fragmentów wspomnień Pawła Owerłty: „Stanisław Jasiński, artysta malarz i dekorator, zaangażowany do teatrów rządowych 13 sierpnia 1883 roku przez prezesa Gudowskiego na miejsce wówczas już steranego pracą, świetnego malarza dekoratora Malinowskiego. [...] Jemu w dużej mierze zawdzięcza scena wprowadzenie różnych pomysłów świetlnych, ulepszeń dekoracyjnych itp. Jasiński [...] zaznaczył się wybitnie na naszej scenie rozmachem swoich pomysłów. Współpracowali z nim świetni malarze: Klopfer, Guranowski, Drabik i Kozłowski. [...] Kochał teatr i całą duszą był mu oddany. Z ostatnich jego prac scenicznych wspinała była dekoracja do *Nocy listopadowej*”<sup>44</sup>.

Wincenty Drabik pochodził z Jaworzna w krakowskim. Uczył się malarstwa najpierw w Szkole Przemysłowej w Krakowie, następnie w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych pod okiem Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego i wreszcie w Wiedniu. Do Warszawy trafił przez Lwów; stało się to w 1909 roku za sprawą Jasińskiego, ale przyszło mu w kolejnych latach działać również w Moskwie i Kijowie (zawsze w polskich instytucjach teatralnych). Od 1918 roku pracował w Teatrze Polskim w Warszawie, a od 1919 współpracował też z Teatrem Wielkim; dwa lata później przeszedł na stanowisko kierownika działu malarskiego w Teatrach Miejskich w Warszawie i wykonywał dekoracje dla Teatrów Wielkiego, Rozmaitości, Letniego, Reduty i Teatru im. Bogusławskiego. Projektował też dekoracje do filmów; zmarł w Warszawie w 1933 roku, po nieudanej operacji stomatologicznej, w wieku zaledwie 52 lat<sup>45</sup>.

W opinii badaczy dorobku Drabika, tytana pracy i człowieka obdarzonego wielką wyobraźnią, wszystko, co robił, otrzymywało indywidualne piętno, rozmach, wysublimowany patos i polot<sup>46</sup>. W jego kreacjach scenicznych można dostrzec co najmniej trzy wyraźne nurty: impresjonistycznego koloryzmu z dodatkiem ludowej ornamentyki i kolorystyki, monumentalnego ekspresjonizmu z elementami secesyjnymi i konwencjonalnego realizmu, niekiedy z dodatkiem kubizmu. W *Halce* (1919) poruszył artysta widzów fantastycznym pejzażem górskim, całą inscenizację *Goplany* (1921) spowijała aura niezwykłości, podobnie w wystawionym w tym samym roku *Panu Twardowskim*, w którym wystąpiło trzystu wykonawców, a dekorację zmieniano aż dziesięć razy. Prawdziwy „odlot” nastąpił w IV obrazie, gdy na scenie pojawił się wolno sunący smok o dwóch głowach, którego oczy błyskały oślepiającym światłem. Do stworzenia tej niemal

43 Król-Kaczorowska 1971, s. 153 i 165.

44 Owerłto 1936, s. 344.

45 SBTP 1973, s. 143.

46 Strzelecki 1973, s. 308–329; Komorowska 2008a, s. 211.

– who succeeded Sacchetti in the post of chief set designer of Warsaw theatres. A large number of European theatres ordered sets from Viennese workshops. Vienna was also renowned for its production of curtains; one of them was ordered for the Teatr Wielki. For several years, Malinowski was also a set painter in Vienna, then he came to Warsaw as chief scene designer of the government theatres in 1872, so during the period of those theatres’ heyday under the presidency of Mukhanov. He produced mainly sets for operas and ballets, including five for the popular ballet *Pan Twardowski*. The other five sets for that ballet were produced by the above-mentioned Viennese artists: Brioschi, Burghardt and Kautzki. Still happily preserved today in the Theatre Museum in Warsaw, established in 1929, are Malinowski’s colourful set designs for *La muette de Portici* and *Carmen*. The stylish room designs for the Teatr Rozmaitości also survived the tumult of war: these represented rooms in the style of Louis XIV and (one room) Louis XV, made in ink – highly ‘architectural’. After the model of his master, Sacchetti, Malinowski employed a dioramic set depicting ‘the town of Pozzuoli at the foot of Vesuvius’. In 1874, he made a new curtain for the Rozmaitości, on which Bogusławski and Fredro were portrayed ‘in painted bas-reliefs’, as well as other ‘fathers of the theatre’ enumerated by first name only. In 1915, Malinowski’s sets representing ‘Portici harbour’ were used for a production of *La muette de Portici*.<sup>43</sup>

A suitable ‘transition’ from the times of Malinowski to Jasiński and Drabik is provided by a passage from the memoirs of Paweł Owerłto: ‘Stanisław Jasiński, artist and scene-painter, taken on for the government theatres on 13 August 1883 by president Gudowski in place of the excellent artist and scene-painter Malinowski, by now worn out by his work. [...] It is largely to him that the stage owes the introduction of various ideas for lighting, improvements to the decorations, and so on. Jasiński [...] distinguished himself on our stage with the verve of his ideas. He worked with the excellent artists Klopfer, Guranowski, Drabik and Kozłowski. [...] He loved the theatre and was devoted to it with all his soul. Of his last stage works, the decorations for *Noc listopadowa* [November night] were marvellous’.<sup>44</sup>

Wincenty Drabik hailed from Jaworzno, in the Cracow area. He studied painting first at the Industrial School in Cracow, then at the local School of Fine Arts, under the guidance of Józef Mehoffer and Stanisław Wyspiański, and finally in Vienna. He came to Warsaw via Lviv; that happened in 1909, thanks to Jasiński, but in later years he also worked in Moscow and Kiev (always in Polish theatrical institutions). From 1918, he worked at the Polish Theatre in Warsaw, and from 1919 also with the Teatr Wielki; two years later, he took up the post of head of the painting department at the Municipal Theatres in Warsaw and produced sets for the Wielki, Rozmaitości, Letni, Reduta and Bogusławski theatres. He also designed sets for films; he died in Warsaw in 1933, following an unsuccessful dental operation, aged barely fifty-two.<sup>45</sup>

In the opinion of scholars who have researched the output of Drabik, a demon for work and a man endowed with great imagination, he imparted his personal stamp to everything he did, with panache, subtle pathos and polish.<sup>46</sup> In his stage creations, we can discern at least

43 Król-Kaczorowska 1971, pp. 153 and 165.

44 Owerłto 1936, p. 344.

45 SBTP 1973, p. 143.

46 Strzelecki 1973, pp. 308–329; Komorowska 2008a, p. 211.

magicznej sceny Drabik zatrudnił kilkanaścioro dobrze ze sobą współpracujących dzieci, które nakryte złotym materiałem, trzymając się za ręce, bardzo wolno kroczyły do przodu. Scenograf tak bardzo pobudził wyobraźnię, że na próbę *Pana Twardowskiego* wtargnął tłum ciekawskich i konieczna była interwencja policji. W 1925 roku zachwyił kolejny smok – Fafner – jeden z „bohaterów” Wagnerowskiego *Zygfryda*; podobno na przedstawienia przychodzono bardziej dla niego niż dla muzyki. Niektórzy widzowie i krytycy twierdzili, że muzyka nie jest w stanie dorównać „wyżynie malarstwa dekoracyjnego” Drabika. On sam spotęgował tę dyskusję, gdy opublikował w „Muzyce” (nr 10, 1925) artykuł pt. *Muzyka a malarstwo sceniczne*. Tekst ten przedrukowano ponownie w 1934 roku w związku z wystawą pośmiertną artysty w Zachęcie<sup>47</sup>.

Nawet największy scenograf nie jest jednak w stanie uratować nie do końca dobrze przygotowanego spektaklu. Tak było w przypadku *Fausta*, tragedii Goethego w reżyserii Kazimierza Kamińskiego. Drabik wymyślił specjalnie na to przedstawienie dwa archanioły z pięciometrowymi skrzydłami, które robiły ogromne wrażenie na widzach, tym razem nadaremnie; nie wzniosły widowiska. „Reżyser Kamiński – parafrazuje opinię kilku recenzentów Szczublewski – przeżył 27 I [1926] najcięższą w swoim życiu klęskę, zespół dramatu stoczył się w najgorsze z wszystkich swoich przedstawień światowej klasyki w gmachu przy placu Teatralnym. Głównym aktorem tej klapy był sufler. Kamiński zgnębiony umknie podratować zdrowie w Mentonie. Przed wyjazdem posłyszysz, że trzeba było reżyserię *Fausta* powierzyć Leonowi Schillerowi”<sup>48</sup>.

A oto, jak do sprawy wysokich lotów artystycznych malarstwa scenicznego odniósł się wielki mistrz teatru okresu międzywojennego, m.in. autor *Papierowego kochanka* i *Dwóch teatrów* – Jerzy Szaniawski: „Najgłośniejszym [malarzem] stał się wkrótce Drabik. Jego pomysły były piękne, śmiałe, miały w sobie polot, mówiły o wielkim talencie. Klaskano, gdy podniosła się kurtyna, chwailono nazajutrz w gazecie. Ale po pewnym czasie zaczęto się zastanawiać: «Ładne, to prawda, ale czy nie za ładne? Czy nie gubi, nie tłumi aktora, czy nie odwraca uwagi od słów, które on wygłasza?» Albo pytanie: «Co jest ważniejsze w teatrze? Człowiek czy pejzaż, czy wnętrze mieszkania?»”<sup>49</sup>.

Na wyżynach wielkiej twórczości stanął Drabik w 1926 i 1927 roku w scenografii dramatów Słowackiego – *Sen srebrny Salomei* i *Król Agis*. Według Zenobiusza Strzeleckiego w *Śnie srebrnym Salomei* wystąpiły tendencje ekspresjonistyczne. Upamiętniła się „czerwona cerkiew na tle czarnego nieba” w świetle księżyca<sup>50</sup>. Z kolei Szwankowski nosił w pamięci tę „iście upiorną scenerię” strasznej nocnej rzezi i świadome stosowanie deformacji, wydłużanie posągów i kolumn<sup>51</sup>. Piękne i pełne polotu – sądząc z fotografii przechowywanych w Muzeum Teatralnym – były też inscenizacje do dwóch arcydzieł włoskiej literatury operowej – *Turandot* (1932) i do *Cyrulika sewilskiego* (1933).

Felicjan Szopski, w swej recenzji ogłoszonej na łamach „Kurier Warszawskiego” z 16 XII 1932 roku, w takich słowach wyrażał zachwyt: „Trudno znaleźć odpowiednie słowa uzna-

47 Komorowska 2008a, s. 213.

48 Szczublewski 1993, s. 502.

49 Szaniawski 1956, s. 88.

50 Strzelecki 1963, s. 322.

51 Szwankowski 1965, s. 104.

three distinct strands: impressionist colourism with the addition of folk ornamentation and colouring, monumental expressionism with art nouveau elements, and conventional realism, occasionally with a touch of cubism. In *Halka* (1919), he moved viewers with a fantastical highland landscape, the entire staging of *Goplana* (1921) was shrouded in an aura of eeriness, as was *Pan Twardowski*, staged that same year, in which three hundred artists performed and the sets were changed ten times. A real sensation came in the fourth scene, when onto the stage crept a two-headed dragon, whose eyes shone with a dazzling light. To create that almost magical scene, Drabik employed a dozen or so children, covered in a golden material, who walked slowly forwards holding each other by the hand. This outstanding stage designer stirred people’s imagination so much that a rehearsal of *Pan Twardowski* was invaded by an inquisitive crowd, and the police had to be called. In 1925, he wowed the audience with another dragon, Fafner, one of the ‘heroes’ of Wagner’s *Siegfried*; apparently people came to performances more for the dragon than for the music. Some viewers and critics claimed that the music could not compare to Drabik’s ‘pinnacles of scene painting’. He heightened that discussion himself, publishing in *Muzyka* (no. 10 of 1925) an article entitled ‘Muzyka a malarstwo sceniczne’ [Music and scene painting]. That text was reprinted in 1934 in connection with a posthumous exhibition of his work at the Zachęta gallery in Warsaw.<sup>47</sup>

Even the greatest stage designer cannot save a show that is not entirely well prepared. Such was the case with a staging of Goethe’s tragedy *Faust*, directed by Kazimierz Kamiński. For that production, Drabik devised two archangels with five-metre-long wings, which created a huge impression on the audience, but this time in vain; they failed to lift the show. ‘On 27 January [1926] – writes Szczublewski, paraphrasing the opinion of several reviewers – director Kamiński experienced the greatest defeat in his life, the drama company stumbled into the worst of all its representations of world classics at the building on Theatre Square. The main actor of that flop was the prompter. The crestfallen Kamiński will slip away to restore his health in Menton. Before leaving, he will hear that the direction of *Faust* should have been entrusted to Leon Schiller’.<sup>48</sup>

And here is what the great maestro of inter-war theatre Jerzy Szaniawski had to say about the artistic flights of scene painting: ‘Drabik soon became the most talked-about [painter]. His ideas were beautiful and bold, they had panache and evinced a great talent. People applauded when the curtain was raised, and there would be praise the next day in the newspapers. However, after a while people began to consider: “Lovely, it’s true, but not too lovely? Does it not stifle the actor, is it not his undoing, does it not detract attention from the words he is delivering?” Or the question: “What is more important in the theatre? The person or the landscape, or the interior of the home?”’<sup>49</sup>

Drabik reached a peak of creativity in 1926 and 1927 in his sets for Słowacki’s plays *Sen srebrny Salomei* [The silver dream of Salomea] and *Król Agis* [King Agis]. Zenobiusz Strzelecki detected expressionistic tendencies in *Salomea*, recalling a ‘red church against a black sky’ in moonlight.<sup>50</sup> Szwankowski, meanwhile, remembered that ‘truly ghoulish scenery’ of ghastly noc-

47 Komorowska 2008a, p. 213.

48 Szczublewski 1993, p. 502.

49 Szaniawski 1956, p. 88.

50 Strzelecki 1963, p. 322.



nia dla kierowników i dla zespołu Opery za tak świetne wprowadzenie *Turandot* na warszawską scenę. [...] Nieznane nam [dotąd] dzieło Pucciniego będzie zapewne silną atrakcją [...]. Wystawienie *Turandot* na scenie naszej przeszło wszelkie oczekiwania i można je uważać w czasach naszych za rewelacyjne. Zupełnym fenomenem jest ujęcie dzieła pod względem dekoracyjnym. Baśniowa treść opery rozbudziła fantazję Drabika do najwyższego stopnia [...]. Muzyczne wykonanie dzieła przynosi wielki zaszczyt dyrekcji Tadeusza Mazurkiewicza. Wszystko to zagrane wybornie”. Szopskiemu wtórował Niewiadomski<sup>52</sup>, odnosząc się także do samego kompozytora i jego dzieła: „Krótko mówiąc, *Turandot* jest dziełem genialnym. Przemawia silnie do wszystkich [...] muzyka, *Turandot* posiada wszelkie właściwości genialnego mistrza, [...] ma on na zawołanie piękną melodię, charakterystyczny rytm i soczystą harmonię”<sup>53</sup>. Opinia Niewiadomskiego o Puccinim pozostaje niezmiennie aktualna, a ostatnie spektakle *Turandot* na deskach Teatru Wielkiego, od 2011 z Lillą Lee, w reżyserii Mariusza Trelińskiego, zasługują na nie mniejszą pochwałę niż przedstawienie z grudnia 1932 roku.

„Inna wielka «seria» monumentalnych dekoracji Drabikowskich – wracamy do narracji Szwankowskiego – to inscenizacje dramatów Wyspiańskiego. *Lelewela* zamknął w bryłach graniastostupów. Dekoracje do *Legionu* wystawionego na scenie Teatru Wielkiego były najbardziej monumentalne pośród dzieł Drabika: ich skala, rozmach, malarskość przewyższyły wszystko, co do tego czasu oglądali widzowie polskich teatrów. Drabik, wielki scenograf i wielki malarz, połączył w *Legionie* plastyczne wizje brył z malarskimi płaszczyznami. Przetworzył znane elementy architektury Rzymu: kopułę bazyliki piotrowej, barokowe kolumny Berniniego, łuki Koloseum, schody Watykanu, Via Appia. Widowisko zamykał wstrząsającym obrazem kłębowiska ludzkiego pośród fal gigantycznego potopu. Nad nim unosił się olbrzymi żagiel z bizantyjską twarzą Chrystusa. Jakże niezapomniane brzmiał w tych monumentalnych dekoracjach wspaniały głos Józefa Węgrzyna, grającego żołnierza-tułacza”<sup>54</sup>.

Znakomity scenograf scen Teatru Wielkiego przeszedł do legendy, krążyły też o nim anegdoty. Jedną z nich odnajdujemy we wspomnieniach Owerflo: „Przy wystawianiu *Don Juana* [Drabik] nie mógł się zdobyć na rozwiązanie dekoracji Panteonu, tak że premierę ciągle musieliśmy odkładać. Wówczas dyr. Osterwa zaprosił Kamińskiego, Drabika i mnie do dyrekcji teatru, gdyż chodziło o wyjaśnienie wobec dyrekcji powodów odkładania premiery. Drabik tłumaczył się dość zawile, Osterwa silnie go atakował i argumentami zbijał na każdym punkcie. Dyskusja stawała się coraz bardziej ożywiona, temperamenty wybuchały; w pewnej chwili rozmowa Osterwy z Drabikiem zesza z torów pracy zawodowej i wkroczyła w dziedzinę prywatnego życia Drabika. Osterwa, zapalony i zdenerwowany, zaczął mu przypominać pracę w Rosji podczas ewakuacji, wyliczał wszystkie jego wielkie pomysły, które z siebie dawał, w końcu ujawnił – wedle swego przekonania – powód osłabienia inwencji artystycznej Drabika. Pod wpływem słów Osterwy Drabik był zmiażdżony, chodził jedynie po gabinecie tam i z powrotem, naraz łzy zaczęły mu spadać po policzkach, po chwili przeprosił nas i wyszedł. Kiedyśmy przyszli do gabinetu w Teatrze Narodowym, gdy

52 „Kurier Polski”, 17 XII 1932.

53 Jasiński 1986, s. 221.

54 Szwankowski 1965, s. 104.

tural slaughter and the deliberate use of deformation, the lengthening of statues and columns.<sup>51</sup> Also beautiful and full of élan – judging by photographs held in the Theatre Museum – were the sets for two masterworks of Italian opera: *Turandot* (1932) and *Il barbiere di Siviglia* (1933).

In a review published in the *Kurier Warszawski* of 16 December 1932, Felicjan Szopski expressed his delight in the following words: ‘It is hard to find suitable words of acknowledgement for the directors and for the opera company for bringing *Turandot* so splendidly to the Warsaw stage [...] The production of *Turandot* on our stage surpassed all expectations, and it may be considered in our times a revelation. The setting of the work in terms of decoration is utterly phenomenal. The fairy-tale content of the opera stirred Drabik’s fantasy to the utmost [...]. The musical performance of the work brings great honour to Tadeusz Mazurkiewicz’s direction. It was all played marvellously’. Szopski was echoed by Niewiadomski,<sup>52</sup> who also referred to the composer and to his work; ‘In short, *Turandot* is a brilliant work. It speaks powerfully to all [...] the music of *Turandot* possesses all the hallmarks of the brilliant maestro [...] it has beautiful melodies, characteristic rhythms and sumptuous harmonies’.<sup>53</sup> Niewiadomski’s opinion of Puccini remains invariably current, and the last performances of *Turandot* on the boards of the Teatr Wielki, from March 2011 with Lilla Lee, directed by Mariusz Treliński, deserves no less praise than the production from December 1932.

‘Another great “series” of monumental sets by Drabik – to return to Szwankowski’s narrative – comprises the decorations for the plays of Wyspiański. He set *Lelewel* in prismatic shapes. The sets for *Legion*, staged at the Teatr Wielki, were the most monumental of all Drabik’s works: their scale, vibrancy and artistry surpassed everything that Polish theatre-goers had ever seen. In *Legion*, Drabik, a great stage designer and a great painter, combined vivid visions of the solid forms with pictorial planes. He refashioned familiar elements of Roman architecture: the dome of St Peter’s, the Baroque columns of Bernini, the arch of the Coliseum, the steps of the Vatican, Via Appia... He ended the show with the shocking image of a swirling crowd of people amidst the waves of a gigantic flood. Rising above it was a huge sail bearing the Byzantine face of Christ. How unforgettable in those monumental decorations sounded the wonderful voice of Józef Węgrzyn, playing the soldier-wanderer’.<sup>54</sup>

The Teatr Wielki’s brilliant stage designer became a legendary figure, and anecdotes about him went around. One of these can be found in the memoirs of Owerflo: ‘With the production of *Don Giovanni*, [Drabik] could not find a solution to the set of the Pantheon, and so we continually had to postpone the premiere. At that time, director Osterwa invited Kamiński, Drabik and myself to his office, and we were to explain to the management the reasons for the postponement. Drabik gave a rather convoluted account, and Osterwa attacked him strongly and confuted him with arguments on every point. The discussion grew increasingly animated, and tempers came to the boil; at one point, the conversation between Osterwa and Drabik veered off the tracks of professional work and

51 Szwankowski 1965, p. 104.

52 *Kurier Polski* 17 December 1932.

53 Jasiński 1986, p. 221.

54 Szwankowski 1965, p. 104.

Osterwa już się uspokoił, zaczęliśmy wpływać na niego, by z Drabikiem sprawę załagodził, gdyż zbyt ostro wystąpił wobec niego jako człowieka. [...] Na drugi dzień była niedziela. Drabik dzwoni do mnie o szóstej rano i mówi: «Pawełku, muszę się z tobą zaraz zobaczyć, bądź łaskaw wstać i przyjechać do Bagateli, chcę ci pokazać, jak rozwiązałem Panteon». Natychmiast udałem się do Bagateli, gdzie już Drabik oczekiwał mnie. Kiedy rozpromieniony pokazywał mi plany, widziałem w jego oczach, jak badał mnie, kiedy przypatrywałem się rysunkom, jakie na mnie robią wrażenie. Rzeczywiście byłem zachwycony, złapałem go w objęcia i ucałowałem serdecznie. Widocznie scena dnia poprzedniego wpłynęła na niego decydująco i czyniła przełom w jego chwilowym uspieniu. Stworzył dekorację do *Don Juana* – znakomitą, oklaskiwaną przy podniesieniu kurtyny”<sup>55</sup>.

## Opera w latach 1929–1939

**Dziesięcioletni** okres rządów Emila Młynarskiego w Teatrze Wielkim, który dobiegł końca we wrześniu 1929 roku, można by nazwać czasem heroiczno-patriotycznym. Teatr muzyczny z jego wielką widownią pełnił niezwykle ważną rolę w życiu społeczno-kulturalnym Warszawy. Dzięki przemyślanym działaniom dyrektora i jego najbliższych współpracowników (miejsce Kawalskiego zajął niemal równie uzdolniony, jak on Adolf Popławski) Teatr Wielki stał się ważnym instrumentem edukacji patriotycznej. Organizowano liczne imprezy o charakterze ogólnopolskim, takie jak: Tygodnie Oper Polskich, Tydzień Moniuszkowski czy Tydzień Twórczości Kompozytorów Polskich. Całą serię oper polskich (m.in. *Halkę*, *Straszny dwór*, *Mazepę* oraz *Erosa i Psyche*) pokazano z okazji pierwszych obrad Sejmu Polskiego w dniach od 9 do 16 lutego 1919 roku<sup>56</sup>. Latem następnego roku warszawskie zespoły pod przewodnictwem samego Młynarskiego wspierały Śląsk w jego dążeniach przyłączenia do Polski. Grano *Halkę*, *Verbum nobile*, prezentowano cieszące się wielkim powodzeniem *Tańce polskie*. Odchodząc ze stanowiska dyrektora, Młynarski zrobił jeszcze jeden piękny gest: stanął na dyrygenckim podium i poprowadził przedstawienie *Hrabiny*.

A więc zaczynał w Teatrze Wielkim karierę dziełem Moniuszki i nim zwieńczał długoletnią pracę w tej instytucji. W krótkich wspomnieniach opublikowanych w 1933 roku pisał: „Po debiucie w marcu 1898 r., kiedy to po raz pierwszy dyrygowałem operą *Carmen*, otrzymałem nominację na kapelmistrza Opery Warszawskiej. Jedną z pierwszych oper, którą miałem dyrygować, była *Hrabina* Moniuszki. Łatwo sobie wyobrazić, z jakim wzruszeniem stanąłem przed pulpitem dyrygenckim w naszej operze. Przecież na tym miejscu dyrygował nie tak dawno jeszcze sam Moniuszko!”<sup>57</sup>.

Pomimo że w ostatnich latach jego dyrektorowania dokuczano mu ponad miarę, pożegnano go niezwykle uroczyście. Pismo „Dzień Polski” (z 9 IX 1929) taką opublikowało relację: „Dnia 7 września w operze *Hrabina* odbył się pożegnalny występ kapelmistrzowski dyr. E. Młynarskiego, który w dniu dzisiejszym opuszcza Warszawę, udając się na czas dłuższy do Filadelfii. Po zakończe-

<sup>55</sup> Owerłto 1936, s. 345–348.

<sup>56</sup> Komorowska 2008, s. 31.

<sup>57</sup> Młynarski 1933, s. 40.

encroached into the domain of Drabik’s private life. Osterwa, heated and annoyed, began reminding him of his work in Russia during the evacuation, enumerated all the great ideas that he had come up with and finally revealed what he saw as the reason for the waning of Drabik’s artistic inventiveness. Under the sway of Osterwa’s words, Drabik was crushed; he simply walked to and fro around the office. All of a sudden, tears started falling down his cheeks. A moment later, he apologised to us and went out. When we returned to the office at the Teatr Narodowy, once Osterwa had calmed down, we began urging him to smooth matters out with Drabik, because he had treated him too harshly as a person. [...] The next day was Sunday. Drabik called me at six in the morning and said “Pawełku, I have to see you at once, be so good as to get up and come to the Bagatela; I want to show you how I’ve resolved the Pantheon”. I went to the Bagatela immediately, where Drabik was waiting for me. When he showed me the designs, radiating with excitement, I saw in his eyes how he was studying me, while I looked at the drawings, to see the impression they made upon me. I was indeed most impressed; I threw my arms around him and kissed him warmly. The previous day’s scene had evidently exerted a decisive influence on him and roused him from his momentary lull. He had created a marvellous set for *Don Giovanni*, applauded when the curtain was raised’.<sup>55</sup>

## The Opera from 1929 to 1939

**Emil Młynarski’s** ten-year stint at the helm of the Teatr Wielki, which came to an end in September 1929, might be called a heroic-patriotic period. The music theatre, with its large auditorium, played a key role in the social and cultural life of Warsaw. Thanks to the judicious work of the director and his closest collaborators (Kawalski’s place had been taken by Adolf Popławski, almost equally as gifted), the Teatr Wielki became an important instrument in patriotic education. Numerous events of a nationwide character were organised, such as Polish Opera Weeks, Moniuszko Week and Polish Composers Week. A whole series of Polish operas were performed (including *Halka*, *The Haunted Manor*, *Mazepa* and *Eros and Psyche*) to mark the first session of the Polish Parliament, from 9 to 16 February 1919.<sup>56</sup> In the summer of the following year, the Warsaw companies, under Młynarski himself, supported Silesia in its aspirations to joining Poland. *Halka* and *Verbum nobile* were played, and highly popular *Tańce polskie* [Polish dances] were presented. Departing the post of director, Młynarski made one more beautiful gesture: he stood on the rostrum and led a performance of *The Countess*.

And so he had begun his career at the Teatr Wielki with Moniuszko’s work and was crowning his many years’ work at that institution with it as well. In his brief memoirs, published in 1933, he wrote: ‘Following my debut, in March 1898, when I first conducted the opera *Carmen*, I was appointed leader of the Warsaw Opera. One of the first operas that I was to conduct was Moniuszko’s *The Countess*. It is not hard to imagine my emotion upon taking to the conductor’s rostrum in our opera house. After all, Moniuszko himself had conducted in the same place not long before’.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Owerłto 1936, pp. 345–348.

<sup>56</sup> Komorowska 2008a, p. 31.

<sup>57</sup> Młynarski 1933, p. 40.

niu aktu II orkiestra zagrała tusz i cała publiczność, powstawszy z miejsc, gorąco oklaskiwała dyr. Młynarskiego. Następnie kurtyna poszła w górę i na scenie zebrał się artyści opery, baletu, chóru i przedstawiciele kompozytorów polskich, wszyscy z kwiatami. Dyrektora Młynarskiego wprowadził na scenę reżyser P. Popławski, po czym wygłosili przemówienia, podnosząc zasługi dyr. Młynarskiego: prezydent miasta Słomiński, prezes dyrekcji Teatrów Miejskich Śliwiński, dyr. Bojanowski, p. Wieniawski imieniem kompozytorów, przedstawiciele chórów i imieniem służby technicznej p. Barcikowski”. Więcej niż wstrzemięźliwie żegnał go na łamach „Wiadomości Literackich” z 15 IX jeden z jego najbardziej zawziętych przeciwników – Karol Stromenger: „Dyr. E. Młynarski opuścił Warszawę. Człowiek – symbol dziesięciolecia operowego, człowiek łagodnej egidy, gładkiego wchodzenia w istniejące stosunki, pełen zaufania w automatyzm i reprezentacyjność opery, z wiarą w swą fachowość, łagodny w inicjatywie, zawsze gotów do pokładania zasług, szlachetny w intencjach, równie przywiązany do swej placówki kierowniczej jak cierpliwy na zarzuty”<sup>58</sup>.

O działalności teatrów muzycznych w czasach Młynarskiego rozpisowały się nie tylko periodyki specjalistyczne, jak „Muzyka” (pismo założone przez Mateusza Glińskiego w 1924 roku) i „Przegląd Muzyczny”, ale również prasa codzienna, m.in. „Kurier Warszawski”, tygodniki i poważne periodyki, m.in. „Skamander” i „Wiadomości Literackie”, „Tygodnik Ilustrowany”. Najpierw były nastawione niezwykle pozytywnie, z czasem coraz bardziej surowe, a wreszcie stały się bardzo krytyczne. Do opinii i recenzji zamieszczonych w kilku z nich ciągle się w tym rozdziale odwołujemy.

Po odejściu Młynarskiego dyrektorami, którzy szybko następowali jeden po drugim, byli: Piotr Stermich-Valcrociata, Adolf Popławski, Tadeusz Mazurkiewicz, Zygmunt Mossoczy (obydwaj ostatnio wymienieni reprezentowali spółkę Opera Warszawska) i dobrze już nam znana, także z pełnienia funkcji dyrektora, Janina Korolewicz-Waydowa. Pod rządami spółki Opera Warszawska obchodzony był, niestety dość skromnie, jubileusz stulecia Teatru Wielkiego, kiedy to m.in. wystawiono *Cyrulika sewilskiego* w reżyserii Aleksandra Zelwerowicza i wydano okolicznościową publikację<sup>59</sup>, do której wielokrotnie odwołujemy się w tej książce. W dramatycznych latach kryzysu, szczególnie odczuwanego w 1933 roku, próbę ratowania Opery podjęły dwa zrzeszenia: Opera Stołeczna skupiająca orkiestrę, chór i balet oraz Opera Narodowa, w której działali soliści i dyrygenci<sup>60</sup>.

Parafrazując nieco uwagi Edwarda Krasińskiego i Józefa Szczublewskiego, można powiedzieć, że na początku lat 30. Opera wiodła żywot niespokojny, trwając w zawieszeniu „między subwencją miasta a jałmużną państwa”. Stermich-Valcrociata wprowadzał głównie utwory polskie, w tym kilka dzieł Moniuszki, *Święto ognia* Zygmunta Noskowskiego, przygotował też premiery *Ijoli* Piotra Rytle, *Boruty*, opery-baletu Witolda Maliszewskiego, a z obcych – *Jenufy* Leoša Janačka. Już w kwietniu 1930 roku mówiło się o rychłym ustąpieniu dopiero co mianowanego dyrektora. W Teatrze Wielkim, który miał ogromny deficyt, dominowały nastroje strajkowe, pracę dezorganizowały intrzygi i zatargi artystów z dyrekcją. W zarządzie miejskim rozważano projekty reorganizacji Opery, skrócenie sezonu do sześciu miesięcy i organizowanie na pół roku opery objazdowej.

58 Jasiński 1986, s. 92.

59 *Teatr Wielki w Warszawie 1933*.

60 Helman 2013, s. 351.

Although during his last years as managing director, he had been vexed beyond measure, he was given a grand send-off. *Dzień Polski* (of 9 September 1929) published the following account: ‘On the 7th of September, in the opera *The Countess*, we witnessed the farewell appearance of the conductor E. Młynarski, who today is leaving Warsaw for a lengthy spell in Philadelphia. After the conclusion of the second act, the orchestra played a flourish and the whole audience rose and gave warm applause to Młynarski. Next the curtain went up, and assembled on the stage were the artists of the opera, ballet and choir, as well as representatives of Polish composers, all of them with flowers. Młynarski was accompanied onto the stage by director P. Popławski, after which they delivered a speech, praising Młynarski’s services: Słomiński, the mayor, Śliwiński, president of the board of Municipal Theatres, Bojanowski, Mr Wieniawski, on behalf of composers, representatives of choirs, and Mr Barcikowski on behalf of the technical staff’. He was bidden a most restrained farewell in the *Wiadomości Literackie* (15 September) by one of his fiercest opponents, Karol Stromenger: ‘E. Młynarski has left Warsaw. A symbol of the last ten years in opera, a mild-mannered man, smoothly entering existing relations, full of confidence in the automatism and representative function of opera, with faith in his professionalism, of gentle initiative, always ready to render service, of noble intentions, equally as attached to his management post as he is forbearing of censure’.<sup>58</sup>

A great deal was written about the work of music theatres in Młynarski’s day not just in specialist periodicals such as *Muzyka* (founded by Mateusz Gliński in 1924) and *Przegląd Muzyczny*, but also in daily newspapers, including the *Kurier Warszawski*, weeklies and serious periodicals, including *Skamander*, *Wiadomości Literackie* and *Tygodnik Ilustrowany*. Initially, they wrote in a highly positive vein, but with time the tone was increasingly stern, and ultimately they became extremely critical. In this chapter, we refer continuously to opinions and reviews printed in several of those publications.

After Młynarski’s departure, a number of directors followed in rapid succession: Piotr Stermich-Valcrociata, Adolf Popławski, Tadeusz Mazurkiewicz, Zygmunt Mossoczy (the last two represented the Opera Warszawska company) and Janina Korolewicz-Waydowa, familiar to us already, including from her two stints as director. Under the administration of the Opera Warszawska company, the Teatr Wielki’s centenary was celebrated, albeit rather modestly, including with a production of *Il barbiere di Siviglia*, directed by Aleksander Zelwerowicz, and a special publication,<sup>59</sup> to which we refer many times in this book. During the dramatic years of crisis, felt particularly acutely in 1933, an attempt at saving the Opera was made by two federations: the Opera Stołeczna, comprising the orchestra, chorus and ballet, and the Opera Narodowa, in which the soloists and conductors worked.<sup>60</sup>

Paraphrasing somewhat the comments made by Edward Krasiński and Józef Szczublewski, it may be said that at the beginning of the thirties the Opera’s life was an agitated one, suspended ‘between the city’s grant and state hand-outs’. Stermich-Valcrociata introduced mainly Polish works, including several by Moniuszko and Zygmunt Noskowski’s *Święto ognia* [The rite of fire], and also prepared the premieres of Piotr Ryteł’s *Ijola*, Witold Maliszewski’s opera-ballet *Boruta* and, among foreign works, Leoš Janáček’s *Jenufa*. Already in April 1930, there was talk of the

58 Jasiński 1986, p. 92.

59 *Teatr Wielki w Warszawie 1933*.

60 Helman 2013, p. 351.

Komisja finansowo-budżetowa rozważała likwidację Opery z dniem 1 września, ponieważ rząd cofnął w pewnym okresie swe niewielkie zasiłki”<sup>61</sup>.

W 1933 roku, pomimo ogromnie rzutuującego na Operę kryzysu ekonomicznego, obchodzono uroczystie 75-lecie *Halki*; wystąpili m.in. – Helena Lipowska, Antoni Gołębiowski, Eugeniusz Mossakowski. Od tego samego roku przez dwa sezony dzierżawiła Teatr Wielki Janina Korolewicz-Waydowa. Trudna sytuacja finansowa zmuszała ją do ustępstw na rzecz jak najszerzej publiczności. Nie wahała się wprowadzać do programu słynne operetki (m.in. *Krainy uśmiechu* Franza Lehára i *Barona cygańskiego* Johanna Straussa). „Jakoś ciężko wychodzą operetki w Teatrze Wielkim. – pisał o dziele Lehára Stromenger – Widocznie w murach tkwi za dużo [operowego] patosu”<sup>62</sup>.

Za czasów Korolewicz-Waydowej gościł też w Warszawie słynny tancerz Serge Lifar (o czym opowiemy poniżej). Wszechstronnie utalentowana pani dyrektor zrezygnowała z prowadzenia Teatru Wielkiego po serii krytycznych artykułów w prasie zarzucających jej obniżenie poziomu przedstawień i „marnotrawienie talentów”. W sezonie 1936/1937 Operę dzierżawił Jerzy Mazaraki wraz z Zygmuntem Mossoczym. Następnie Teatr Wielki wzięli w dzierżawę Adam Dołżycki i Ryszard Falkowski. Oni również niezwykle często wystawiali operetki. Wydarzeniem sezonu 1938/1939 była warszawska premiera *Harnasiów* Szymanowskiego (1 X 1938); spektakl ten powtórzono aż trzydzieści razy, co, jak pisze Zofia Helman<sup>63</sup>, „poprawiło wizerunek Opery, nie uchroniło to jednak instytucji przed ogólnym deficytem”. Sezon zamknięto 31 maja 1939 roku, wystawiając *Straszny dwór*. W nowym sezonie dyrekturę miał objąć słynny śpiewak Adam Didur; w okresie letnim zostały nawet podpisane kontrakty z dyrygentami i solistami. Na pierwsze przedstawienie wybrano *Hrabinę* w reżyserii Leona Schillera. W czasie gdy miała się odbyć ta na nowo wyreżyserowana opera Moniuszki, Teatr Wielki był już zbombardowany i leżał w ruinie. Wraz ze sceną główną i innymi pomieszczeniami wielkiego gmachu spłonęła biblioteka, bezcenne archiwa i bogata rekwizytornia.

## Dwa sezony Korolewicz-Waydowej w Teatrze Wielkim (1934–1936)

**Kobieta** na stanowisku dyrektora Teatru Wielkiego! – zdawało się to być rzeczą nie do pomyślenia. Gdy Korolewicz-Waydowa, w sezonie 1917/1918, zajęła po raz pierwszy fotel dyrektorski, miała 42 lata i była czynną śpiewaczką znaną na całym niemal świecie. Jak widzieliśmy, powróciła na to stanowisko, w nieco innej konfiguracji wydarzeń, po 16 latach i przetrwała na nim dwa sezony. Warto zatem nieco bliżej przyjrzeć się jej dokonaniom z tego czasu, przywołać oceny teatrologów i muzykologów oraz sięgnąć ponownie po pamiętnik *Sztuka i życie*. Z dużą dozą obiektywizmu znakomita sopranistka opisuje trudy kierowania

<sup>61</sup> Krasinski 1976; Szczublewski 1993, s. 523.

<sup>62</sup> „Wiadomości Literackie”, 13 I 1935.

<sup>63</sup> Helman 2013, s. 353.

director, who had only just been appointed, stepping down. The work of the Teatr Wielki, which ran a huge deficit, was dominated by an atmosphere of industrial action, disrupted by plotting and by disputes between the artists and the management. In the municipal council, plans were considered for the reorganisation of the Opera, shortening the season to six months and organising a travelling opera for half a year. The finance-budget committee pondered liquidating the Opera on 1 September, because the government had withdrawn its small subvention for a while’.<sup>61</sup>

In 1933, despite the economic crisis, which had a huge impact on the Opera, the seventy-fifth anniversary of *Halka* was solemnly commemorated; the cast included Helena Lipowska, Antoni Gołębiowski and Eugeniusz Mossakowski. From that year on, the Teatr Wielki was leased for two seasons by Janina Korolewicz-Waydowa. The difficult financial situation forced her to make concessions to the broadest possible audience. She had no hesitation in adding famous operettas to the programme (including Franz Lehár’s *Das Land des Lächelns* and Johann Strauss’s *Der Zigeunerbaron*). ‘Somehow, the operettas are struggling at the Teatr Wielki – wrote Stromenger about Lehár’s work – Clearly, too much [operatic] pathos lies within its walls’.<sup>62</sup>

Also guesting in Warsaw during Korolewicz-Waydowa’s times was the famous dancer Serge Lifar (whom we will discuss below). The multi-talented managing director gave up running the Teatr Wielki following a series of critical articles in the press accusing her of lowering the standard of shows and ‘wasting talents’. In the 1936/1937 season, the Opera was leased by Jerzy Mazaraki and Zygmunt Mossoczy. After that, the Teatr Wielki was leased by Adam Dołżycki and Ryszard Falkowski. They also staged operettas very frequently. One highlight of the 1938/1939 season was the Warsaw premiere of Szymanowski’s *Harnasie* (1 October 1938); that ballet was repeated as many as thirty times, which, as Zofia Helman writes,<sup>63</sup> ‘improved the Opera’s image. Yet it did not protect the institution from a global deficit’. The season ended on 31 May 1939 with a performance of *The Haunted Manor*. In the new season, the famous singer Adam Didur was to take over as managing director; during the summer season, contracts were even signed with conductors and soloists. Chosen for the first show was *The Countess*, directed by Leon Schiller. When that newly directed Moniuszko opera was to have been performed, the Teatr Wielki had already been bombed and lay in ruins. Together with the main stage and other rooms of the great building, the library, priceless archives and rich props room all went up in flames.

## Korolewicz-Waydowa’s two seasons at the Teatr Wielki (1934–1936)

**A** woman as managing director of the Teatr Wielki! It seemed inconceivable. When Korolewicz-Waydowa first took up the post of manager, in the 1917/1918 season, she was forty-two years old and an active singer known throughout most of the world. As we have seen, she returned to the post, in somewhat different circumstances, fifteen years later and stayed there

<sup>61</sup> Krasinski 1976; Szczublewski 1993, p. 523.

<sup>62</sup> *Wiadomości Literackie*, 13 January 1935.

<sup>63</sup> Helman 2013, p. 353.

ogromną instytucją, opowiada zajmująco o swoich odczuciach co do niektórych oper i baletów, przytacza też liczne anegdoty i kreśli artystyczne wizje i odczucia.

„Teatr – pisze pani dyrektor – był zaniedbany do ostatecznych granic. Scena, garderoby i sale prób tak brudne i zniszczone, że praca w nich była nie do pomyślenia. Zwróciłam się więc do miasta z prośbą o odremontowanie wnętrza sceny. Otrzymałam odpowiedź od prezydenta Pohoskiego, że to nie jest przewidziane w kontrakcie, ale żebym przeprowadziła remont własnym kosztem, to najprawdopodobniej miasto mi zwróci wyłożone nakłady (nawiasem mówiąc, otrzymałam później zaledwie 1/3 kosztów). [...] W okresie remontu, w którym wzięliśmy pospieszne tempo, przychodziłam do teatru pierwsza, a wychodziłam ostatnia, często po północy, tak iż wśród pracowników powstało ogólne mniemanie, że «dyrektorowa w ogóle nie sypia». Wreszcie scenę wewnątrz doprowadziłam do porządku, wszystkie sale prób i garderoby stały się naprawdę miłe, jasne, czyste, z firankami w oknach i wymyętymi podłogami; z przyjemnością można było teraz spędzać w nich długie nieraz godziny pracy muzycznej. Toteż rozpoczęła się ona w niezwykle miłym, entuzjastycznym nastroju i... w zawrotnym tempie. Na szczęście podczas tej dykcji byłam już tylko dyrektorem, a nie także primadonną, jak w latach 1917–1918, co umożliwiło mi całkowite oddanie się kierownictwu instytucją”<sup>64</sup>.

Oddajmy teraz głos autorkom ostatnio opublikowanych opracowań omawianego w tym rozdziale okresu – Małgorzacie Komorowskiej i Zofii Helman. Pierwsza z nich taką oto wyraża opinię o drugiej dyrektorze Korolewicz-Waydowej: „Z pewnością trudno jej było odmówić inicjatywy. Reklama towarzyszyła tysięcznemu spektaklowi *Halki* (8 X 1935 r.), transmisjom przez radiofonie kilku krajów *Straszego dworu* i *Manru* Paderewskiego (27 II 1936 r.), wznowieniu *Goplany* na 15-lecie śmierci Żeleńskiego [...] występowały atrakcyjne solistki z zagranicy (Japonka Teiko-Kiwa, mulatka Toshiko Hasegawa, Rosjanki Waleria Barsowa i Maria Maksakowa, a także Ada Sari; specjalnie dla niej wystawiono *Martę* Flotowa)”<sup>65</sup>. Mówiąc o inicjatywach i wyobraźni pani dyrektor Teatru Wielkiego, cytowana badaczka ma też na myśli pomysł z dwoma oswojonymi wielbłądami, które paradowały po scenie w czasie jubileuszu 35-lecia jej pracy artystycznej, obchodzonego uroczystość w 1935 roku, o którym będzie jeszcze mowa.

„Jak zwykle pełna energii i inicjatywy – pisze Helman o Korolewicz-Waydowej – podjęła współpracę z wybitnymi solistami, dyrygentami i reżyserami, przyjęła też choreografa Jana Cieplińskiego. Nie zrezygnowała z ambitnego repertuaru operowego, wystawiając m.in. *Erosa i Psyche* Różyckiego, *Don Carlosa* Verdiego oraz nowe inscenizacje *Aidy* Verdiego, *Carmen* Bizeta i *Pajaców* Leoncavalla. Nowością był natomiast *Dybuk* (II *Dibuk*) Lodovica Rocca (1895–1986), wystawiony wkrótce po prapremierze mediolańskiej w 1934 roku. Zawsze cieszące się powodzeniem opery Moniuszki pokazała Korolewicz-Waydowa w nowej inscenizacji [...], wznowiła też *Goplanę* Władysława Żeleńskiego i *Manru* Ignacego Paderewskiego oraz powróciła do repertuaru wagnerowskiego [...]. Na swój własny jubileusz 35-lecia pracy artystycznej wystawiła *Afrykankę* Meyerbera (6 IV 1935) z kreacjami Wandy Werwińskiej (Selika) i Jerzego Czaplickiego (Nelusko)”<sup>66</sup>.

64 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 219.

65 Komorowska 2008a, s. 47.

66 Helman 2013, s. 352.

for two seasons. So it is worth taking a closer look at her achievements from that period, invoking the assessments of theatre and music scholars and turning again to her memoir, *Sztuka i życie* [Art and life]. With a large dose of objectivity, the outstanding soprano describes the difficulties in running a huge institution, gives a moving account of her feelings with regard to some operas and ballets, quotes numerous anecdotes and traces her artistic visions and sentiments.

‘The theatre – she writes – was neglected to the point of no return. The stage, wardrobes and rehearsal rooms were so dirty and damaged that it was impossible to consider working in them. Therefore, I turned to the municipality with the request that the interior of the stage be renovated. I received a reply from President Pohoski that it was not foreseen in my contract, but that I was to carry out the renovation at my own expense, and the city would probably reimburse me (incidentally, I received barely one-third of the costs). [...] During the renovation, in which we assumed a rapid tempo, I would be the first to arrive at the theatre and the last to leave, often after midnight, to the extent that the general assumption arose among the staff that “the director doesn’t sleep at all”. At last, I brought the interior of the stage into order, and all the rehearsal rooms and wardrobes became genuinely pleasant, bright and clean, with net curtains in the windows and washed floors; now it was a pleasure to spend there the sometimes long hours of our musical work. Hence it began in an exceptionally nice, enthusiastic mood and... at breakneck speed. Happily, during that stint at the helm, I was only the manager and no longer a prima donna, as in the years 1917–1918, which enabled me to devote myself entirely to running the institution’.<sup>64</sup>

Let us now hear from the authors of works on the period in question: Małgorzata Komorowska and Zofia Helman. The former expresses the following opinion about Korolewicz-Waydowa’s second term as manager: ‘It was certainly difficult for her to turn down the initiative. There was publicity surrounding the one-thousandth performance of *Halka* (8 October 1935), radio broadcasts in several countries of *The Haunted Manor* and Paderewski’s *Manru* (27 February 1936) and the revival of *Goplana* for the fifteenth anniversary of Żeleński’s death [...] there were appearances by attractive female soloists from abroad (the Japanese Teiko-Kiwa, the mixed-race Toshiko Hasegawa, the Russians Valeria Barsova and Maria Maxakova, and also Ada Sari; Flotow’s *Martha* was put on specially for her)’.<sup>65</sup> Speaking of Korolewicz-Waydowa’s initiatives and imagination, Komorowska also has in mind two tame camels that paraded around the stage during the grand celebration of her thirty-five years in show business, in 1935, which we will discuss below.

‘Full of energy and initiative, as usual – writes Helman of Korolewicz-Waydowa – she engaged outstanding soloists, conductors and directors, and also the choreographer Jan Ciepliński. She did not abandon a more ambitious operatic repertoire, offering performances of such works as Różycki’s *Eros and Psyche* and Verdi’s *Don Carlos* and new stagings of Verdi’s *Aida*, Bizet’s *Carmen* and Leoncavallo’s *Pagliacci*. A new item, meanwhile, was *Il Dibuk*, by Lodovico Rocco (1895–1986), staged shortly after the Milan premiere in 1934. Ever popular operas by Moniuszko were given by Korolewicz-Waydowa in new productions [...] There were also revivals of Żeleński’s *Goplana* and Paderewski’s *Manru*, as well as a return to Wagnerian repertoire [...].

64 Korolewicz-Waydowa 1969, p. 219.

65 Komorowska 2008a, p. 47.

Wróćmy do pamiętnika *Sztuka i życie*. W nawiązaniu do swojego tekstu *Zadania kierownika opery*, opublikowanego w pracy zbiorowej z 1934 roku pt. *Opera* (pod redakcją Mateusza Glińskiego), Korolewicz-Waydowa pisze: „Dla przeprowadzenia takiej idei [«podwoje operowe muszą być przystępne dla wszystkich»]; «szczególną troskliwą opieką otaczać należy liczne zastępy młodzieży»] należało jednak mieć za sobą pomoc państwową albo przynajmniej dwa razy większy teatr, który ilością miejsc sam mógłby pokrywać wszystkie nakłady. Niestety, pomocy państwowej nie miałam żadnej, a Teatr Wielki mieścił zaledwie 1160 miejsc, z których 100 było prawie bez użytku wskutek wadliwej starej budowy, a drugie 100, i to najlepszych, zarezerwowane jako miejsca urzędowe. Mimo to i mimo że prowadziłam najdroższy i najbardziej deficytowy teatr muzyczny, jakim jest opera, miałam najniższe ceny miejsc ze wszystkich teatrów warszawskich: pierwszy rząd krzesel – to były miejsca po 5 zł, a najtańsze na galerii po 60 gr. Na temat niskich cen biletów był nawet w jakimś piśmie humorystycznym taki dowcip: na ulicy daje ktoś żebrakowi jałmużnę, ale widocznie była bardzo nieduża, skoro oburzony żebrak odpowiada: a cóż ja mogę sobie za to kupić? Chyba tylko bilet do opery”<sup>67</sup>.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że w późnych latach 20. władze Warszawy dojrzały do przekonania, że deficyt Teatru Wielkiego wynika w znacznym stopniu ze zbyt małej ilości miejsc na widowni. W październiku 1927 roku planowano gruntowną przebudowę gmachu, który w pierwotnych planach, z 1825 roku, miał mieć 2500 miejsc. W euforii obchodów 10-lecia niepodległości Polski rada miejska uchwaliła w lutym 1928 roku budowę wielkiego gmachu Opery. Kilka miesięcy później Słomiński, ówczesny prezydent miasta, domagał się umieszczenia w budżecie na nowy rok finansowania na poczet nowego gmachu. Niestety postępujący kryzys finansowy uniemożliwił realizację tego ambitnego, ale bliżej niesprecyzowanego planu<sup>68</sup>. Znając dynamikę działania i wyobraźnię dyrektor Korolewicz-Waydowej, byłaby ona z pewnością w stanie zapełnić widownię tej planowanej, większej Opery. Wróćmy do jej pamiętnika i znakomicie wyważonych uwag na temat przedstawień z czasów jej kierowania Teatrem Wielkim.

„27 listopada [1934 roku] – czytamy na kartach *Sztuki i życia* – premiera miłej opery Mascagniego *Iris* z Fedyczkową w roli tytułowej, w świetnej reżyserii Karola Bandy i znakomitej dyrekcji Dołyckiego. W operze tej potężnym fragmentem muzycznym jest *Hymn do słońca* śpiewany przez chór. Potęga tego hymnu była niezwykle ciekawie podkreślona i wydobyta: podczas trwania aktu chórzyci, zupełnie niewidziani przez publiczność, korytarzami przeszli na balkon, gdzie ustawiając się w przejściu, wykonali cały hymn. Wrażenie było niesamowite, bo potężne dźwięki rozbrzmiewały bezpośrednio na widowni gdzieś na wysokości drugiego piętra. Na tę piękną operę, która w ogóle po raz pierwszy dana była w Warszawie, zaprosiłam ambasadę włoską. Teatr był przepełniony. Dosłownie nie było przejścia na widowni, tyle było dostawionych miejsc; nawet moja łóża i moje krzesło na parterze także były sprzedane. Ja siedziałam w przejściu na przystawionym krzeselku”<sup>69</sup>.

Wiemy już, że pani dyrektor dbała nie tylko o reklamę wystawianych dzieł, transmisje radiowe granych w Teatrze Wielkim oper, ale że starała się tworzyć program także dla szerokich

67 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 234.

68 Krasieński 1976, s. 167.

69 Korolewicz-Waydowa 1969, s. 225.

To mark her own thirty-fifth anniversary on the stage, she produced Meyerbeer's *L'africane* (6 April 1935), with creations by Wanda Werwińska (Sélica) and Jerzy Czaplicki (Nelusko)<sup>66</sup>.

Let us return to the memoir *Sztuka i życie*. Referring to her text 'Zadania kierownika opery' [The tasks of an opera house manager], published in a collective work entitled *Opera* in 1934 (ed. Mateusz Gliński), Korolewicz-Waydowa writes: 'However, in order to implement such an idea [“the doors of the opera must be accessible to all”; “particular care must be taken over the hosts of young people”], it would have been best to have had state assistance to call on, or at least a theatre twice the size, which could have covered all the outlay with the number of seats. Unfortunately, I had no state assistance, and the Teatr Wielki could seat only 1160, of which 100 places were virtually useless, because of the defective old building, and another 100, the best seats in the house, were reserved as official seats. Despite this, and although I was running the most expensive and most loss-making music theatre that is an opera house, I had the lowest ticket prices of all the Warsaw theatres: the front row of seats went for 5 zł. and the cheapest in the gallery for 60 gr. There was even a joke about the low ticket prices in some humorous publication: someone is giving alms to a beggar on the street, but it is clearly a small amount, given that the offended beggar responds: and what might I buy for that? Only a ticket for the opera, I should think’.<sup>67</sup>

At this point, it is worth mentioning that in the late twenties the Warsaw authorities concluded that the deficit of the Teatr Wielki was due largely to the dearth of seats in the auditorium. Planned in October 1927 was a thorough overhaul of the theatre building, which in the original plans, from 1825, was to have had a capacity of 2500. In the euphoria of the celebrations of the tenth anniversary of Polish independence, in February 1928, the city council approved the construction of a grand opera house. A few months later, Słomiński, then mayor of Warsaw, demanded that funds for a new building be included in the budget. Unfortunately, the growing financial crisis thwarted the realisation of that ambitious plan, about which we know nothing more.<sup>68</sup> Knowing the dynamism and imagination of Korolewicz-Waydowa, she would certainly have been capable of filling the auditorium of that planned grand opera house. Let us return to her memoir and to her splendidly balanced remarks on the subject of productions from the time of her management of the Teatr Wielki.

'On 27 November [1934] – we read on the pages of *Sztuki i życia* – the premiere of Mascagni's pleasant opera *Iris*, with Fedyczkowa in the title role, with excellent direction by Karol Benda and splendid conducting by Dołycki. In this opera, one powerful piece of music is the “Hymn to the sun”, sung by the chorus. The strength of that hymn was most interestingly underscored and enhanced: while the act was underway, the choristers, completely unseen by the audience, walked onto the balcony through the corridors, where, having arranged themselves in the passageway, they performed the whole hymn. The impression was incredible, because the mighty sounds flowed directly into the auditorium, somewhere on the level of the second tier. To that beautiful opera, which was being performed for the first time ever in Warsaw, I invited the Italian embassy. The theatre was

66 Helman 2013, p. 352.

67 Korolewicz-Waydowa 1969, p. 234.

68 Krasieński 1976, p. 167.

kręgów społeczeństwa; stąd sięganie po operetkę, co irytowało miłośników opery. Pamiętała też o dzieciach i osobach niepełnosprawnych, zwłaszcza o niewidomych. W relacji ze swego wspomnianego już jubileuszu 35-lecia pracy artystycznej napisała: „Wzruszenie udzieliło się wszystkim zebranym i publiczności, gdyż ociemniali przynieśli ze sobą ślicznie pleciony fotel trzcinowy własnoręcznego wyrobu i dużą drewnianą szkatułkę, także pełną wyrobów ich pracowitych rąk. Ociemniałych otaczałam zawsze najczulszą i najserdeczniejszą opieką: zawsze mieli wolny wstęp do teatru na przedstawienia, na które przychodzili masowo. W dzień mojego święta w ten do głębi wzruszający sposób wyrazili mi swoją wdzięczność”<sup>70</sup>.

Wróćmy do spektakli i oper dla najmłodszych, granych w Teatrze Wielkim pod jej rządami. „5 grudnia – wracamy do lektury *Sztuki i życia* – wznowiony został *Faust*, po raz pierwszy z wielkim wspaniałym baletem – *Nocą Walpurgi*. [...] Zaraz następnego dnia dane było składane przedstawienie baletowe połączone z uroczystością świętego Mikołaja. Było to popołudniowe przedstawienie dla dzieci. Szalenie lubiłam takie dziecinne przedstawienia. [...] Wrzało zawsze jak w ulu. Dopiero z chwilą, gdy światło gasło i kurtyna szła do góry, nastawała zupełna cisza. Wieczorem tego samego dnia dana była opera Humperdincka *Jaś i Małgosia*. Muzycznie jest ona bardzo piękna, ma pełną obsadę symfoniczną, tak że trzeba do niej dokompletowywać orkiestrę, ale moim zdaniem jest w niej jednak pewne nieporozumienie: muzyka jest bardzo wartościowa, piękna, mocna, efektownie instrumentalizowana, a scenariusz – dziecięcy, dla dorosłych nieinteresujący; natomiast dzieci interesuje fabuła, nawet bardzo, ale z kolei potężna instrumentacja przeraża je i zagłusza tekst tak, że gubią się w treści. Pamiętam, jak w jednym z przedstawień *Jasia i Małgosi* siedziała w pierwszym rzędzie obok mnie jakaś pani z maleńkim chłopczykiem. Z początku, gdy Jaś i Małgosia byli na scenie, chłopczyk przyglądał się im z zaciekawieniem, później jednak, kiedy na scenę weszli rodzice młodych bohaterów opery i muzyka zaczęła być coraz silniejsza – zaczął się niepokoić i co chwila tulił się do matki. W pewnym momencie, w akcie II, kiedy na scenie zjawily się wizje, gwałtownie przechylił się w moją stronę i z całej siły przywarł do mnie. Przytuliłam go mocno do siebie i tak w moich objęciach pozostał przez dłuższy czas. Gdy jednak na scenie ukazała się czarownica i zaczęła jeździć na miotle, a jednocześnie powstała burza, błyskawice i grzmoty imitowane przez orkiestrę – dziecko nagle zniknęło z fotela. Gdy rozejrzałyśmy się, spostrzegłyśmy je siedzące pod krzesłem...”<sup>71</sup>.

Prowadzenie tak ogromnej instytucji, jaką jest Teatr Wielki, przynosiło wiele radości, ale i sporo najrozmaitszych problemów. Gdy na fotelu dyrektora zasiadał przez dziesięć lat Młynarski, Korolewicz-Waydowa nie miała, jak sama pisze, wstępu na scenę, którą teraz kierowała. Na tej scenie sama wdała się w konflikt z barytonem Mossakowskim, który wytoczył jej proces, ale sprawę przegrał. Nie przepadała też najwyraźniej za innym, jeszcze słynniejszym śpiewakiem operowym – Ignacym Dygasem. I on, i Młynarski zostali przywołani w *Sztuce i życiu* w niemal surrealistycznej tonacji. „Depesz gratulacyjnych – pisze o swym jubileuszu nasza sopranistka – otrzymałam ponad 100; oczywiście nie wszystkie mogły być na scenie przeczytane, a były i takie, które dotarły do mnie dopiero następnego dnia. Między nimi znalazła się jedna

70 *Ibidem*, s. 238.

71 *Ibidem*, s. 227–228.

chock-full. There was literally no room in the auditorium, there were so many extra seats put out; even my box and my chair on the parterre were sold. I sat in the aisle on an extra chair’.<sup>69</sup>

We already know that Korolewicz-Waydowa not only took care to publicise the works that were staged and to ensure radio broadcasts of the operas played at the Teatr Wielki, but also endeavoured to put together a programme for a broader audience; hence she turned to operetta – a move that riled opera lovers. She also remembered about children and the handicapped, especially the blind. In her account of the celebration of her thirty-five years in show business, already mentioned above, she wrote: ‘The emotion got to all those assembled and to the audience, since the blind brought with them a beautifully woven cane armchair which they had made themselves and a large wooden casket, also filled with the products of their busy hands. I always took the most tender and sincere care of the blind; they always had free admission to the theatre for the shows, which they attended en masse. On my special day, they chose that deeply moving way to express their gratitude to me’.<sup>70</sup>

Let us return to the shows and operas for children that were played at the Teatr Wielki under Korolewicz-Waydowa’s tenure. ‘On 5 December – we again read in *Sztuka i życie* – *Faust* was revived, for the first time with the wonderful grand ballet: *Walpurgis Night*. [...] Performed the very next day was a composite ballet show combined with a St Nicholas Day celebration. That was an afternoon show for the children. I really loved those children’s shows. [...] It was always buzzing like a beehive. Only when the lights went out and the curtain was raised did the utmost silence descend. On the evening of that day, Humperdinck’s opera *Hansel and Gretel* was played. Musically, it is very lovely; it is scored for full symphonic forces, and so the orchestra has to be made up for it, but to my mind there is something of a misunderstanding in it. The music has a great deal to commend it: it is beautiful, strong and strikingly instrumented, whilst the scenario is for children, and not interesting for adults. The children, meanwhile, are interested, very much even, by the plot, but the powerful instrumentation overwhelms them and drowns out the text, which makes them lose the thread of the tale. I remember at one performance of *Hansel and Gretel* sitting next to me in the front row was a lady with a little boy. At the beginning, when Hansel and Gretel were on the stage, the boy watched them with interest; later, however, when the young protagonists’ parents entered the stage and the music became increasingly powerful, he began to get worried and would cuddle up to his mother every so often. At one point, in Act II, when visions appear on the stage, he suddenly leaned in my direction and cuddled up to me with all his might. I hugged him closely and he stayed in my arms for quite some time. When, however, the witch appeared on the stage and began flying around on her broomstick, and at the same time a storm broke out, with thunder and lightning imitated by the orchestra, the child suddenly vanished from his seat. When we looked around, we spotted him sitting under the chair...’<sup>71</sup>

Running such a huge institution as the Teatr Wielki brought a great deal of joy, but also plenty of problems, of various kinds. When Młynarski was managing director, for a period of ten years, Korolewicz-Waydowa was barred, as she writes herself, from the stage that she was now

69 Korolewicz-Waydowa 1969, p. 225.

70 *Ibid*, p. 238.

71 *Ibid*, pp. 227–228.

spóźniona, która chybiła celu. Autor tej depezy liczył na to, że w pośpiechu i zamieszaniu zostanie przeoczona jej treść i przeczytana podczas owacji. Tekst był następujący: «Czekam cię u wrót cmentarza, Emil Młynarski», a Młynarski właśnie na kilka godzin przed moim jubileuszem skończył życie, o czym było już wiadome z pism. Oczywiście autor tej depezy liczył na piorunujący efekt i na zmiążdżenie nastroju całej uroczystości. Zaraz po przeczytaniu jej domyśliłam się, kto był tym autorem... Zawiść ludzka jest bezgraniczna i zdolna posunąć się do ostatecznej podłości! To był jedyny przykry zgrzyt, ale nastąpił już po jubileuszu. Natomiast do bardzo miłych pamiątek zaliczyć należy wydanie mojej monografii pt. *Janina Korolewicz-Waydowa, 35-lecie działalności*, którą napisali krytycy muzyczni, literaci i artyści”<sup>72</sup>.

Istnieje dość powszechna opinia wśród badaczy, że autorem depezy mógł być Dygas. Korolewicz-Waydowa przeżyła Młynarskiego o 23 lata, a Dygasa o lat 12; zmarła w 1958 roku, pracując do ostatniej chwili nad swoim pamiętnikiem. Trzy lata wcześniej – 9 lutego 1955 – obchodzono uroczystości jej kolejny, ostatni już jubileusz; z tej okazji wystawiono jej ukochaną *Halkę*. Swój testament zawarła tego dnia w słowach: „Postawcie Moniuszce w Warszawie pomnik!”. Jej przesłaniem, zawartym w tekście *Zadania kierownika opery*, są te oto słowa: „Te niezliczone zastępy [młodzieży] trzeba za wszelką cenę pozyskać. Każdy słuchacz, czy to akademik, czy rękodzielnik, w przyszłości będzie decydował o istnieniu opery. Trzeba go już dziś bliżej zetknąć z operą, nauczyć go cenić i podziwiać piękno arcydzieł przeszłości i terażniejszości, aby z czasem stały się one dla niego niezbędnym warunkiem jego duchowej egzystencji”<sup>73</sup>. Te słowa i inne myśli zawarte w cytowanym tekście pozostają niezwykle aktualne po dzień dzisiejszy.

## Różycki, Szymanowski, Dygas, Didur, Kiepurą i Ada Sari – dwaj wielcy kompozytorzy i wielkie głosy

**Wymienione** w tytule tego podrozdziału nazwiska były już wielokrotnie przywoływane, z wyjątkiem wspomnianej tylko przelotnie Sari. Nie sposób tu opowiedzieć o wszystkich ich dokonaniach, musimy też pominąć, albo tylko wymienić imiona innych wybitnych kompozytorów i wykonawców. Nasuwa się jednak szereg wątpliwości i pytań; jedno z nich brzmi: który ze słynnych śpiewaków był ważniejszy dla Teatru Wielkiego – Dygas czy Didur? Spróbujemy znaleźć złoty środek, bo pomimo przypisywania pierwszemu z nich autorstwa wspomnianej wcześniej, wielce złośliwej depezy skierowanej do Korolewicz-Waydowej, był to znakomity odtwórca nie tylko roli Jontka, ale też bohaterów oper Wagnera i autor wielkiego triumfu w słynnym Teatrze Operowym w Parmie. Zacznijmy od naszych wybitnych kompozytorów.

Ludomir Różycki i Karol Szymanowski urodzili się w 1883 roku. Twórca wielokrotnie przywoływanej już opery *Eros i Psyche* przyszedł na świat i kształcił się w Warszawie, zaś autor *Króla*

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 238–239.

<sup>73</sup> Korolewicz-Waydowa 1934, s. 35.

administering. On that stage, she came into conflict with the baritone Mossakowski, who took her to court, but lost the case. She was clearly also not fond of another famous opera singer, Ignacy Dygas. Both Dygas and Młynarski were evoked in *Sztuka i życie* in an almost surrealist tone. ‘I received – writes our soprano about her jubilee – more than 100 congratulatory telegrams; of course, not all of them could be read out on the stage, and there were others that only reached me the next day. Among others, there was one belated message that missed the mark. The author of that wire was hoping that in the haste and confusion its content would be missed and read out during the ovations. The text read as follows: “I await you at the cemetery gates, Emil Młynarski”. Młynarski had died just a few hours before my jubilee, and the news had already been published. Of course, the author of that message was counting on making a shattering effect and crushing the mood of the whole occasion. No sooner had I read it than I divined who had written it... Human envy is boundless and capable of the ultimate baseness! That was the only vexatious note of discord, but it came after the jubilee. Among the very pleasant souvenirs, meanwhile, one should count the publication of my monograph entitled *Janina Korolewicz-Waydowa, 35-lecie działalności* [Janina Korolewicz-Waydowa, 35 years in show business], which was written by music critics, men of letters and performing artists’.<sup>72</sup>

There is a quite widespread opinion among scholars that the ‘author’ of that telegram could have been Dygas. Korolewicz-Waydowa outlived Młynarski by twenty-three years, and Dygas by twelve; she died in 1958, working till the last moment on her memoir. Three years earlier – on 9 February 1955 – another anniversary celebration was held for her, this time her last; on that occasion, her beloved *Halka* was performed. She left her testament that day in the words: ‘Raise a monument to Moniuszko in Warsaw!’ Its message, contained in the text ‘Zadania kierownika opery’, are the following words: ‘Those countless legions [of young people] must be won over at all costs. Every listener, be he an academic or an artisan, will in future determine the existence of opera. He must be brought into closer contact with opera today, taught to appreciate it and to admire the beauty of the masterworks of the past and the present, so that with time they might become for him an essential condition of his spiritual existence’.<sup>73</sup> Those words and others contained in the quoted text remain extremely current still today.

## Różycki, Szymanowski, Dygas, Didur, Kiepurą and Ada Sari – two great composers and several great voices

**The** names listed in the title of this section have already been invoked many times, with the exception of Ada Sari, mentioned only in passing. There is not the space to tell of all their achievements, and we must also needs be pass over, or else mention solely by name, other outstanding composers and performers. Yet a number of doubts and questions arise. One

<sup>72</sup> *Ibid*, pp. 238–239.

<sup>73</sup> Korolewicz-Waydowa 1934, p. 35.



*Rogera* pochodził z Tymoszwówki na Ukrainie, ale od 1901 roku uczył się w Warszawie. Obydwu można nazwać uczniami Zygmunta Noskowskiego, autora m.in. słynnego *Stepu*. Obydwaj mieli silne związki z muzyką austriacką i niemiecką; Różycki kontynuował studia u Engelberta Humperdincka w Berlinie, a Szymanowski często bywał w tym mieście w latach 1906–1909. Wraz z kilkoma innymi muzykami, m.in. z Grzegorzem Fitelbergiem, należeli do Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich. Po dłuższym pobycie w Berlinie powrócił Różycki do Warszawy w 1920 roku i przez krótki czas pracował w Teatrze Wielkim jako dyrygent operowy; tu poprowadził orkiestrę w kilku przedstawieniach *Erosa i Psyche*. Szymanowski oddał swe serce, zapewne nie bez wpływu Jarosława Iwaszkiewicza, Italii, zwłaszcza Sycylii, i tam umieścił akcję swego bodaj najsłynniejszego dzieła – opery *Król Roger*. W czasie I wojny tworzył głównie w Kijowie, w Warszawie osiadł w 1919 roku, następnie mieszkał w Zakopanem, gdzie zauroczył go folklor góralski i narodził się pomysł baletu *Harnasie*. Zmarł na gruźlicę w wieku 54 lat w Lozannie.

Opera i balet zajmują tylko część bogatego dorobku Szymanowskiego. W latach 1912–1913 napisał operę *Hagith* inspirowaną tematyką biblijną; w 1919 roku balet *Mandragora*, a w latach 1918–1924 – *Króla Rogera*. Baletu *Harnasie*, komponowanego w ostatnim okresie życia, nie dane mu było w Polsce zobaczyć na scenie (prapremiera odbyła się w Pradze w 1935); zmarł w 1937 roku. Już pierwszy pobyt w Italii w 1908 roku (drugi miał miejsce w 1911, a trzeci na początku 1914) wystarczył, by kompozytor dał się całkowicie zauroczyć tym krajem, jego przyrodą, widokami morza i bogactwem sztuki. W liście do Zdzisława Jachimeckiego z 4 grudnia 1910 roku Szymanowski pisał: „Gdyby Włochy nie egzystowały – ja bym też nie mógł egzystować. Nie jestem malarzem ani rzeźbiarzem, ale gdy przechodzę przez sale muzeów, kościoły, ulice wreszcie, gdy patrzę na te wyniosłe, dumne, wiecznie pobłażliwym i pogodnym uśmiechem dla wszystkiego, co głupie, niskie i bezduszne, uśmiechnięte dzieła – gdy uzmysłowię sobie te całe pokolenia najpiękniejszych, najgenialniejszych ludzi, czuję, że warto żyć i pracować”<sup>74</sup>. Jednym z licznych owoców tego zauroczenia Sycylią jest cykl *Metopy* i opera *Król Roger* skomponowana do libretta Iwaszkiewicza. Jest to jedno z dwóch polskich dzieł operowych (drugim jest słynny utwór Pendereckiego *Diabły z Loudun*) omówionym w bodaj najbardziej znanym kompendium operowym świata – *Kobbé’s Complete Opera Book*<sup>75</sup>.

Praca nad *Królem Rogerem* trwała cztery lata; zakończenie zmagania z partyturą dobiegło końca 12 sierpnia 1924 roku, ale premiera w Teatrze Wielkim miała miejsce bez mała dwa lata później. Parafrazując nieco rozważania teatrologów i muzykologów, zwłaszcza Zofii Helman<sup>76</sup>, można powiedzieć, że *Król Roger* wyrósł z kręgu zainteresowań kompozytora kulturami antycznymi i orientalnymi, a w szczególności mitem dionizyjskim wpisanym w kontekst muzycznego teatru postwagnerowskiego. Lektury klasyków greckich, m.in. *Bachantek* Eurypidesa, dzieł Friedricha Nietzschego, a zwłaszcza *Narodzin tragedii*, esejów Waltera Patera (szczególnie jego studium o Dionizosie i początkach rzeźby greckiej), wreszcie prace symbolistów rosyjskich potęgowały osobiste wrażenia i doznania Szymanowskiego z czasu podróży na Sycylię i do północnej

<sup>74</sup> Szymanowski 1982, s. 272.

<sup>75</sup> *Kobbé’s Complete Opera Book* 1990 (*King Roger*, s. 1308–1310; *The Devils of Loudun*, s. 1311–1317).

<sup>76</sup> Helman 2013, s. 326–327.

of them is which of the famous singers Dygas or Didur was more important for the Teatr Wielki. Let us attempt to find a happy medium, since Dygas, although ascribed the authorship of the highly malicious telegram addressed to Korolewicz-Waydowa referred to above, was an excellent interpreter not just of the role of Jontek, but also Wagnerian leads; he also enjoyed a great triumph at the famous opera house in Parma. But let us begin with our outstanding composers.

Ludomir Różycki and Karol Szymanowski were born in 1883. The composer of the opera *Eros and Psyche*, evoked many times here, was born and brought up in Warsaw, whilst the composer of *Król Roger* [King Roger] entered the world in Tymoszwówka, Ukraine, but from 1901 was educated in Warsaw. Both of them might be called pupils of Zygmunt Noskowski, composer of the famous *Step* [The Steppel]. Both had strong links with Austrian and German music; Różycki continued his studies with Engelbert Humperdinck in Berlin, and Szymanowski was a frequent visitor to that city in the years 1906–1909. Together with several other musicians, including Grzegorz Fitelberg, they belonged to Spółka Nakładowa Młodych Kompozytorów Polskich [Young Polish Composers’ Publishing Company]. After a lengthy sojourn in Berlin, Różycki returned to Warsaw in 1920 and worked briefly at the Teatr Wielki as an opera conductor; here, he led the orchestra in several performances of *Eros and Psyche*. Szymanowski gave his heart, probably influenced to some degree by Jarosław Iwaszkiewicz, to Italy, especially to Sicily, and it was there that he located the action of what is perhaps his most famous work: the opera *King Roger*. During the First World War, he worked mainly in Kiev; in 1919, he settled in Warsaw; he then lived in Zakopane, where he was captivated by highland folklore and conceived the idea for the ballet *Harnasie*. He died of tuberculosis, at the age of fifty-four, in Lausanne.

Opera and ballet make up only part of Szymanowski’s rich oeuvre. In 1912–1913, he wrote the opera *Hagith*, inspired by a biblical subject; in 1919, he wrote the ballet *Mandragore*; and from 1918 to 1924, he composed *King Roger*. He was not fated to see the ballet *Harnasie*, composed during the last period in his life, performed on the stage in Poland (the world premiere was given in Prague, in 1935); he died in 1937. His first trip to Italy, in 1908 (the second came in 1911, the third at the beginning of 1914), sufficed for the composer to succumb entirely to the charm of that country, with its nature, sea vistas and rich art. In a letter to Zdzisław Jachimecki of 4 December 1910, Szymanowski wrote: ‘If Italy did not exist, I too could not exist. I am not a painter or a sculptor, but when I pass through the museum rooms, the churches and the streets, and when I look at those lofty, proud, smiling works, with their eternally indulgent and serene smile for everything that is stupid, base and soulless – when I become aware of those entire generations of the most beautiful, most wonderful people, I feel that it’s worth living and working’.<sup>74</sup> One of the numerous fruits of that enchantment with Sicily is the triptich *Metopy* [Metopes] and the opera *King Roger*, composed to a libretto by Iwaszkiewicz. The libretto is one of two Polish operatic works (alongside Penderecki’s famous *Devils of Loudun*) discussed in the probably best-known guide to operas in the world, *Kobbé’s Complete Opera Book*<sup>75</sup>.

Work on this opera lasted four years; the composer concluded his struggles with the score on 12 August 1924, but the premiere at the Teatr Wielki did not come until two years later. To

<sup>74</sup> Szymanowski 1982, p. 272.

<sup>75</sup> *Kobbé’s Complete Opera Book* 1990 (*King Roger*, p. 1308–1310; *The Devils of Loudun*, p. 1311–1317).

Afryki odbytej na początku 1914 roku. Z *Obrazów Włoch* Pawła Muratowa i *Wędrówek po Włoszech* Ferdynanda Gregoroviusa zaczerpnął Szymanowski wiedzę o dwunastowiecznym, normańskim władcy Sycylii, Rogerze II, i palermitańskiej Cappella Palatina, a z książek wybitnego filologa klasycznego, Tadeusza Zielińskiego – spojrzenie na antyczne źródła chrześcijaństwa i rolę Dionizosa w rozwoju religii. Znaczący wpływ na tworzone dzieło miał też dramat Tadeusza Micińskiego *Bazyliśsa Teofanu*. Wizja antycznej Grecji – z nurtem dionizyjskim i apollińskim – jak u Nietzschego, średniowiecznego Bizancjum i normańskiej Sycylii oraz wątki chrześcijańskie, czy raczej antyk schrystianizowany, złożyły się niemal *unisono* w jeden obraz. Słusznie zauważono, że śledzenie tych rozmaitych inspiracji i reminiscencji frapuje nieodmiennie literaturoznawców i muzykologów, toteż o genezie filozoficzno-literackiej *Króla Rogera* wiele pisano, więcej niż o muzyce. Dzieło Szymanowskiego zajmuje tak ważne miejsce w polskiej literaturze operowej, że warto nieco o nim opowiedzieć.

Akt I rozgrywa się w świątyni bizantyjskiej z dekoracjami wzorowanymi na mozaikach Cappella Palatina, wspomnianego normańskiego władcy Sycylii, Rogera II, z wizerunkiem Chrystusa Pantokratora w apsydzie. Akt II umiejscowiony jest w pałacu Rogera urządzonym z isticie orientalnym przepychem, a tłem III aktu są ruiny starożytnego teatru greckiego; inspiracji mogły dostarczyć tu teatry Syrakuz lub Taorminy. „Tak zakomponowana scenografia – pisze Helman – ukazywała kulturową heterogeniczność Sycylii, tworzącą zarazem harmonijną całość, tak jak ją opisali Ferdynand Gregorovius i Paweł Muratow, i jaką jeszcze oglądał Szymanowski, a po nim Iwaszkiewicz. Miała ona unaoczniać konflikty idei zarysowanych w dramacie”.

Szymanowski w trakcie pracy zmieniał koncepcje, zwłaszcza jeśli chodzi o zakończenie. Badacze intrygowały też analogie i inspiracje poszczególnych scen. Zdzisława Jachimeckiego zafascynowała scena tańca, która stanowi kulminację II aktu. Zapytany przez niego Szymanowski odpowiedział w liście z 26 kwietnia 1927 roku: „Co do tematu tańca, o który pytasz, jest on absolutnym moim patentem. Szczęśliwy jestem, że mi się tak udało podrobić jego «autentyczność» – żeś czuł się w obowiązku sięgnięcia do prawdziwie «autentycznych» źródeł dla sprawdzenia. To jest mój tryumf nad słodkawym wschodem Rimskich *e tutti quanti* [wszystkich innych]”<sup>77</sup>. Z kolei w liście do Iwaszkiewicza czytamy: „Natomiast III akt zmienilem z gruntu. Czy nie uważasz, że symbolizm jego był za jaskrawy i co gorsza – za dziecinny (jako pomysł). Wolałem wszystko utopić w ciemności i nocy, ukryć w niej Pasterza i jego otoczenie [...]”.

„W ostatecznej wersji dzieła – pisze Helman – Roger nie idzie za Dionizosem. W założeniu kompozytora dzieło miało pozostać niedopowiedziane, wieloznaczne, a jego zakończenie «ukryte w mroku». Różnie też bywa interpretowane przez badaczy i reżyserów kolejnych inscenizacji. Wyjaśnienie zakończenia na sposób nietzscheański – jako zwycięstwa apollińskości (słońce jako symbol Apollina) nad dionizyjskością<sup>78</sup> – zdaje się odbiegać od «ulubionej idei» Szymanowskiego «o tajnych pokrewieństwach Chrystusa i Dionizosa».<sup>79</sup> Słońce i światło – jako symbol Chrystusa, obecne są bowiem w ceremoniałach liturgicznych, w modlitwach, w plastycznych przed-

<sup>77</sup> Szymanowski 1997, s. 101.

<sup>78</sup> Zob. Carapezza, 'Hagith'.

<sup>79</sup> List Szymanowskiego do Jarosława Iwaszkiewicza z 14 października 1918; zob. KOR 1, p. 642.

paraphrase somewhat the reflections of theatre and music scholars, in particular Zofia Helman,<sup>76</sup> one might say that *King Roger* was born of the composer's interest in ancient and oriental cultures, and especially the Dionysian myth inscribed within the context of post-Wagnerian music theatre. Reading the Greek classics, including Euripides' *Bacchantes*, works by Friedrich Nietzsche, especially *The Birth of Tragedy*, essays by Walter Pater (notably his study of Dionysus and the beginnings of Greek sculpture) and the works of Russian symbolists heightened Szymanowski's personal impressions and experiences from his journey to Sicily and northern Africa at the beginning of 1914. From Pavel Muratov's *Pictures of Italy* and Ferdinand Gregorovius' *Travels in Italy*, Szymanowski gleaned knowledge of the twelfth-century Norman ruler of Sicily Roger II and of the Cappella Palatina in Palermo, and from the books of Tadeusz Zieliński, his take on the ancient sources of Christianity and Dionysus' role in the development of religion. A considerable influence on *King Roger* was also exerted by Tadeusz Miciński's play *Bazyliśsa Teofanu*. The visions of ancient Greece – with the Dionysian and Apollonian strands – as in Nietzsche, mediaeval Byzantium and Norman Sicily, and also Christian motifs, or rather Christianised antiquity, were brought together almost in unison in a single picture. It has been rightly noted that literary and music scholars are invariably intrigued when following these various inspirations and reminiscences. Hence a great deal has been written about the philosophical-literary origins of *King Roger* – more than about the music. Szymanowski's work holds such an important place in the Polish operatic literature that it is worth saying something about it.

Act I takes place in a Byzantine temple with decorations modelled on the mosaics of the Cappella Palatina, built by the above-mentioned Norman ruler of Sicily Roger II, with a likeness of Christ Pantocrator in the apse. Act II is located in Roger's palace, decorated with truly oriental splendour, and the backdrop to Act III consists of the ruins of an ancient Greek theatre; inspirations could have been provided here by the theatres in Syracuse and Taormina. 'The stage design composed in this way – writes Helman – presents the heterogeneity of Sicily, which somehow constituted a harmonious whole, as described by Ferdinand Gregorovius and Pavel Muratov, and as it was still experienced by Szymanowski, and after him Iwaszkiewicz. This heterogeneity was intended to reflect in visual terms the conflicts of the ideas presented in the drama.'

As he worked on this opera, Szymanowski changed his conception, particularly with regard to the ending. Scholars have also been intrigued by analogies and inspirations of particular scenes. Zdzisław Jachimecki was fascinated by the dance scene that brings Act II to a climax. When he asked Szymanowski about this, the composer replied, in a letter of 26 April 1927, 'As for the theme of the dance that you ask about, *it is absolutely my patent*. I am glad to have so successfully faked its "authenticity" that you felt obliged to turn to genuinely "authentic" sources to check. That is my triumph over the sweet "East" of the Rimskies *e tutti quanti*.'<sup>77</sup> In a letter to Iwaszkiewicz, meanwhile, we read: 'The third act, however, I altered fundamentally. Don't you think that its symbolism was too stark and, what's worse — too childish (as an idea)? I preferred to drown everything in darkness and night, to hide in it the Shepherd and his entourage'.

<sup>76</sup> Helman 2013, pp. 326–327.

<sup>77</sup> Szymanowski 1997, p. 101.

stawieniach postaci Chrystusa (aureola, gloria, mandrola). Chrzęścijanie nadali nowe znaczenie symbolom antycznym<sup>80</sup>. Czyż nie znamy przedstawień Chrystusa-Heliosa w sztuce wczesnochrześcijańskiej; czyż ta wizja nie jest obecna w *Akropolis* Wyspiańskiego?<sup>81</sup>.

A oto fragment recenzji pióra Karola Stromengera z premiery opery, która miała miejsce 19 VI 1926 roku: „Piękne są dekoracje Drabika w pierwszym akcie. Ale właściwym dekoratorem w *Królu Rogerze* jest orkiestra, której uznanie należy się co najmniej w równym rzędzie z aktorami. Trzy tylko przedstawienia *Króla Rogera* to słaby wynik w porównaniu do ogromnej pracy przygotowawczej kilku setek ludzi. Zapewne Opera warszawska jest moralnie zobowiązana wystawiać opery polskie, zapewne ten obowiązek jest naczelną racją istnienia. Ale niechże i te polskie opery będą operami scenicznymi żywymi, a nie poematami symfonicznymi z inkrustowanymi na nich głosami. A jeżeli są eksperymentami, niechże skala środków tych prób nie będzie od razu olbrzymia<sup>82</sup>. Fascynujące, ale niełatwe do pełnego zrozumienia dzieło Szymanowskiego jest ciągle na drodze do powszechnego, światowego uznania, ale cały czas zajmuje coraz wyższe miejsce na liście literatury operowej.

Po premierze *Króla Rogera* Juliusz Kaden-Bandrowski zgłosił pretensję, że Szymanowski sięga to po żydowską Hagith, to po sycylijskiego króla, a lekceważy polskie współczesne postaci i tematy. Z tego czy z innego powodu Szymanowski sięgnął po polski temat, ale zawarł go w opowieści baletowej *Harnasie*, o której przyjdzie jeszcze wspomnieć; teraz musimy powrócić do *Erosa i Psyche* (1916) Różyckiego. Kompozytor ten napisał kilka jeszcze innych oper: *Bolesław Śmiały* (1907) z librettem inspirowanym dramatem Wyspiańskiego, *Meduza* (1912), *Casanova* (1923) i *Beatrix Cenci* (1927) według dramatu Słowackiego. Napisał też muzykę do przywoływanego wcześniej dzieła baletowego *Pan Twardowski* (1927) i do zaprezentowanego najpierw w Paryżu kolejnego baletu *Apollo i dziewczyna*. Wszystkie te utwory, z wyjątkiem pierwszego, powstały w Warszawie.

Swemu głównemu dziełu operowemu, do którego libretto napisał w 1914 roku Jerzy Żuławski (przekształcając i skracając swą pierwotną „powieść sceniczną” sprzed dziesięciu lat), Różycki poświęcił artykuł opublikowany w 1930 roku w piśmie „Muzyka”. Stwierdził w nim, że wprawdzie dramat napisany jest prozą, „ale autor wplótł w nią obfitą ilość fragmentów wierszowanych, z których większość jest zamknięta sama w sobie, jak np. śpiew Arystosa (akt II opery), żartobliwa pieśń Laidy o Erosie, scena Psyche pod krzyżem w akcie trzecim, pieśń Błędnego Rycerza. Te fragmenty wyraźnie zdają się wskazywać, że Żuławski, pisząc swoje dzieło, miał intencje muzyczne<sup>83</sup>.

Temat opery został zaczerpnięty ze słynnej antycznej opowieści Apulejusza pt. *Metamorfozy, czyli złoty osioł*. W librecie Żuławskiego opowieść została upoetyzowana i przetworzona w duchu modernistycznym, zaś poszukiwanie przez bohaterkę, która jest królewną arkadyjską, utraconego Erosa i jej upokorzenia w służbie Wenus zastąpione zostały długą wędrówką przez całe dzieje. Akcja zaczyna się w złotym wieku ludzkości w Arkadii, w której rozkwita miłość

80 Helman 2013.

81 Miziołek 1994; Miodońska-Brookes 1980.

82 „Tygodnik Ilustrowany”, 3 VII 1926.

83 Różycki 1930.

‘In the final version – writes Helman – Roger does not follow Dionysus. It was the composer’s intention to leave the work without a clear answer, ambivalent, with the ending “hidden in darkness”. It has also been variously interpreted by scholars and by the directors of productions of Szymanowski’s opera. Explanations in a Nietzschean vein, as the victory of the Apollonian spirit (the sun as the symbol of Apollo) over the Dionysian spirit,<sup>78</sup> seem to move away from Szymanowski’s “pet notion” about “the secret kinship between Christ and Dionysus”.<sup>79</sup> The sun and light, as symbols of Christ, are present in liturgical ceremonies, in prayers and in artistic representations of Christ (aureole, nimbus, mandorla). Christians gave a new meaning to ancient symbols.<sup>80</sup> Do we not know of representations of Christ-Helios in early Christian art? Is that vision not present in Wyspiański’s *Acropolis*?<sup>81</sup>

And here is an excerpt from Karol Stromenger’s review of the opera’s premiere, which was held on 19 June 1926: ‘Drabik’s decorations in the first act are beautiful. But the true decorator in *King Roger* is the orchestra, which deserves at least as much recognition as the actors. Just three performances of *King Roger* is a poor return for the huge preparatory work of several hundred people. The Warsaw Opera is doubtless morally obliged to stage Polish operas; that obligation is no doubt its principal *raison d’être*. But may those Polish operas also be theatrically vibrant operas, and not symphonic poems incrustated with voices. And if they are experiments, may the scale of the means deployed for those tests not be immediately vast’.<sup>82</sup> Szymanowski’s fascinating (but difficult to fully understand) work is still seeking universal recognition, but it holds an ever higher place on the list of world opera.

After the premiere of *King Roger*, Juliusz Kaden-Bandrowski complained that Szymanowski was turning now to the Jewish Hagith, now to a Sicilian king, and ignoring Polish contemporary figures and themes. For that reason or another, Szymanowski did turn to a Polish subject, but he placed it in the balletic tale *Harnasie*, about which we shall speak below. For the time being, we must return to Różycki’s *Eros and Psyche* (1916). Różycki also wrote several other operas: *Bolesław Śmiały* [Boleslaus the Bold] (1907), with a libretto inspired by Wyspiański’s play, *Meduza* [Medusa] (1912), *Casanova* (1923) and *Beatrix Cenci* (1927), after the play by Słowacki. He also wrote the music to the above-mentioned balletic work *Pan Twardowski* (1927) and to the ballet *Apollo et la jeune fille*, first performed in Paris. All these works, with the exception of the first, were written in Warsaw.

Różycki devoted to his main operatic work, to which the libretto was written in 1914 by Jerzy Żuławski (altering and shortening his original ‘theatrical tale’ from ten years earlier), an article published in 1930 in the periodical *Muzyka*, in which he stated that although the play was written in prose, ‘the author wove into it an abundance of versified passages, most of which are self-contained, such as Aristo’s song (Act II of the opera), Laida’s humorous song about Eros,

78 See Carapezza, ‘Hagith’.

79 Letter of Szymanowski to Jarosław Iwaszkiewicz of 14 October 1918; see KOR 1, p. 642.

80 Helman 2013.

81 Miziołek 1994; Miodońska-Brookes 1980.

82 *Tygodnik Ilustrowany*, 3 July 1926.

Erosa i Psyche, potem przenosi się do Aleksandrii w czasach rzymskich na początku naszej ery, następnie do średniowiecznej Hiszpanii i wreszcie do Paryża w czasach rewolucji francuskiej, by dojść do konkluzji w jakimś wielkim mieście na początku XX wieku. Psyche z królewny staje się wędrowną żebraczką, a następnie mniszką tęskniącą za słońcem, światem i miłością, kelnerką usługującą w karczmie na przedmieściu i w końcu kochanką bankiera – radcy dworu. Skrajnie niezadowolona ze swojego życia wzniesie pożar i ginie w płomieniach. Na próżno Eros w postaci greckiego sługi, potem błędnego rycerza, arystokraty francuskiego czy pięknego i szlachetnego Stefana pragnie pomóc Psyche; wyzwolić ją może dopiero w chwili śmierci. W epilogu powraca obraz Arkadii, a Psyche łączy się z Erosem – Tanatosem, w śmierci/nowym życiu osiągając swój ostateczny cel<sup>84</sup>.

Czy piękna, nieco tkliwa, ale zbudowana na motywie wędrówki opowieść o poszukiwaniu lepszego świata przejęta od Apulejusza przez Różyckiego i Żuławskiego ma potencjał powrotu na stałe na polską i światową scenę? Czy miał rację Stefan Kisielewski, który wyrastał w kulcie Szymanowskiego, gdy w 1947 roku pisał o nim: „W krajach romańskich nie lubią go za ciężkość, za «mglistą germańską metafizykę» [...]; dla Ameryki jego gatunek stylistyczny jest za mało wyraźny – nie wiadomo, co o nim sądzić; dla Rosji jest nazbyt elitarny, niemal arystokratyczny. W sumie ten «romantyk współczesności» nie miał dotąd na światowych rynkach muzycznych sprzyjającej koniunktury. Nie przesądza to sprawy, że wobec ogólnie obserwowanego we współczesnej twórczości muzycznej nawrotu do emocjonalizmu Szymanowski może pewnego dnia zostać «odkryty» i stać się rewelacją”<sup>85</sup>. Czyż niemal rewelacją na całym niemal świecie nie jest *Stabat Mater* kompozytora? Kisielewski zawsze uważał ten utwór za arcydzieło. W 2015 roku w londyńskiej Covent Garden wystawiony zostanie *Król Roger*; miejmy nadzieję że odniesie wielki sukces w tej prawdziwej świątyni opery.

Dzieła Szymanowskiego mają swoje miejsce w literaturze operowej, mogą też zostać na nowo wyreżyserowane i zajaśnieć nowym, większym blaskiem. Słynni polscy śpiewacy operowi okresu międzywojennego, którzy odnieśli sukcesy międzynarodowe, żyją głównie w legendzie, gdyż stosunkowo niewiele ich występów zostało zarejestrowanych, z wyjątkiem Kiepur, który stał się też gwiazdą filmową. Krótko opowiemy tu o kilku z nich: Dygasie, Didurze, Adzie Sari i oczywiście o Kiepurze – pamiętając przede wszystkim o ich występach w Teatrze Wielkim.

„Dzień Polski” z 17 VI 1928 roku zamieścił takie oto myśli najbardziej pracowitego z warszawskich krytyków muzycznych, Stanisława Niewiadomskiego: „Posiadamy wspaniałe po prostu zastępy polskich śpiewaków. Słuchając ich, zachodzi człowiek w głowę, jak może być mowa o tym, ażeby stołeczna Opera Warszawska mogła być kiedykolwiek w jakim kłopotcie. Tak świetne koloraturowe śpiewaczki, jak Ada Sari lub Bandrowska-Turska, tak uroczą primadonna liryczna jak Lipowska, taki tenor jak p. Woliński ze swym dźwiękiem głosu przecudnym [...]. A Mossakowski, a Michałowski – te dzwony śpiewające! Zaprawdę. Opera Warszawska nie ma innego zadania, jak te skarby przechowywać, strzec ich i otaczać opieką pełną znawstwa [...]. A Kiepura? Ten niestety do nas nie należy. Robi karierę światową”<sup>86</sup>.

84 Helman 2013, s. 255–261.

85 Kisielewski 2012, s. 315.

86 Jasiński 1986, s. 48.

Psyche’s scene beneath the cross in the third act and the song of the Knight Errant. Those passages clearly seem to indicate that Żuławski, when writing his work, had musical intentions’.<sup>83</sup>

The subject of the opera was drawn from Apuleius’ famous ancient tale *Metamorphosis, or the Golden Ass*. In Żuławski’s libretto, the tale was poeticised and refashioned in a modernist spirit, whilst the search undertaken by the heroine, who is an Arcadian princess, for the lost Eros and her humiliation in the service of Venus were replaced by a long journey through the whole of history. The action begins during the golden age for humanity in Arcadia, in which the love between Eros and Psyche blossoms. It then transfers to Alexandria, during the Roman times at the beginning of our era, to mediaeval Spain and to Paris, during the French Revolution, before concluding in some big city at the beginning of the twentieth century. Psyche turns from a princess into a wandering beggar woman, then a nun longing for sunshine, the world and love, a waitress serving in a suburban tavern and finally the lover of a banker-cum-court adviser. Dissatisfied with her life, she lights a fire and dies in the flames. Eros, in the guise of a Greek servant, a knight errant, a French aristocrat and the handsome and noble Stefan, vainly wants to help Psyche; he can only free her at the moment of death. In the epilogue, the image of Arcadia returns, and Psyche is united with Eros/Thanatos, attaining her ultimate goal in death/new life.<sup>84</sup>

Does this beautiful tale, based on the motif of the journey, about searching for a better world, taken from Apuleius by Różycki and Żuławski, have the potential to return for good to the Polish and world stage? Was Stefan Kisielewski, who grew up worshipping Szymanowski, right when he wrote the following about him in 1947: ‘in Latin countries, they dislike him for being too heavy, for “nebulous Germanic metaphysics” [...]; for America, his kind of style is not distinctive enough – they don’t know what to make of it; for Russia, he is too elitist, almost aristocratic. All in all, this “Romantic of contemporary times” has not yet had favourable circumstances on the musical markets of the world. That does not necessarily mean that, given the return to emotionalism which can be generally observed in contemporary musical output, Szymanowski might not one day be “discovered” and become a revelation’.<sup>85</sup> Is Szymanowski’s *Stabat Mater* not almost a revelation across virtually the whole world? Kisielewski always regarded that work as a masterpiece. In 2015 *King Roger* will be staged in London’s Covent Garden, the rare temple of opera, hopefully becoming a great success.

The works by Szymanowski have their place in the operatic literature. They could also be newly directed and shine with a new and greater refulgence. Famous Polish opera singers of the inter-war period who enjoyed international success live on mainly in legend, since relatively few of their performances were documented, with the exception of Kiepura, who became a film star. We will discuss a few of them here in brief: Dygas, Didur, Ada Sari and, of course, Kiepura – remembering above all about his performances at the Teatr Wielki.

The *Dzień Polski* of 17 June 1928 published the following reflections by the most productive of Warsaw music critics, Stanisław Niewiadomski: ‘We possess legions of Polish singers. When listening to them, one wonders how there could be talk of the Warsaw Opera ever being in any

83 Różycki 1930.

84 Helman 2013, pp. 255–261.

85 Kisielewski 2012, p. 315.

Szczublewski, niestrudzony, jak Jasiński, kronikarz Teatru Wielkiego, zapisał pod datą 12 grudnia 1930: „[Prezydent] Mościcki na Kiepurę pośpieszył do Wielkiego, na jedyny [tym razem] jego występ gościnny (Cavaradossi w *Tosce*)”. Pod datą o trzy lata wcześniejszą (1927) odnotował: „Tenor Jan Kiepura, niedawny operowy aspirant w Teatrze Wielkim, błyskawicznie zawojował sceny operowe Wiednia, Berlina, Pragi czeskiej, Budapesztu, Londynu, wpadł w kwietniu na parę dni do Warszawy, w wywiadzie prasowym zapowiada, że zdobył już pieniądze na budowę luksusowego pensjonatu w Krynicy kosztem pół miliona złotych. Przeskoczył Gruszczyńskiego, w cień usunął Dygasa”<sup>87</sup>.

Ignacy Dygas (1881–1947), warszawianin z urodzenia i formacji artystycznej, przez całe lata związany z Teatrem Wielkim, bodaj największy triumf przeżył na deskach słynnego teatru operowego w Parmie w 1907 roku. Józef Kański przytacza interesującą opowieść barytona, Jerzego Czaplickiego, z czasu, kiedy około 1930 roku rozpoczął swą karierę we Włoszech i jeden z występów wypadł mu w Parmie. „Stary portier w teatrze przywitał go słowami: «O, pan jest Polakiem? To myślę, że odniesie pan sukces. Mieliliśmy tu jednego śpiewaka z Polski – dawno to było, dobre kilkanaście lat temu, ale podobnego triumfu doprawdy nigdy potem w tym teatrze nie notowano! Nie pamiętam już, jak on się nazywał, ale na imię miał – Ignazio»”<sup>88</sup>. Tym Ignazio był tenor – Ignacy Dygas, który, zaangażowany do Parmy jeszcze przed I wojną światową na jeden występ w *Lohengrinie*, wywołał tak ogromny entuzjazm publiczności, że dyrekcja teatru musiała dokonać szeregu zmian w planach repertuarowych, by móc prosić polskiego śpiewaka o dalszych czternaście występów w tej właśnie roli.

Dygas debiutował w 1905 roku w Operze Warszawskiej w roli Walentego w *Fauście* Gounoda i zdobył od razu wielkie uznanie publiczności. Dwa lata później rozpoczął karierę międzynarodową; śpiewał wówczas w Parmie i wielu innych słynnych operach, m.in. w Mediolanie, Rzymie, Neapolu, Palermo, Petersburgu, Moskwie, a nawet Argentynie (gdzie wystąpił z Kruszelnicą), wszędzie odnosząc wielkie sukcesy<sup>89</sup>. W 1918 roku wrócił do Polski i został na stałe solistą Opery Warszawskiej, gdzie śpiewał główne tenorowe partie w operach Wagnerowskich, a także polskich twórców, jak Żeleński, Szymanowski i Różycki. W sztuce Dygasa publiczność mogła podziwiać nie tylko piękny głos, ale także znakomitą interpretację sceniczną. Wspomnieliśmy wcześniej jego aktorski popis w roli Napoleona w dniu 5 maja 1921 roku, którego świadkiem był sam marszałek Piłsudski. O sławie Dygasa znakomicie zaświadcza fakt wystawienia mu w 1931 roku w foyer Opery rzeźbionego popiersia; był to pierwszy przypadek uhonorowania w Teatrze Wielkim żyjącego artysty, który ponadto na emeryturę przeszedł dopiero sześć lat później<sup>90</sup>.

17 maja 1930 roku obchodzono uroczyste jubileusz tego wielkiego śpiewaka; wtedy ufundowano mu wspomniane popiersie, a jeden z krytyków – Zbigniew Domaniewski, trzy dni później w „Kurierze Porannym” opublikował następujący tekst: „Indywidualność Dygasa w najnowszej jego kreacji zarysowała się w całej rozciągłości. Premiera *Konrada Wallenroda*,

87 Szczublewski 1993, s. 508 i 525.

88 Kański 1974, s. 135.

89 Panek 2010, s. 259.

90 Szczublewski 1993, s. 527.

difficulty. Such excellent coloratura singers as Ada Sari and Bandrowska-Turska, such a charming lyrical prima donna as Lipowska, such a tenor as Mr Woliński, with his marvellous voice [...]. And Mossakowski, and Michałowski – those singing bells! Truly, the Warsaw Opera has no other task than to preserve those treasures, safeguard them and smother them with expert care [...]. And Kiepura? He, alas, belongs not to us. He is pursuing an international career’.<sup>86</sup>

Szczublewski, like Jasiński, an indefatigable chronicler of the Teatr Wielki, wrote under the date 12 December 1930: ‘[President] Mościcki hurried to the Grand to Kiepura, to his only [this time] guest performance (as Cavaradossi in *Tosca*)’. Three years earlier (1927), he noted: ‘The tenor Jan Kiepura, not long ago an aspiring opera singer at the Teatr Wielki, who has conquered, at lightning speed, the opera houses of Vienna, Berlin, Prague, Budapest and London, stopped in Warsaw for a few days in April, and in a press interview he relates that he has already earned enough money to build a luxury guest house in Krynica at the cost of half a million zlotys. He has outstripped Gruszczyński and eclipsed Dygas’.<sup>87</sup>

Ignacy Dygas (1881–1947), born and trained in Warsaw, who was associated with the Teatr Wielki for many years, experienced perhaps his greatest triumph at the famous opera house in Parma, in 1907. Józef Kański quotes an interesting account by the baritone Jerzy Czaplicki from around 1930, when he was beginning his career in Italy and one of his appearances came in Parma. ‘The old theatre porter greeted him with the words: “Oh, you’re a Pole? In that case, I think you’ll be a success. We had one singer from Poland here – a long time ago it was, well over a decade, but we have really not seen such a triumph at this theatre ever since! I don’t remember his surname now, but his first name was Ignazio”’.<sup>88</sup> That Ignazio was the tenor Ignacy Dygas, who, engaged for Parma before the First World War for a single performance in *Lohengrin*, aroused such enthusiasm among the audience that the theatre management was forced to make a number of changes in its repertoire plans for the Polish singer to give another fourteen performances in that role.

Dygas made his debut in 1905 at the Warsaw Opera in the role of Valentin in Gounod’s *Faust*, and he immediately won great public acclaim. Two years later, he began his international career; at that time, he sung in Parma and at many other famous opera houses, including in Milan, Rome, Naples, Palermo, St Petersburg, Moscow and even Argentina (where he performed with Krushelnyska), everywhere enjoying great success.<sup>89</sup> In 1918, he returned to Poland and became a permanent soloist with the Warsaw Opera, where he sang the tenor leads in operas by Wagner, and also by Polish composers, such as Żeleński, Szymanowski and Różycki. In the art of Dygas, the public could admire not just his beautiful voice, but also his excellent stage interpretation. We referred earlier to his display of acting in the role of Napoleon on 5 May 1921, which was witnessed by none other than Marshal Piłsudski. Dygas’s fame is splendidly illustrated by the fact that his sculpted bust was put up in 1931 in the foyer of the Warsaw Opera; that was the first time a living artist had received such an honour at the Teatr Wielki; Dygas would not retire until six years later.<sup>90</sup>

86 Jasiński 1986, p. 48.

87 Szczublewski 1993, pp. 508 and 525.

88 Kański 1974, p. 135.

89 Panek 2010, p. 259.

90 Szczublewski 1993, p. 527.

która była zarazem [jego] obchodem jubileuszowym, wysunęła jeden fakt, który przede wszystkim wysuwa znakomitego artystę na czoło śpiewactwa polskiego. Jest on dziś jedynym śpiewakiem polskim, który stworzył swój odrębny styl, mogący być wzorem dla przyszłych pokoleń śpiewaczy, który sprawia, że każda odtwarzana przezeń partia nabiera żywej plastyki i fizjonomii”<sup>91</sup>.

Adam Didur (1874–1946) z Woli Sękowej pod Sanokiem osiągnął międzynarodową sławę równą innemu współczesnemu mu basowi, Rosjaninowi, Fiodorowi Szalapinowi. Zaledwie w dwa lata od chwili rozpoczęcia nauki śpiewu występował na scenie teatru w Rio de Janeiro i Kairze, a w wieku 21 lat został zaangażowany na cztery lata do mediolańskiej La Scali, gdzie występował m.in. w operach Verdiego. Po wygaśnięciu tego kontraktu w latach 1899–1903 był solistą Opery Warszawskiej, gdzie wystąpił w 31 operach; grał m.in. Stolnika w *Halce*, Zbigniewa w *Strasznym dworze*, Serwacego w *Verbum nobile*, Marcela w *Hugonotach* Meyerbeera, Ramfisa w *Aidzie* Verdiego, tytułową rolę w *Fauście* Gounoda, Colline w *Cyganerii* Pucciniego i Don Basilia w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego<sup>92</sup>.

Przez następnych dziesięć lat odbywał podróże artystyczne po Rosji, Francji, Anglii i obu Amerykach, wszędzie święcąc wielkie triumfy. Publiczność podziwiała ogromną rozpiętość jego głosu i mistrzowską technikę wokalną. Kański relacjonuje jedno z legendarnych wydarzeń w jego życiu: „Pewnego razu, podczas próby *Pajaców* Leoncavalla, wielki Enrico Caruso, niedysponowany tego dnia, śpiewał swą partię, markując tylko półgłosem. A gdy nadeszła słynna aria *Śmieję się, pajacu*, nagle zza kulis odezwał się potężny głos, tłumiący zupełnie Carusa. To Didur, którego łączyły z Carusem więzy serdecznej przyjaźni, spóźnił się na próbę i teraz wchodząc, zaśpiewał pełnym głosem wysoką frazę tenorowej arii”. A więc znakomity bas może też niekiedy wejść w rolę tenora i to tak znakomitego, jak sam Caruso. Najświetniejszymi kreacjami Didura, poza wcześniej wymienionymi, były: tytułowa rola Mefistofelesa Arriga Boita, Wotana w *Walkirii*, Gurnemanza w *Parsifalu*, ślepego króla w operze *Miłość trzech króli* Italo Montemezziego, Mefista i przede wszystkim Borysa Godunowa (w Ameryce nazywano go nierzadko Borysem), w której to roli konkurował z Szalapinem. Didur był przez piętnaście lat pierwszym basem Metropolitan Opera w Nowym Jorku, gdzie śpiewał w sześciu językach. Czasem przyjeżdżał do Polski na gościnne występy. W 1939 roku, jak już zostało wspomniane wcześniej, objął stanowisko dyrektora Opery Warszawskiej, jednak wybuch wojny uniemożliwił mu otwarcie sezonu.

W Teatrze Wielkim oklaskiwano Didura również w 1923 roku, kiedy to wystąpił w *Żydówce* Halévy’ego. Mieczysław Skolimowski na łamach „Kuriera Warszawskiego” z 22 VI tak pisał, mając w pamięci zapewne wcześniejszy czteroletni kontrakt tego śpiewaka w Operze Warszawskiej: „Nie chodzi o to, jak dużo w tym głosie pozostało jeszcze ze wspomnień młodości, ale ile jest on wart dzisiaj. A wartość obecnie przedstawia taką, jak każdy dobrze zagospodarowany majątek, którego właściciel nie trwoni i którym nie szafuje dlatego, że go dziś na to stać, a wydaje go oględnie z pamięcią o jutrze. Niezmiernie pouczająca jest właśnie ta mądra przeczorność, z jaką Didur oblicza i wydaje swoje wokalne zasoby, myśląc nie tylko o całokształcie

91 Jasiński 1986, s. 123.

92 Panek 2010, s. 71–90.

On 17 May 1930, jubilee celebrations were held for this great singer; that was when the aforementioned bust was funded, and one critic, Zbigniew Domaniewski, published the following text three days later in the *Kurier Poranny*: ‘Dygas’s individuality in his latest creation could be seen in all its glory. The premiere of *Konrad Wallenrod*, which was also [his] jubilee celebration, brought to our attention one fact which more than anything places this splendid artist at the forefront of Polish singing. He is today the only Polish singer to have forged his own distinctive style, which may stand as a model for future generations of singers and which means that every part that he performs acquires a vivid form and physiognomy’.<sup>91</sup>

Adam Didur (1874–1946), from Wola Sękowa, near Sanok, achieved international celebrity on a par with his contemporary bass, the Russian Fyodor Chaliapin. Just two years after he began learning to sing, he performed in theatres in Rio de Janeiro and Cairo, and at the age of twenty-one he was given a four-year contract at La Scala in Milan, where he performed in operas by Verdi and others. After that contract expired, from 1899 to 1903, he was a soloist with the Warsaw Opera, where he performed in thirty-one operas, including the parts of the Esquire-carver in *Halka*, Zbigniew in *The Haunted Manor*, Serwacy in *Verbum nobile*, Marcel in Meyerbeer’s *Les Huguenots*, Ramfis in Verdi’s *Aida*, the titular role in Gounod’s *Faust*, Colline in Puccini’s *La bohème* and Don Basilio in Rossini’s *Il barbiere di Siviglia*.<sup>92</sup>

For the next ten years, he toured Russia, France, Great Britain and both Americas, enjoying great triumphs wherever he went. Audiences admired the huge range of his voice and his masterful vocal technique. Kański relates one of the legendary events from his life: ‘On one occasion, during a rehearsal for Leoncavallo’s *Pagliacci*, the great Enrico Caruso, ill-disposed that day, went through his part half-heartedly. And when the famous aria ‘Vesti la giubba’ came around, suddenly from behind the wings, a mighty voice rang out, completely drowning Caruso out. It was Didur, who enjoyed a close friendship with Caruso. He had arrived late for the rehearsal and now as he entered he sang a high phrase of the tenor aria in full voice’. And so the excellent bass could also occasionally enter the role of a tenor, and such a wonderful tenor as Caruso himself. Didur’s most wonderful creations, besides those already mentioned above, were the titular role in Arrigo Boito’s *Mefistofele*, Wotan in *Die Walküre*, Gurnemanz in *Parsifal*, the blind king in Italo Montemezzi’s *L’amore dei tre re*, Mephisto and, above all, Boris Godunov (in America he was sometimes called Boris), in which role he competed with Chaliapin. For fifteen years, Didur was first bass at the Metropolitan Opera in New York, where he sang in six languages. Sometimes, he travelled to Poland for guest performances. In 1939, as already mentioned above, he took up the post of managing director of the Warsaw Opera, but the outbreak of war prevented him from opening the season.

Didur was also applauded at the Teatr Wielki in 1923, when he performed in Halévy’s *La juive*. Mieczysław Skolimowski, in the *Kurier Warszawski* of 22 June, wrote the following, no doubt with the singer’s earlier four-year contract at the Warsaw Opera in mind: ‘It is not about how much has remained in this voice from the memories of youth, but about how much it is worth today. And at

91 Jasiński 1986, p. 123.

92 Panek 2010, pp. 71–90.

roli, którą ma przed sobą, ale i tych licznych występach, które go jeszcze czekają. [...] Lepiej od Didura nie można śpiewać, albowiem nie trzeba więcej od niego władać i rządzić głosem”<sup>93</sup>.

Wśród polskich śpiewaków okresu międzywojennego niewątpliwie największą światową sławę zdobył Jan Kiepura (1902–1966). Pochodził z Sosnowca, ale kształcił się w Warszawie. Studiował prawo na Uniwersytecie Warszawskim, równocześnie jednak (podobno w tajemnicy przed ojcem) część pieniędzy przysyłanych z domu przeznaczał na lekcje śpiewu u znakomitego mistrza, Wacława Brzezińskiego i tenora, Tadeusza Leliwy. Po serii ról epizodycznych w Warszawie (m.in. rola górala w *Halce*, kiedy to pragnąc zostać zauważonym, nadmiernie wydłużał swoją kwestię), we Lwowie i w Poznaniu zadebiutował 11 lutego 1925 roku tytułową rolą w *Fauście* w Operze Warszawskiej – nie zwrócił jednak większej uwagi świata artystycznego i krytyków. Postanowił zatem udać się do Wiednia, gdzie wkrótce odniósł wspaniały sukces, śpiewając w Staatsoper w *Tosce* u boku znakomitej Marii Jeritzy (co ciekawe, po włosku umiał zaśpiewać tylko dwie główne arie, resztę śpiewał po polsku!). W kolejnych latach występował w mediolańskiej La Scali, londyńskiej Covent Garden, paryskiej Opéra Comique, berlińskiej Operze Państwowej, nowojorskiej Metropolitan Opera, wreszcie robił karierę jako gwiazdor filmowy, współpracując z niemieckimi i hollywoodzkimi wytwórniami filmowymi<sup>94</sup>.

Po triumfach zagranicznych został doceniony także we własnym kraju. Wszystkie jego przyjazdy stawały się sensacją, a każdy występ wywoływał wybuchy entuzjazmu. Publiczność uwielbiała go za bezpośredni kontakt ze słuchaczami i „dostępność” jego sztuki; śpiewał również popularne piosenki. Obdarzony został przez naturę urodą, osobistym urokiem i głosem niezwyklej piękności; był także mistrzem techniki wokalne, bodaj najświetniejszym wśród współczesnych sobie śpiewaków. Kiepura chętnie bisował, śpiewał nie tylko w salach koncertowych, ale nawet z dachu samochodu czy okna wagonu. Dawał też koncerty z balkonów hotelu Bristol i Teatru Wielkiego.

Oto kilka wypowiedzi o nim w przestrzeni od 1932 do 1938 roku. „Kiepura swoim Kawale-rem de Grioux – pisze Niewiadomski w „Kurierze Polskim” z 2 VI 1932 roku – dowiódł niezbitcie, że jest świetnym pierwszorzędny artystą, że wszystko, co kiedykolwiek powiedział o swym zamiłowaniu do pracy i dążeniu do szczytów artyzmu, nie było frazesem i że wreszcie reklamy dziś nie potrzebuje, bo właśnie ten artyzm dzisiejszy mówi za siebie wystarczająco”. Znaki- mity tenor wypadał doskonale nie tylko w operach Masseneta i Pucciniego, ale również w wielu innych dziełach literatury operowej i operetkowej. O jego występie w *Turandot* w czerwcu 1933 roku pisano: „Kiepura swym ogniem rozniecił dookoła płomienie zapalu. Ogarnęły one wszystkich, począwszy od pałeczki dyrygenta, aż do najdrobniejszych figurek spektaklu”<sup>95</sup>. Atmosferę spotkań z tłumami wielbicieli oddaje wspomnienie Tadeusza Zielińskiego, wybitnego badacza antyku, z września 1936 roku: „Wyszedłem na plac [Teatralny]. Tam tłumy: to są ci, których nie stać było na wygórowane ceny w teatrze, albo też ci, którzy nie mogli dostać biletu. Imponujący, powiem więcej, zachwycający, wzruszający widok! Tłumy, tłumy; sprowadziła je miłość, radość,

93 Jasiński 1986, s. 466.

94 Kański 1974, s. 298–305.

95 „Kurier Polski”, 11 VI 1933.

present it represents such a value as every well-managed estate which its owner does not squander or fritter away because he can now afford to do so, but expends circumspectly, with tomorrow in mind. It is precisely that judicious prudence with which Didur counts and expends his vocal resources that is immeasurably instructive, thinking not just about the whole of the role that he has before him, but also about those numerous performances that still await him. [...] It is impossible to sing better than Didur, because one cannot possess better control or dominion over one’s voice’.<sup>93</sup>

Among Polish singers of the inter-war period, the greatest global fame was undoubtedly won by Jan Kiepura (1902–1966). He hailed from Sosnowiec, but trained in Warsaw. He studied law at Warsaw University, but at the same time set aside some of the money that he received from home (apparently without telling his father) for singing lessons with the outstanding master Wacław Brzeziński and the tenor Tadeusz Leliwa. After a series of episodic roles in Warsaw (including a highlander in *Halka*, when in his desire to be noticed he drew out his line too long), Lviv and Poznań, he made his debut on 11 February 1925 in the title role in *Faust* at the Warsaw Opera. Yet he did not pay any great attention to the world of artists and critics. So he decided to travel to Vienna, where he soon earned wonderful success singing in *Tosca* at the Staatsoper alongside the wonderful Maria Jeritza (interestingly, he could only sing the two main arias in Italian and performed the rest in Polish!). Over subsequent years, he performed at La Scala in Milan, Covent Garden in London, the Opéra Comique in Paris, the Staatsoper in Berlin and the Metropolitan Opera in New York, before making a career as a film star, working with German and Hollywood film studios.<sup>94</sup>

After his foreign triumphs, he was also acknowledged in his own country. All his homecomings were sensations, and every performance drew outpourings of enthusiasm. The public adored him for his direct contact with listeners and the ‘accessibility’ of his art; he also sang popular songs. He was blessed by nature with good looks, personal charm and a remarkably fine voice; he was also a master of vocal technique, perhaps the most excellent of all the singers of his day. Kiepura was glad to give encores and sang not just in concert halls, but even on a car roof or from the window of a carriage. He also gave concerts from the balcony of the Hotel Bristol and the Teatr Wielki.

Here are a few passages about him from the years 1932–1938. ‘With his Chevalier de Grioux – writes Niewiadomski in the *Kurier Polski* of 2 June 1932 – Kiepura proved conclusively that he is a splendid, first-rate artist, that everything he ever said about his love for his work and his aspiration to the pinnacles of artistry was not mere platitude, and finally that today he needs no publicity, because that very artistry speaks sufficiently for itself’. The marvellous tenor was excellent not just in operas by Massenet and Puccini, but also in many other works of the opera and operetta literature. His performance in *Turandot* in June 1933 was described in the following terms: ‘Kiepura, with his fire, kindled flames of ardour all around. They engulfed everyone, from the conductor to the smallest figure in the show’.<sup>95</sup> The atmosphere of his encounters with crowds of admirers is conveyed in a recollection of the eminent classics scholar

93 Jasiński 1986, p. 466.

94 Kański 1974, pp. 298–305.

95 *Kurier Polski*, 11 June 1933.

duma. [...] Z tłumu padają pod adresem Kiepurę pojedyncze żądania i prośby. «Lohengrin!» – krzyczy ktoś. «Nie mogę, zapomniałem» – reaguje żywo Kiepura. «Zaśpiewam *Brunetki, blondynki*». Ogólna radość. Potem idzie *Kocham wszystkie kobiety*<sup>96</sup>.

Wydarzenie opisane przez Zielińskiego nie mogło też ujść uwagi gazet codziennych i tygodników. „W lipcową noc z piątku na sobotę – czytamy w „Kurierze Polskim” relację z 3 lipca – na placu Teatralnym w Warszawie śpiewał z balkonu Opery Jan Kiepura, śpiewak z bożej łaski, właściciel wielkiego skarbu, szczodry dobrodziej, rozdający ten skarb tłumom. Warszawa szalała na placu Teatralnym, jak szalała niedawno przed Filharmonią, jak szalał przedtem Kraków i wiele, wiele miast zagranicznych. Nie było końca oklaskom, wiewatom, entuzjastycznym okrzykom, wołaniom o bis. A Kiepura hojny ponad pojęcie wszelkie, zaprzeczający praktykom i zwyczajom wszystkich swoich świetnych i mniej świetnych poprzedników – tenorów, darzył tłumy raz po raz pieśnią, jak wielki pan, rozrzucający klejnoty, których ma ilość bezmierną”. To nocne śpiewanie zdarzyło się bezpośrednio po wieczornym występie Kiepurę w *Tosce*. Taka sekwencja wydarzeń powtarzała się przez kilka dni, do 7 lipca. „Następnie [po występie w *Rigoletcie*] – donosił ten sam dziennik – Kiepura do późnej nocy śpiewał pod gołym niebem na placu Teatralnym dla zgromadzonej w ogromnej liczbie publiczności. [...] Niektóre pieśni Kiepura powtarzał dwukrotnie, a nawet trzykrotnie. Występ swój zakończył o pierwszej w nocy odśpiewaniem hymnu narodowego”<sup>97</sup>.

Jerzy Waldorff, pisząc o Kiepurze, dokonał jednocześnie rozrachunku ze stosunkiem Polaków do domorosłych artystów i odniósł się do patriotyzmu znakomitego tenora. Swoje uwagi Waldorff ogłosił w „Kurierze Porannym” z 5 lipca 1938 roku: „Co kraj, to obyczaj. U nas na przykład bywa tak: artysta póki siedzi w kraju, uważany jest – niezależnie od talentu – za miernotę, ale wystarcza jeden wyjazd za granicę, kilka prasowych sukcesów na Zachodzie, zdobycie paryskiej marki – i oto ten sam artysta zostaje ogłoszony z miejsca geniuszem. Lecz kolejnym biegiem rzeczy puszcza ktoś kiedyś złośliwie słówko w snobistycznej kawiarni, słówko rozchodzi się i... wczorajszy geniusz zyskuje wśród snobów miano przereklamowanego – nie wypada nawet o nim mówić. Tak mniej więcej wygląda i historia Kiepurę: najpierw zero, potem fenomen, a teraz zdecydowano w «szanujących się sferach» mieć do niego pretensje o wszystko. Że śpiewa wciąż to samo, że śpiewa na ulicy, że nie śpiewa Bacha, że wygłasza mowy polityczne; za *Umarł Maciek, umarł* gotowi by go ogłosić prawie nekrofilem. Tymczasem Kiepura był i jest Kiepurą. Jest wielkim śpiewakiem [...], ale jest już trochę odrębną klasą artystą. Dlatego nigdy nie będzie śpiewał Bacha, Wagnera i Szymanowskiego, natomiast zawsze będzie śpiewał *Toskę, Rigoletto* i *Aj, aj, aj*, wdrapując się w tym celu na dachy aut [...]. Dla mnie prawdziwa jego wartość zaczyna się w ogóle gdzie indziej i tkwi w jego stosunku do Polski. Mógł być, podobnie jak wielu innych naszych artystów [...] gromadzić pieniądze w angielskich czy amerykańskich bankach, kupować wille na Rivierze i zapomnieć o ubogim, a w dodatku mało wdzięcznym kraju. Tymczasem pierwszy «zagrał» pełną stawkę właśnie o Polskę. Tu lokuje zdobywane kapitały

96 Jasiński 1986, s. 382.

97 „Kurier Polski”, 7 VII 1936.

Tadeusz Zieliński, from September 1936: ‘I went out onto the [Theatre] square. Crowds there: those who could not afford the inflated prices at the theatre or those who could not get a ticket. An impressive – more than that, an awe-inspiring, moving sight! Crowds, crowds; they were brought there by love, joy and pride. [...] From the crowd, demands and requests are addressed to Kiepura. Lohengrin!! – someone cries. – I can’t, I’ve forgotten it – Kiepura reacts keenly. I’ll sing ‘Brunetki, blondynki’ [Blondes and brunettes]. Everyone rejoices. Then comes ‘Kocham wszystkie kobiety’ [I love all women].<sup>96</sup>

The occurrence described by Zieliński could not have escaped the attention of the daily and weekly newspapers. ‘One July night, from Friday to Saturday – we read in the *Kurier Polski* of 3 July – Jan Kiepura, a born singer, possessor of a great treasure and generous benefactor, sang from the balcony of the Opera, distributing that treasure to the crowds. Warsaw went crazy on Theatre Square, just as it went crazy recently in front of the Philharmonic, like it went crazy before in Cracow and in many, many cities abroad. There was no end to the applause, cheering and enthusiastic cries, the calls for an encore... And Kiepura, generous beyond all measure, confounding the practices and customs of all the illustrious and less illustrious tenors that had gone before him, bestowed upon the crowds, time and time again, a song, like a great sire strewing jewels, of which he possesses an immeasurable amount’. That nocturnal singing occurred immediately after Kiepura’s evening appearance in *Tosca*. Such a sequence of events would be repeated for several days, up to 7 July. ‘Then [after an appearance in *Rigoletto*] – reports the same journalist – Kiepura sang until late in the night beneath the stars on Theatre Square for the public assembled in great number. [...] Kiepura repeated some songs twice or even three times. He ended his performance at one in the morning with a rendition of the national anthem’.<sup>97</sup>

Jerzy Waldorff combined a piece about Kiepura with a reckoning with Poles’ attitude towards home-grown artists and referred to the outstanding tenor’s patriotism. Waldorff published his remarks in the *Kurier Poranny* of 5 July 1938: ‘Other countries, other laws. With us, for instance, one often finds that an artist, as long as he stays at home, is regarded – irrespective of his talent – as mediocre, but it suffices a single trip abroad, a few good notices in the Western press, making a name for himself in Paris, and that same artist is immediately hailed as a genius. On the other hand, however, someone lets fall a malicious word in a snobbish café, the word gets around and... yesterday’s genius gains a reputation among the snobs as being overpublicised – it doesn’t do even to speak of him. That is more or less how things have gone for Kiepura, as well: first a zero, then a phenomenon, and now it has been decided in “self-respecting circles” to bear a grievance towards him about everything. That he sings the same thing all the time, that he sings on the street, that he doesn’t sing Bach, that he delivers political speeches; for “Umarł Maciek, umarł” [Matty’s dead, dead], they would be ready to declare him almost a necrophiliac. Meanwhile, Kiepura was and is Kiepura. He is a great singer [...], but he is now a slightly different class of artist. That is why he will never sing Bach, Wagner and Szymanowski,

96 Jasiński 1986, p. 382.

97 *Kurier Polski*, 7 July 1936.



[...]. Lecz to byłoby niewiele. Kiepura poszedł dalej. Trzeba było pieniędzy na budowę Muzeum Narodowego w Krakowie – dał początek wielotyśięcznym wpływem ze swego koncertu i oto Muzeum stoi pod dachem. [...] Zainaugurowano Fundusz Obrony Narodowej – śpiewa na Fundusz. Teraz śpiewać będzie na wdowy i sieroty po dziennikarzach”<sup>98</sup>.

W tym gronie wielkich śpiewaków nie może zabraknąć Ady Sari, która przysłała na świat w 1886 roku w Wadowicach jako Jadwiga Szayer. Nigdy nie związała się z Teatrem Wielkim na stałe, ale wystąpiła w nim wiele razy, zawsze gorąco oklaskiwana. Była jedną z ostatnich na świecie przedstawicielek epoki *belcanta*. Studiowała w Wiedniu i Mediolanie, ale debiut sceniczny, już jako Ada Sari, miała na deskach Teatro Nazionale w Rzymie, gdzie wystąpiła w roli Małgorzaty w *Fauście*. Kariera wiodła ją przez scenę teatru San Carlo w Neapolu do samej La Scali, gdzie dostała angaż w 1923 roku i śpiewała m.in. w *Czarodziejskim flecie* i w *Cyruliku sewilskim*; orkiestrą dyrygował Arturo Toscanini. Po występie w *Cyruliku sewilskim* recenzent włoskiego dziennika „Popolo d’Italia” napisał: „Panna Sari była prawdziwą rewelacją. Przypomina ona mistrzynię *belcanta* z pierwszej połowy XIX wieku. Dźwięk podany nieskazitelnie, nawet w bardzo szybkich trelach czyste, wręcz promienne *staccato* – oto co stawia tę śpiewaczkę na czele najświetniejszych wirtuozów tej sztuki”. Sukcesy odnosiła na scenach całego świata – w Hiszpanii, Portugalii, we Francji, w Anglii, Austrii, Szwecji, krajach Południowej Ameryki i w Stanach Zjednoczonych. Była prawdziwą mistrzynią techniki koloraturowej. Jej popisowe role, obok Rozyny w *Cyruliku sewilskim*, to m.in. partie w *Traviacie*, *Purytanach*, *Łucji z Lammermooru* i *Rigoletcie*<sup>99</sup>.

W „Kurierze Warszawskim” z 28 kwietnia 1914 roku czytamy: „P. Ada Sari, młoda i urodziwa śpiewaczka, która świeżo zabłysnęła na widnokręgu artystycznym, wystąpi dziś po raz pierwszy w Operze naszej. [...] Panna Sari posiada niepospolity talent wokalny i w ciągu krótkiej swej dotychczasowej kariery zdobyła już rozgłosne imię we Włoszech i w Petersburgu”. W tym samym piśmie, w numerze z następnego dnia pisano: „Kto daje tyle w zaraniu swej kariery, ma przed sobą przyszłość jak najświetniejszą”. Trzy lata później Adam Dobrowolski relacjonował: „Plejadzie gwiazd przybyła nowa. W roli Rozyny wystąpiła wczoraj [w Teatrze Wielkim] młoda śpiewaczka lwowska p. Ada Sari-Szajerówna, która przed kilku laty, w początkach swej kariery, debiutowała u nas z wybitnym powodzeniem jako Gilda w *Rigoletcie*. Dziś mamy do czynienia ze skończoną i doskonałą śpiewaczką”<sup>100</sup>. Artystka występowała na deskach Teatru Wielkiego jeszcze wielokrotnie, m.in. w latach 1926, 1931 i 1935. Po jej występie w lutym 1931 roku Franciszek Brzeziński zamieścił w „Rzeczpospolitej” następującą recenzję: „W *Traviacie* p. Sari miała okazję przekonać nas, że nie tylko koloraturą umie błyszczeć, ale że potrafi również zachwycać liryzmem i dramatycznością [...]. W ostatnim akcie wyraz dramatyczny i nawet akcja sceniczna Violetty stały na najwyższym poziomie artyzmu – a to już należy do największych rzadkości, nawet u najlepszych śpiewaczek koloraturowych”<sup>101</sup>.

98 Jasiński 1986, s. 475–476. Zob. też Waldorff 2002.

99 Kański 1974, s. 174–179.

100 „Kurier Warszawski”, 3 IX 1917.

101 „Rzeczpospolita”, 24 II 1931.

whilst he will always sing *Tosca*, *Rigoletto* and “Ay, ay, ay”, clambering onto a car roof to do so [...]. For me, his true worth begins somewhere else entirely and lies in his attitude towards Poland. He could, like many other artists of ours [...] have gathered money in British or American banks, bought villas on the Riviera and forgotten about his poor, and in addition his rather ungrateful, country. Meanwhile, he is the first to “stake” everything on Poland. It is here that he invests the capital he has gained [...]. But that would be too little. Kiepura has gone farther. Money was needed to build a National Museum in Cracow? He donated the many thousands earned from his concert and now the Museum has a roof. [...] He inaugurated the National Defence Fund – he sings for the Fund. Now he is to sing for journalists’ widows and orphans’.<sup>98</sup>

This group of great singers would not be complete without Ada Sari, who entered the world in 1886 in Wadowice as Jadwiga Szayer. She never signed a permanent contract with the Teatr Wielki, but she performed there many times, always warmly applauded. She was one of the world’s last representatives of the *bel canto* era. She studied in Vienna and Milan, but made her stage debut, as Ada Sari, on the boards of the Teatro Nazionale in Rome, where she played Marguerite in *Faust*. Her career took her via the San Carlo in Naples to La Scala itself, where she was engaged in 1923 and sang in such works as *The Magic Flute* and *The Barber of Seville*; the orchestra was conducted by Arturo Toscanini. After her performance in *The Barber*, the reviewer for the Italian daily *Popolo d’Italia* wrote: ‘Miss Sari was a true revelation. She reminds one of the finest *bel canto* singers from the first half of the nineteenth century. The sound delivered immaculately, pure even in very quick trills, radiant *staccato* – that is what places this singer at the forefront of the most famous virtuosi of the art’. She won success on stages around the world: in Spain, Portugal, France, Britain, Austria, Sweden, South America and the United States. She attained genuine mastery of *coloratura* technique. Her most famous roles, besides Rosina in *Il barbiere di Siviglia*, included parts in *La traviata*, *I puritani*, *Lucia di Lammermoor* and *Rigoletto*.<sup>99</sup>

In the *Kurier Warszawski* of 28 April 1914, we read: ‘Miss Ada Sari, an attractive young singer, whose star has just come to shine in the artistic firmament, will be performing today for the first time at our Opera [...] Miss Sari possesses rare vocal talent and over the course of her brief career thus far she has gained renown in Italy and in St Petersburg’. In the next day’s issue of the same newspaper, we read: ‘Anyone who gives so much at the dawn of their career has the brightest future ahead of them’. Three years later, Adam Dobrowolski related: ‘The pleiad of stars has acquired a new one. Yesterday [at the Teatr Wielki], the role of Rosina was performed by the young singer from Lviv Miss Ada Sari-Szajerówna, who a few years ago, at the start of her career, made her debut here with outstanding success as Gilda in *Rigoletto*. Today, we have before us a complete and consummate singer’.<sup>100</sup> Sari would perform at the Teatr Wielki many more times, including in 1926, 1931 and 1935. After her first performance in February 1931, Franciszek Brzeziński placed the following review in *Rzeczpospolita*: ‘In *traviata*, Miss Sari had the chance to convince us that she could shine not just with her *coloratura*, but also

98 Jasiński 1986, pp. 475–476.

99 Kański 1974, pp. 174–179.

100 *Kurier Warszawski* 3 September 1917.

## Kilka uwag o balecie Teatru Wielkiego w okresie międzywojennym, Piotr Zajlich, Bronisława Niżyńska i *Harnasie* Szymanowskiego

O balecie i najwybitniejszych tancerzach i tancerkach, m.in. o Halinie Szmolcównie, braciach Sobiszewskich i Piotrze Zajlichu oraz o baletach Różyckiego i Szymanowskiego mieliśmy już okazję mówić nieco w tym rozdziale. Ale kwestia baletu w Teatrze Wielkim i jego słynnego, krótko istniejącego – z powodu wojny – Baletu Reprezentacyjnego wymaga osobnego podrozdziału. Jak pamiętamy, sztuka baletowa święciła spore sukcesy w Warszawie, tak za czasów króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, jak i w epoce Królestwa Kongresowego, ale była szczególnie popierana za czasów cara Mikołaja I i jego następców. Muchanow pod koniec swej kariery na stanowisku dyrektora Teatrów Rządowych, w końcu lat siedemdziesiątych, interesował się w Teatrze Wielkim głównie baletem. Gdy śledzimy losy życia słynnego Serge’a Lifara, trafiamy na taką m.in. informację: „[...] Urodził się w Kijowie w 1905 roku. Ukończył gimnazjum, studiował w konserwatorium grę na fortepianie i skrzypcach, a na początku rewolucji zaczął uczęszczać do Państwowej Szkoły Baletowej, gdzie uczył się tańca u Niżyńskiej”<sup>102</sup>.

Bronisława Niżyńska, bo o niej pisze Haskell, podobnie jak jej legendarny brat Wacław, należą do „baletowej przestrzeni” polsko-rosyjskiej (czy rosyjsko-polskiej). „Jestem chrześcijaninem – pisze w swoim *Dzienniku* Wacław – Polakiem i wyznawcą wiary katolickiej. Jestem Rosjaninem, gdyż mówię po rosyjsku... Moja matka mieszka w Rosji. Jest Polką, ale mówi po rosyjsku. [...] Źle mówię po polsku, ponieważ w carskiej szkole nie pozwalano posługiwać się tym językiem”<sup>103</sup>. Wacław i Bronisława mieli rodziców Polaków, bardzo polskie są też ich imiona; pierwsze z nich przyszło na świat w Kijowie w 1889 roku, drugie dwa lata później w Mińsku. Wiosną 1891 roku Eleonora i Tomasz Niżyńscy (obydwoje tancerze) wraz z dwójką swoich dzieci dotarli do Warszawy. Celem ich podróży było ochrzcenie Wacława i Bronisławy; stało się to 30 kwietnia w kościele św. Krzyża położonego o 500 metrów od Teatru Wielkiego. Zachowały się do dziś oryginalne wpisy łacińskie w księdze urodzin tego kościoła oraz akta urodzenia w języku rosyjskim przechowywane w śródmiejskim Urzędzie Stanu Cywilnego w Warszawie<sup>104</sup>. Nie znamy innych szczegółów tej wizyty, ale chodziło niewątpliwie o zademonstrowanie przywiązania do wiary katolickiej, do polskich korzeni i do Warszawy (Eleonora i Tomasz Niżyńscy urodzili się w Warszawie i na deskach Teatru Wielkiego rozpoczynali swą karierę). W prawosławnej Rosji taka manifestacja polskości nie była dobrze widziana<sup>105</sup>. Jak wiemy ze wspomnień Bronisławy, jej matka zawsze uważała się za Polkę; za Polaka uważał się też Wacław – jeśli wierzyć jego żonie, Romoli. Po polsku zawsze rozmawiał i z matką, i z siostrą; zachowało się też kilka jego listów napisanych po polsku<sup>106</sup>.

102 Haskell 1969, s. 151.

103 Niżyński 2011, s. 22 i 29.

104 Krasowska 1978.

105 Walicki 2001.

106 Marczyński, w: Niżyński 2011, s. 29.

with lyricism and drama [...]. In the last act, Violetta’s dramatic expression and even her stage action stood on the highest level of artistry – and that is something most rare, even among the best coloratura singers’.<sup>101</sup>

## A few remarks on ballet at the Teatr Wielki between the war, Piotr Zajlich, Bronislava Nijinska and Szymanowski’s *Harnasie*

We have already had the opportunity to speak in this chapter of ballet and of the most outstanding dancers, including Halina Szmolcówna, the Sobiszewski brothers and Piotr Zajlich, as well as the ballets of Różycki and Szymanowski. Yet the question of ballet at the Teatr Wielki and of its famous – albeit short-lived, on account of the war – Representative Ballet demands a separate section. As we recall, the art of ballet enjoyed considerable success in Warsaw, both during the times of King Stanislaus Augustus and in the era of the Congress Kingdom, but it was particularly well supported during the times of Tsar Nicholas I and his successors. Mukhanov, towards the end of his career as director of Government Theatres, at the end of the seventies, was interested mainly in ballet at the Teatr Wielki. When we follow the fortunes in life of the famous Serge Lifar, we come across the following information: ‘born in Kiev in 1905. He finished high school, studied the piano and violin at the conservatoire, and started to dance at the state school at the beginning of the revolution, where he learnt with Nijinska.’<sup>102</sup>

Bronislava Nijinska (Bronisława Niżyńska), since it is she whom Haskell is discussing, like her legendary brother Vaslav (Wacław Niżyński), belonged to the Polish-Russian (or Russian-Polish) ‘ballet space’. ‘I am a Christian Pole – writes Vaslav in his *Diary* – and my religion is Catholic. I am a Russian because I speak Russian [...] My mother lives in Russia. She is a Pole, but her speech is Russian. [...] I cannot speak [Polish] well, because I was not allowed to speak Polish.’<sup>103</sup> Vaslav and Bronislava had Polish parents, and their first names are also very Polish (Wacław and Bronisława); the first of them entered the world in Kiev in 1889, the other two years later in Minsk. In the spring of 1891, Eleonora and Tomasz Niżyński (both of them dancers) with their two children reached Warsaw. The purpose of their journey was to baptise Wacław and Bronisława; that took place on 30 April in the Church of the Holy Cross, situated 500 metres from the Teatr Wielki. Still preserved today are the original Latin entries in that church’s birth register and also their birth certificates, in Russian, held in the city centre register office in Warsaw.<sup>104</sup> We do not know any other details of that visit, but the idea was undoubtedly to demonstrate their attachment to the Catholic faith, to their Polish roots and to Warsaw (Eleonora and Tomasz Niżyński were born in Warsaw and began their careers at the

101 *Rzeczpospolita*, 24 February 1931.

102 Haskell 1955, p. 129.

103 Nijinsky 2006, pp. 75–76 and 236.

104 Krasowska 1978.

Wacław nie zawiązał już nigdy więcej do stolicy Polski, inaczej stało się z jego siostrą Bronisławą; w 1937 roku kierowała ona założonym przez Arnolda Szyfmana Baletem Polskim, zwanym też Baletem Reprezentacyjnym (będzie jeszcze o tym mowa). W przestrzeni miejskiej pomiędzy Teatrem Wielkim a kościołem św. Krzyża znajduje się pasaż noszący imię Wacława Niżyńskiego. Jest znacznie skromniejszy niż Aleje Niżyńskiego (Nijńskiego) w Paryżu, gdzie na Montmartre Wacław jest pochowany. We foyer Teatru Wielkiego ustawiona jest niewielka, odlana w brązie rzeźba ukazująca rodzeństwo Niżyńskich, jej wymiary nie są jednak adekwatne do genialnych osiągnięć tych tancerzy i choreografów.

Wacław Niżyński, jak powszechnie wiadomo, występował zaledwie dziesięć lat (1909–1918), gdyż zapadł na schizofrenię, ale pozostała po nim legenda „boga tańca”<sup>107</sup>. Po stuletniej epoce dominacji tancerek, narzucił scenie baletowej prymat tańca męskiego. Stał się natchnieniem Siergieja Diagilewa, jednego z twórców nowoczesnego baletu, który zawiózł go do Paryża i utworzył dla niego w Monte Carlo swoje słynne Balety Rosyjskie. Komponowali dla niego tak znakomici twórcy, jak Claude Debussy, Igor Strawiński i Maurice Ravel, a wybitni scenografowie – Bakst, Benoit i Roerich – projektowali dla niego kostiumy. Portretowali go najznakomitsi artyści, opiewali jego taniec krytycy, poeci i pisarze. „O choreografii Wacława Niżyńskiego – pisze Marie Rambert – nie zawaham się stwierdzić stanowczo, że to on bardziej niż ktokolwiek inny zrewolucjonizował balet klasyczny, wyprzedzając swoje czasy o pięćdziesiąt lat. Fokin był konsekwentnym rozwinięciem stylu Petipy, ale Niżyński wprowadził całkowicie nowe założenia. W sumie stworzył trzy balety: *Popołudnie fauna*, *Jeux [Gry]* i *Święto wiosny*. Dla każdego z nich ustalił postawę zasadniczą, ściśle przestrzeganą w czasie wykonywania całego baletu. Natchnieniem dla Fauna były wazy i płaskorzeźby greckie”<sup>108</sup>. Nawet znacznie bardziej krytyczny wobec Niżyńskiego Strawiński w podsumowaniu rozważań o nim w *Kronikach mego życia* przyznawał: „Nigdy nie przestałem podziwiać jego olbrzymiego talentu tancerza i mima. [...] A jego obraz pozostanie w mojej pamięci – i mam nadzieję, że w pamięci wszystkich ludzi, którzy mieli okazję widzieć jego taniec – jako jedna z najpiękniejszych wizji ukazanych w teatrze”<sup>109</sup>.

Dodajmy tu jeszcze, że ostatnim baletem Wacława był *Dyl Sowizdrzał*<sup>110</sup>. „Ale tak naprawdę – jak słusznie zauważył Paweł Chynowski – Niżyńskiego poznajemy dopiero z kart jego *Dziennika*, wstrząsającego wyznania nieszczęśliwego człowieka o zamaconej świadomości”. Teatr Wielki opublikował je w polskim przekładzie Grzegorza Wiśniewskiego w 2011 roku. We wstępie do tego przekładu Jacek Marczyński zauważa, że: „Dopiero przy okazji setnej rocznicy urodzin, w 1989 roku, zaczęliśmy głośno mówić, że Wacław Niżyński jest Polakiem”, a odnosząc się do jego wkładu w rozwój baletu, zauważa: „Podporządkował taniec nie linii melodycznej, ale pulsującemu, nerwowemu rytmowi, którym przepełniona jest muzyka Strawińskiego”<sup>111</sup>. Strawiński, jeden z najznakomitszych kompozytorów XX wieku należy również do „przestrzeni polsko-rosyjskiej” czy raczej

107 Krasowska 1978; Moore 2014.

108 Rambert 1978, s. 66.

109 Strawiński 1974, s. 43.

110 *Święto wiosny* 2011, s. 32.

111 Marczyński, w: Niżyński 2011, s. 18–22.

Teatr Wielki). In Orthodox Russia, such a manifestation of Polishness was *mal vue*.<sup>105</sup> As we know from Bronislava’s memoirs, her mother always considered herself to be a Pole; Vaslav also regarded himself as a Pole – if we are to believe his wife, Romola. He always talked in Polish with both his mother and his sister; we also have several of his letters written in Polish.<sup>106</sup>

Vaslav would never visit the Polish capital again, but his sister Bronislava did: in 1937, she was head of the Polish Ballet, also known as the Representative Ballet (more on this below), founded by Arnold Szyfman. In the space between the Teatr Wielki and the Holy Cross church, there is an alley bearing the name of Vaslav Nijinsky. It is much more modest than the Avenue Nijinsky in Paris, where Vaslav is buried, on Montmartre. Standing in the foyer of the Teatr Wielki is a small bronze sculpture showing the Nijinsky siblings. Its dimensions are hardly commensurate with the brilliant achievements of those dancers and choreographers.

Vaslav Nijinsky, as is widely known, performed for just ten years (1909–1918), since he succumbed to schizophrenia, but he left a legend as the ‘god of dance’.<sup>107</sup> After a century-long dominance of female dancers, he brought male dance to the forefront of the ballet scene. He became the inspiration for Serge Diaghilev, one of the fathers of modern ballet, who took him to Paris and created for him, in Monte Carlo, his famous Ballets Russes. Such outstanding composers as Claude Debussy, Igor Stravinsky and Maurice Ravel wrote music for him, and eminent stage designers, such as Bakst, Benoit and Roerich, designed costumes for him. His portrait was painted by the most illustrious artists, and his dancing was eulogised by critics, poets and writers. As to his [Nijinsky’s] choreography – writes Marie Rambert – I would not hesitate to affirm that it was he, more than anyone else, who revolutionised the classical ballet and was fifty years ahead of his time. Fokine was a logical development of Petipa, but Nijinsky introduced completely new principles. He produced three ballets in all: *l’Après-Midi d’un Faune*, *Jeux* and *Sacre du Printemps*. For each of them he established a basic position strictly adhered to all through the ballet. For *Faune* he took his inspiration from Greek vases and bas-reliefs.<sup>108</sup> Even Stravinsky, much more critical with regard to Nijinsky, admitted when summing up his reflections on him in *Chronicle of My Life*: ‘I have never ceased to admire his great talent for dancing and mime. He will live in my memory, and I hope in the memory of everyone who had the good fortune to see him dance, as one of the most beautiful visions that ever appeared on the stage.’<sup>109</sup>

Let us just add here that Vaslav’s last ballet was *Till Eulenspiegel*.<sup>110</sup> ‘But in truth – as Paweł Chynowski has rightly noted – we only get to know Nijinsky from the pages of his *Diary*, a shocking confession of an unhappy man with a disturbed consciousness’. The Teatr Wielki published it, in a Polish translation by Grzegorz Wiśniewski, in 2011. In the preface to that translation, Jacek Marczyński notes: ‘Only on the centenary of his birth, in 1989, did we

105 Walicki 2001.

106 Marczyński, in Niżyński 2011, p. 29.

107 Krasowska 1978; Moore 2014.

108 Rambert 1972, pp. 60–61.

109 Stravinsky 1936, p. 73.

110 *Święto wiosny* 2011, p. 32.

rosyjsko-polskiej<sup>112</sup>. Należy o tym powiedzieć tym bardziej, że dzieła baletowe Strawińskiego i inne jego utwory cieszą się dużym powodzeniem w Polsce, a *Święto wiosny* w choreografii Niżyńskiego wróciło ponownie z wielkim powodzeniem na scenę Teatru Wielkiego<sup>113</sup>. *Pietruszkę* pokazano na tej scenie w 1926, *Pulcinellę* w 1928, *Ognistego ptaka* w 1931, a *Święto wiosny* dopiero w 1962 roku<sup>114</sup>. Do większości tych dzieł wrócono w Teatrze Wielkim tuż po jego długiej odbudowie ze zniszczeń wojennych, o czym powiemy w następnym rozdziale.

O autorze muzyki do *Święta wiosny* sam Niżyński tak pisze w *Dzienniku*: „Jego ojciec był Rosjaninem, a jego wujek Polakiem. Ja też jestem Polakiem, ale bez długiego nosa”<sup>115</sup>. Jaka jest prawda o Strawińskim i jego rodzinie? Ojciec Strawińskiego, Fiodor, niegdyś znany śpiewak operowy i gwiazda petersburskiego Teatru Maryjskiego, pochodził z polskiej kresowej szlachty Strawińskich herbu Sulima. Dalszy przodek Igora – Stanisław Strawiński – był jednym z oficerów konfederacji barskiej, którzy zaplanowali i przeprowadzili w 1771 roku nieudane porwanie polskiego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Dziadek Strawińskiego osiedlił się w okolicach Smoleńska i wziął sobie za żonę Rosjankę; pomimo że sam był katolikiem, jego dzieci i wnuki wychowywane były w prawosławiu; także Igor. Nie ulega wątpliwości, że autor *Święta wiosny* należy do kultury rosyjskiej, ale kiedy przyjechał do Warszawy w 1924 roku, mieszkając już wówczas we Francji, ogromnie ucieszył się z prezentu, który mu przypomniał jego polskie korzenie. Historię tę opisał Jarosław Iwaszkiewicz: „Strawiński wyznaczył mi godzinę 12 na rozmowę. Mozolnie układam sobie w głowie pytania, którymi biedaka będę mógł zamęczać po raz nie wiem który... Dziesiątki przecież takich literatów zanudzają go zawsze tu, tam i ówdzie pytaniami bez sensu i bez związku... Chcę być inny i wysilam się na najuczętsze pytania! Tymczasem nic z tego – zastaję w pokoju u mistrza całe towarzystwo. Strawiński jest zresztą czym innym zajęty i uszczęśliwiony. Od jednego ze swoich warszawskich wielbicieli otrzymał w prezencie dawno przezeń poszukiwany herb swój (Sulima) wykonany w emalii. Bawi się tym jak dziecko, opowiada o swym szlacheckim pochodzeniu, o sygnecie, który ojciec jego oddał starszemu bratu...”<sup>116</sup>.

Strawiński odwiedził Warszawę już w 1911 roku, kiedy to zakupił w jednej z księgarń kluczowe dla skomponowania *Święta wiosny*, wydane przez A. Januszkiewicza *Melodie ludowe litewskie*, a następnie, jak wspomniano, w 1924 oraz w 1965 roku. Warto tu jeszcze nadmienić, że wspomniane arcydzieło baletowe powstało w Uściługu nad Bugiem, nieopodal obecnej granicy polskiej z Ukrainą. „Uściług – pisze Ludwik Erhardt – był zamieszkały niemal wyłącznie przez ortodoksyjną ludność żydowską, ale służba w domu Nosenków (rodziny żony kompozytora – Jekateriny Nosenko) była polska, nie brakło też Polaków pośród bywających tam gości”<sup>117</sup>. Ten sam badacz pisze także o innych związkach kompozytora z Polską i przytacza słowa wypowiedziane

112 Erhardt 1978; Walsh 2002, zwłaszcza rozdz. 1.

113 *Święto wiosny* 2011.

114 *Teatr Wielki w Warszawie* 1965.

115 Niżyński 2011, s. 118.

116 „Wiadomości Literackie”, 16 XI 1924.

117 Erhardt 1978, s. 16. O zachowanym do dziś domu kompozytora w Uściługu pisze Stankiewicz 2011. Zob. też Strawiński 1974, s. 26.

begin to say out loud that Vaslav Nijinsky was a Pole’, and referring to his contribution to the development of ballet, he observes: ‘he subordinated dance not to a melodic line, but to the pulsating, nervous rhythm that fills the music of Stravinsky’.<sup>111</sup> Stravinsky, one of the most brilliant composers of the twentieth century, also belongs to the ‘Polish-Russian’ or ‘Russian-Polish’ space<sup>112</sup>. We should speak of this all the more in that Stravinsky’s ballets and other works of his enjoy great popularity in Poland, and *Le Sacre du Printemps*, in Nijinsky’s choreography, has returned again, with great success, to the stage of Teatr Wielki.<sup>113</sup> *Petrushka* was performed on that stage in 1926, *Pulcinello* in 1928, *L’Oiseau de Feu* in 1931 and *Le Sacre du Printemps* not until 1962.<sup>114</sup> Most of those works were revisited at the Teatr Wielki shortly after its lengthy reconstruction from wartime destruction, as we will relate in the next chapter.

Nijinsky himself wrote about the composer of the music to *The Rite of Spring* in his *Diary*: ‘His father was Russian and his grandfather a Pole. I too am a Pole, but without a long nose.’<sup>115</sup> What is the truth about Stravinsky and his family? Stravinsky’s father, Fyodor, once a well-known opera singer and a star of the Mariinsky Theatre in St Petersburg, came from the Stravinsky family of the Sulim coat-of-arms from the Polish marches. A more distant ancestor of Igor, Stanisław Strawiński, was one of the officers of the Confederation of Bar, which planned and carried out, in 1771, an unsuccessful abduction of the Polish king, Stanislaus Augustus. Stravinsky’s grandfather settled in the Smolensk area and took a Russian woman for his wife; although himself a Catholic, his children and grandchildren were brought up in the Orthodox faith; Igor as well. There is no doubt that Stravinsky belonged to Russian culture, but when he came to Warsaw, in 1924, when he was already living in France, he was enormously pleased at a gift that reminded him of his Polish roots. That story is described by Jarosław Iwaszkiewicz: ‘Stravinsky gave me an appointment at 12 noon for a conversation. I laboriously put together in my head questions that I’ll be able to bother the poor chap with for the umpteenth time... After all, dozens of such literary types are forever boring him here, there and everywhere with senseless and irrelevant questions... I want to be different, and I make an effort to prepare the most erudite questions! Meanwhile, nothing comes of it – I find a whole lot of company in the room with the maestro. Anyway, Stravinsky is busy with something else and rather content. He has received from one of his Warsaw admirers as a gift the family coat-of-arms (Sulima), which he had long been seeking, made from enamel. He’s playing with it like a child, talking about his noble roots, about the signet which his father gave to his elder brother...’<sup>116</sup>

Stravinsky had previously visited Warsaw in 1911, when he bought *Melodie ludowe litewskie* [Lithuanian folk melodies], published by A. Januszkiewicz, which proved key to his composing of *The Rite of Spring*. His subsequent visits came in 1924, as already mentioned, and 1965. It should be noted here that the ballet masterpiece was written in Uściług upon the Bug,

111 Marczyński, in Niżyński 2011, pp. 18–22.

112 Erhardt 1978; Walsh 2002, esp. chapter 1.

113 *Święto wiosny* 2011.

114 *Teatr Wielki w Warszawie* 1965.

115 Nijinsky 2006, p. 89.

116 *Wiadomości Literackie*, 16 November 1924.

przez autora *Święta wiosny* na lotnisku w Warszawie w dniu 25 maja 1965: „Jestem szczęśliwy, że po tylu latach zawitałem znów do Polski – kraju, z którego przecież pochodzę”<sup>118</sup>. Istnieje też szeroko rozpowszechniona pogłoska dotycząca starań Strawińskiego o uzyskanie polskiego obywatelstwa tuż po uzyskaniu niepodległości przez Rzeczpospolitą. Jakiś zatwardziały polski urzędnik miał się wykazać zupełnym brakiem wyobraźni i wielki kompozytor nie uzyskał polskiego paszportu.

Witold Rudziński, autor gruntownych opracowań o Moniuszce i uczeń Strawińskiego (inspirował się nim również Szymanowski), tak pisze o swoim mistrzu: „Strawiński zdecydowanie opowiadał się za prawosławiem i był nawet zwolennikiem jego kierunku mistycznego, co nie przeszkodziło mu w późniejszych latach napisać *Mszy* do tekstu łacińskiego, za którą otrzymał zresztą order papieski. Natomiast pozostała w nim nadwrażliwa niechęć do języka polskiego, co znalazło wyraz w niektórych jego dialogach z Robertem Craftem”<sup>119</sup>. Czy ta niechęć związana była w jakimś stopniu ze wspomnianą odmową uzyskania paszportu w 1917 roku?

Poprzestając na tych przykładach polsko-rosyjskich relacji i zapowiadając powrót do omówienia działalności Bronisławy Niżyńskiej w Teatrze Wielkim oraz przypomnienie udziału innych Polaków, poza Wacławem Niżyńskim, w baletach Diaghilewa, m.in. Leona Wójcikowskiego, zacytujmy w tym miejscu opinię Sipowskiej, głównej redaktorki rosyjskiego pisma „Pinakotheka”: „Gdybym miała napisać artykuł o wzajemnych stosunkach kultur Polski i Rosji, poświęciłabym go przedstawieniu stałej obecności «polskiego wirusa» wewnątrz rosyjskiej przestrzeni kulturowej. Nie mam na myśli bezspornego znaczenia artystów pochodzenia polskiego, którzy pozostawili widoczny ślad w sztuce Rosji. Nie chodzi tu nawet o tę osobliwą okoliczność, że prawie połowa starych rodów rosyjskich wywodzi swoje pochodzenie od emigrantów z Rzeczypospolitej. Mówi się tu o właściwej od niepamiętnych czasów dla rosyjskiej elity intelektualnej próbie wspomnienia przy każdej okazji swoich polskich korzeni lub symulowaniu takowych przy ich braku. Przy tym jest to całkowicie pozbawione szacunku wobec Polski, inspirowane jedynie wybitnie rosyjską rzeczywistością i potrzebą dystansowania się od jej nieznośnej czasami natury”<sup>120</sup>.

W tę opinię nietrudno byłoby wpisać również Strawińskiego. Urodzony i wykształcony w Rosji kompozytor szybko opuścił ten kraj (w 1917 roku) i stał się obywatelem świata (otrzymał obywatelstwo francuskie, a potem amerykańskie); wymyka się też wszelkim porównaniom i próbom klasyfikacji<sup>121</sup>. Nawet gdyby ojczyzna jego przodków przyjęła go na swoje łono, to i ją zapewne porzuciłby dla wielkiego świata. Warszawa nie dałaby mu zapewne tego wszystkiego, co umożliwiał Paryż, a następnie Los Angeles i Nowy Jork.

Powróćmy na scenę Teatru Wielkiego i przypomnijmy najważniejszych tancerzy, najciekawsze wydarzenia okresu międzywojennego i dokonania znakomitego choreografa Piotra Zajlicha. Gdy w styczniu 1918 roku wznowiono *Halke* Moniuszki, recenzent „Kurieria Polskiego” stwierdził, że „na uznanie zasługują tańce, zwłaszcza góralski, układu p. Zajlicha, który dał kilka

118 Erhardt 1978, s. 15–18, 91–95 i 350.

119 Rudziński 1986, s. 245; zob. Stravinsky 1959.

120 Sipowska 2005, s. 3.

121 Zob. Strawiński 1974.

close to the present-day Polish-Ukrainian border. ‘Uściług,’ writes Ludwig Erhard ‘was inhabited almost exclusively by Orthodox Jews, yet the help at the Nosenkos’ house (belonging to the family of Ekaterina Nosenko, Stravinsky’s wife) was Polish; there was also no shortage of Poles among the guests visiting the estate’<sup>117</sup>. Erhardt writes interestingly about the composer’s other links to Poland, also quoting words uttered by the composer at Warsaw airport on 25 May 1965: ‘I am happy to have returned after so many years to Poland – the land from which I hail’.<sup>118</sup> There is also a widespread rumour concerning Stravinsky’s efforts to obtain Polish citizenship immediately after the Republic of Poland regained its independence. Some bone-headed Polish official supposedly displayed a complete lack of imagination, and the great composer did not receive a Polish passport.

Witold Rudziński, author of a comprehensive study of Moniuszko and a pupil of Stravinsky (Szymanowski also drew inspiration from Rudziński), writes thus about his master: ‘Stravinsky declared himself clearly in favour of the Orthodox Church, and he was even an advocate of its mystical orientation, which did not prevent him in later years from writing a Mass to a Latin text, for which, incidentally, he received a papal order. He continued to harbour, meanwhile, an oversensitive aversion to the Polish language, which is expressed in some of his dialogues with Robert Craft’.<sup>119</sup> Was that aversion connected to some extent with the above-mentioned refusal of a passport in 1917?

Settling for those examples of Polish-Russian relations and presaging a return to our discussion of the work of Bronislava Nijinska at the Teatr Wielki and a mention of the participation of other Poles, besides Vaslav Nijinsky, in Diaghilev’s ballets, including Leon Wójcikowski, let us quote here the opinion of Sipovska, editor-in-chief of the Russian periodical *Pinakotheka*: ‘If I were to write an article on the mutual relations between Polish and Russian culture, I would devote it to outlining the continual presence of a “Polish virus” within the Russian cultural space. I am not thinking here about the indisputable significance of artists of Polish origins who left a visible trace in Russian art. It is not even about that peculiar circumstance that almost half of the old Russian families derive their lineage from emigrants from the Commonwealth [of Poland and Lithuania]. Reference here to the attempt – characteristic of the Russian intellectual elite since time immemorial – to mention its Polish roots at every possible opportunity or simulate such roots where they are lacking. At the same time, it is entirely devoid of respect for Poland, inspired solely by the eminently Russian reality and the need to maintain a distance from its occasionally unbearable nature’.<sup>120</sup>

It would not be difficult to write Stravinsky into that opinion as well. Born and educated in Russia, the composer soon left (in 1917) and became a citizen of the world (he received French citizenship, and later American); he also escapes all comparisons and attempts at classifications.<sup>121</sup> Even if the land of his fathers had accepted him into its bosom, he would have abandoned it for the big wide world. Warsaw would doubtless not have given him everything that Paris made possible, and subsequently Los Angeles and New York.

117 Erhard 1978, p. 16. For more on the composer’s extant house in Uściług see Stankiewicz 2011. See also Stravinsky 1974, p. 26.

118 Erhardt 1978, pp. 15–18, 91–95 and 350.

119 Rudziński 1986, p. 245; see Stravinsky and Craft 1959.

120 Sipowska 2005, p. 3.

121 See Stravinsky 1936.

nowych efektownych pomysłów. W tańcach zbierali huczne oklaski pp. primabalerina Gaszewska (za piękne wykonanie solo), LukasoŃna, Szmarowska, Rosignol, Krajewska, Leszczyńska, Kulesza, Socha, Śliwiński i inni”. W kolejnych miesiącach wznowiono *Afrykankę* Meyerbeera, *Jeziro łabędzie* Czajkowskiego i *Szeherazadę* Rimskiego-Korsakowa. Zajlich odnosił kolejne triumfy także w następnym sezonie, wystawiając *Flet zaczarowany* Riccarda Drigo i *Lizette, córkę źle strzeżoną* Petera L. Hertla. Ostatni z wymienionych baletów został wystawiony z dużym rozmachem; wystąpili w nim Halina Szmolcówna, Adam Blancard i sam Zajlich<sup>122</sup>.

Zasługi Piotra Zajlicha, najwybitniejszego polskiego twórcy baletu okresu międzywojennego, wymagają poświęcenia mu kilku dalszych uwag. Urodził się w 1884 roku w Warszawie i już w wieku 7 lat rozpoczął naukę w szkole baletowej przy Teatrze Wielkim. Gdy miał lat 19, występował jako solista, a w 1911 roku został zaangażowany do baletu Diagilewa, w rok później zaś przeszedł do zespołu Anny Pawłowej i stał się jej partnerem. Dzięki staraniom primabaleriny Anny Gaszewskiej powrócił w 1917 roku do Warszawy, gdzie w Teatrze Wielkim powierzono mu kierowanie zespołem baletowym. Do wybuchu II wojny światowej wystawił przeszło 50 baletów i stworzył ponad 100 wstawek do oper i dramatów muzycznych. Jak już pisaliśmy wcześniej, jego pierwszym baletem pełnospektaklowym wystawionym w niepodległej Polsce był *Pan Twardowski* Różyckiego. Jeden z recenzentów pisał: „Premiera wczorajsza jest w kronice baletu warszawskiego wydarzeniem niezwykłym. I nie tylko dlatego, że sam utwór wyróżnia się z dotychczasowego repertuaru gatunkiem swym i stylem; na domiar wynieśliśmy wrażenie, jak gdyby cały poziom naszej sztuki baletowej wznosił się o piętro wyżej. Scena teatru wzbudzała podziw świetnością, przypominającą największe sceny operowe”<sup>123</sup>.

Tej niezwykle pochlebnej recenzji wtórowała opinia wyrażona w „Kurierze Warszawskim” z dnia 10 V 1921 roku: „Wykonanie *Pana Twardowskiego*, bardzo staranne na ogół, pozwoliło niektórym wykonawcom wznieść się nad poziom zwykłej poprawności. Więc świetna primabalerina naszej Opery Halina Szmolcówna tańczyła znakomicie, a wyglądała jak bajka. Irena Szymańska wybornie odtworzyła taniec wśród sztyletów, Jałowicka była miłą i pełną wdzięku białą kotką, [a panie] Jezierska, Willówna (Pani Twardowska), zgrabna i żywa Braumanówna, E. Szymańska wyróżniały się tańcem czy urodą. [...] Tokarski był dobrym Twardowskim, a Zajlich szpetnym Diabłem”<sup>124</sup>.

Swoje największe triumfy w dziedzinie choreografii święcił Zajlich w dziesięcioleciu od 1921 do 1931 roku. Wystawił wtedy m.in. *Tańce połowieckie* Borodina, *Coppelię* Delibesa, *Dafnisa i Chloe* Ravela oraz *Pietruszkę* i *Ognistego ptaka* Strawińskiego. Po tym ostatnim balecie zaprezentowanym 20 I 1931 roku, w jednej z recenzji zawarto taką oto opinię: „Partię tytułową wykonała Halina Szmolcówna, zachwycając widza wykwinną interpretacją, w której jednak wyczuwało się wysiłek artystki, aby sprostać zadaniu wobec braku lekkości, którą w tak wielkim stopniu dawniej posiadała [kończyła ona już wówczas swoją długoletnią karierę, także po licznych sukcesach zagranicznych]. Eugenia Lipkowska jako Księżniczka, doskonale technicznie

122 Mamontowicz-Łojek 1972, s. 8.

123 „Kurier Poranny”, 12 V 1921.

124 Szczublewski 1993, s. 448.

Let us return to the stage of the Teatr Wielki and remind ourselves of the most important dances, the most interesting events of the inter-war period and the achievements of the outstanding choreographer Piotr Zajlich. In January 1918, when Moniuszko’s *Halka* was revived, the reviewer for the *Kurier Polski* stated that ‘worthy of recognition are the dances, particularly the highland dance, arranged by Mr Zajlich, who has given several striking new ideas. In the dances, rousing applause was garnered by the prima ballerina Gaszewska (for her beautiful solo performance), LukasoŃna, Szmarowska, Rosignol, Krajewska, Leszczyńska, Kulesza, Socha, Śliwiński and others’. Over subsequent months, there were also revivals of Meyerbeer’s *L’africane*, Tchaikovsky’s *Swan Lake* and Rimsky-Korsakov’s *Sheherazade*. Zajlich carried off further triumphs in the next season as well, staging Riccardo Drigo’s *The Magic Flute* and Peter Hertel’s *La fille mal gardée*. That last ballet was staged with great élan; it starred Halina Szmolcówna, Adam Blancard and Zajlich himself.<sup>122</sup>

The services of Piotr Zajlich, the most outstanding Polish ballet choreographer of the inter-war period, demand a little more attention. He was born in 1884, in Warsaw, and by the age of seven he had begun attending the ballet school attached to the Teatr Wielki. When he was nineteen, he performed as a soloist, and in 1911 he was taken on by Diaghilev’s ballet company. A year later, he transferred to the company of Anna Pavlova and became her partner. Thanks to the efforts of the prima ballerina Anna Gaszewska, in 1917 he returned to Warsaw, where at the Teatr Wielki he was put in charge of the *corps de ballet*. Up to the outbreak of the Second World War, he had staged more than fifty ballets and created over one hundred ballet interludes in operas and music dramas. As mentioned earlier, his first full-length ballet to be staged in the independent Poland was Różycki’s *Pan Twardowski*. One reviewer wrote: ‘Yesterday’s premiere was an exceptional event in the chronicle of the Warsaw ballet. And not just because the work distinguished itself from the previous repertoire with its genre and style; in addition, we gained the impression that the whole standard of our balletic art had risen a whole level. The theatre’s stage drew admiration with its splendour, reminiscent of the greatest operatic stages’.<sup>123</sup>

That highly flattering review was echoed by an opinion expressed in the *Kurier Warszawski* of 10 May 1921: ‘The rendition of *Pan Twardowski*, very meticulous in general, allowed some performers to rise above the level of ordinary correctness. Thus the excellent prima ballerina of our Opera Halina Szmolcówna danced wonderfully, and looked like a dream. Irena Szymańska produced a capital rendition of the dance amid the daggers, Jałowicka was a nice and very charming white cat, [and] Jezierska, Willówna (Twardowski’s wife), the agile and lively Braumanówna and E. Szymańska distinguished themselves with their dancing or attractiveness [...] Tokarski was a good Twardowski, and Zajlich a hideous Devil’.<sup>124</sup>

Zajlich enjoyed his greatest triumphs in choreography during the ten-year period from 1921 to 1931, when his productions included Borodin’s *Polovtsian Dances*, Delibes’s *Coppélia*, Ravel’s *Daphnis et Chloé* and Stravinsky’s *Petrushka* and *The Firebird*. After the

122 Mamontowicz-Łojek 1972, p. 8.

123 *Kurier Poranny*, 12 May 1921.

124 Szczublewski 1993, p. 448.

wyrobiona, daje dużo wdzięku i świeżości młodzieńczej. Na całkowite uznanie zasługują: p. Sylwin Baliszewski jako Królewicz i p. Stanisław Kostecki w charakterystycznej partii Kościeja”<sup>125</sup>.

Spośród polskich baletów, oprócz *Pana Twardowskiego*, Zajlich wystawił m.in. *Pieśni miłosne Hafiza Szymanowskiego* (12 IX 1922), *Chopinianę* (7 X 1922), *Ucztę Heroda* Adama Wieniawskiego (4 VII 1927) i *Święto ognia* Zygmunta Noskowskiego (11 VI 1930). Niestrudzony Zajlich wystawiał muzykę i taniec polski również za granicą; na scenie Opery Paryskiej przedstawił z zespołem Teatru Wielkiego w czerwcu 1925 roku *Tańce polskie*. W 1934 roku zorganizował też wyjazd grupy baletowej na tournée po Rumunii. Współpracował wówczas z nim Jan Ciepliński, który niebawem wślawił się spoliczkowaniem słynnego Lifara.

Warto tu jeszcze dodać, że pod koniec lat dwudziestych Zajlich współpracował w Teatrze Wielkim z Feliksem Parnellem (prawdziwe nazwisko Feliks Grzybek). Parnell ukończył szkołę baletową przy Teatrze Wielkim i w 1915 roku wyjechał do Rosji, i ożenił się z tancerką rosyjskiego pochodzenia Niną Pawliszczewską. W 1928 roku na deskach Teatru Wielkiego wystawił *Pulcinellę* Strawińskiego i *Kuranta czarodziejskiego* Pick-Mangiagallego. W następnym roku Parnell przygotował trzy premiery: *Ostatniego pierrot*a Karola Rathausa, *Kleksa, czyli Co – co* Władysława Macury oraz utwór jugosłowiańskiego kompozytora Křesimira Baranovića *Serduszko*. Ostatnim jego przedstawieniem był balet *Boruta* Witolda Maliszewskiego (15 III 1930).

Za Bożeną Mamontowicz-Łojek powtórzmy, że zespół baletowy Teatru Wielkiego w latach 1918–1931 był mniej liczny niż na początku stulecia. Liczba tancerzy i tancerek wahała się od 50 do 70, ale balet wspomagany był przez uczniów szkoły baletowej przy Teatrze Wielkim, których było zwykle 60, a niekiedy nawet 140. Niestety, początek lat trzydziestych był okresem stagnacji; do połowy 1933 roku nie było większych wydarzeń spod znaku Terpsichory. Z okazji stulecia wystawiono *Chopinianę* i nową premierę *Pana Twardowskiego* według układu Zajlicha. Znakomity choreograf wrócił na swe stanowisko w Teatrze Wielkim w sezonie 1937/1938. Miał wówczas wyjątkowo trudne zadanie, gdyż 30 tancerzy i tancerek przeszło do organizowanego przez Bronisławę Niżyńską Polskiego Baletu Reprezentacyjnego. Jednakże w styczniu 1938 roku udało mu się wystawić, po raz trzeci w karierze, *Pana Twardowskiego*. Ten właśnie balet wybrał Zajlich na swój jubileusz w dniu 29 stycznia, kiedy to ponownie wykonywał rolę Diabła<sup>126</sup>.

Na jubileuszu „zebrała się cała Warszawa” – pisał jeden z krytyków. Inny recenzent dodał: „Jak słusznie stwierdzili wszyscy, zasługi Zajlicha są znacznie większe niż sądzi publiczność, oddzielona od życia sceny rampą i kurtyną, [...] Zajlich jest znakomitym baletmistrem i znakomitym reżyserem baletowym, posiada olbrzymie przygotowanie, wiedzę głęboką, pracowitość i kocha teatr całą duszą”<sup>127</sup>. Z okazji tego jubileuszu otworzona została niezwykle interesująca wystawa „Rozwój baletu warszawskiego w dwudziestoleciu 1918–1938”. Większość eksponatów była własnością Zajlicha. Wielce zasłużony dla Teatru Wielkiego tancerz i choreograf przeżył II wojnę światową; zmarł w Piasecznie w wieku 64 lat w 1948 roku.

<sup>125</sup> „Rewia” 1931, nr 6.

<sup>126</sup> Mamontowicz-Łojek 1972, s. 19.

<sup>127</sup> Jasiński 1986, s. 163.

last of those ballets, shown on 20 January 1931, the following opinion appeared in one review: ‘The titular part was performed by Halina Szmolcówna, delighting the viewer with her polished interpretation, although one did sense that the artist was struggling to cope with the task, given the lack of that lightness which she formerly possessed to such a great extent [at that time, her lengthy career, which also included numerous successes abroad, was coming to an end]. Eugenia Lipkowska, as the Princess, technically perfectly prepared, brings a great deal of charm and youthful freshness. Whole-hearted acknowledgement is due to Sylwin Baliszewski as the Prince and Stanisław Kostecki in the character part of Kashchei’.<sup>125</sup>

Besides *Pan Twardowski*, the Polish ballets staged by Zajlich included Szymanowski’s *Pieśni miłosne Hafiza* [The Love Songs of Hafiz] (12 September 1922), *Chopiniana* (7 October 1922), Adam Wieniawski’s *Uczta Heroda* [Herod’s feast] (4 July 1927) and Zygmunt Noskowski’s *The Rite of Fire* (11 June 1930). The indefatigable Zajlich also presented Polish music and dance abroad; at the Paris Opera, he staged *Danses polonaises* in June 1925 with the company of the Teatr Wielki. In 1934, he organised a tour of Romania with a ballet ensemble. At that time, he was working with Jan Ciepliński, who soon afterwards earned notoriety for slapping the famous Lifar.

It is worth just adding here that towards the end of the twenties Zajlich worked at the Teatr Wielki with Feliks Parnell (real name Feliks Grzybek). Parnell completed ballet school at the Teatr Wielki, and in 1915 he left for Russia and married Nina Pavlishchevska, a dancer of Russian origins. In 1928, at the Teatr Wielki, he staged Stravinsky’s *Pulcinella* and Pick-Mangiagalli’s *Il carillon magico*. The next year, Parnell prepared three premieres: Karol Rathaus’s *Le dernier Pierrot*, Władysław Macura’s *Kleks, czyli Co – co* [Blot, or What – what] and a work by the Yugoslavian composer Krešimir Baranović, *Licitarsko srce* [Gingerbread heart]. His last production was Witold Maliszewski’s ballet *Boruta* (15 March 1930).

Let us repeat, after Bożena Mamontowicz-Łojek, that the *corps de ballet* of the Teatr Wielki over the period 1918–1931 was smaller than during the previous century. The number of dancers fluctuated from fifty to seventy, but the ballet company was bolstered by pupils of the ballet school attached to the Teatr Wielki, of which there were usually sixty, and sometimes up to 140. Unfortunately, the beginning of the thirties was a period of stagnation; up to the middle of 1933, there were no major Terpsichorean events. The centenary was marked by a performance of *Chopiniana* and a new premiere of *Pan Twardowski* in an arrangement by Zajlich. The outstanding choreographer returned to his post at the Teatr Wielki during the 1937/1938 season. At that time, he was faced with an exceptionally difficult task, since thirty dancers had moved to the Polish Representative Ballet set up by Bronislava Nijinska. However, in January 1938, he managed to stage, for the third time in his career, *Pan Twardowski*. That was the ballet which Zajlich chose for his jubilee on 29 January, when he reprised the role of the Devil.<sup>126</sup>

‘The whole of Warsaw’ gathered for that jubilee, as one critic wrote. Another reviewer added: ‘As everyone rightly states, Zajlich’s services are much greater than is assumed by the public, separated from the life on the stage by the footlights and the curtain [...] Zajlich is an

<sup>125</sup> *Rewia*, 1931/6.

<sup>126</sup> Mamontowicz-Łojek 1972, p. 19.

W okresie międzywojennym na deskach Teatru Wielkiego tańczyło wiele znakomitych tancerzy i tancerek, o których w tym rozdziale mogliśmy tylko wspomnieć. Nie przywołaliśmy też wszystkich ważnych wydarzeń baletowych, ale nie możemy pominąć tu *Harnasiów* Szymanowskiego; balet ten był najpierw wystawiony w Pradze, następnie w Paryżu w opracowaniu samego Serge'a Lifara i dopiero potem trafił do Warszawy. Z wizytą Lifara w Teatrze Wielkim wiąże się wydarzenie o charakterze skandalicznym. Tak je zrelacjonowała „Gazeta Warszawska” z 9 III 1935 roku: „Dnia 26 lutego na próbie generalnej festiwalu tanecznego w Teatrze Wielkim doszło do gorszącego zajścia, a to na tle wywiadu prasowego z wybitnym, przybyłym z Paryża na gościnne występy tancerzem Sergiuszem Lifarem. Wypowiedziami zagranicznego gościa na temat baletu warszawskiego poczuł się dotknięty kierownik Baletu Opery p. Ciepliński i na próbie podszedłszy do Lifara, po krótkiej wymianie zdań, wymierzył mu policzek. Incydent ten miał miejsce wobec całego zespołu baletowego zebranego na scenie i wywołał w warszawskich sferach artystycznych prawdziwą sensację. A teraz rzecz pikantna: oto grupa tancerzy francuskich nadesłała do Warszawy list do baletmistrza Cieplińskiego, gratulujący mu spoliczkowania Lifara”<sup>128</sup>. Należy dodać, że Lifar, który dobrze znał się z Cieplińskim jeszcze z czasów kijowskich, pomimo afrontu wystąpił w Teatrze Wielkim. A następnie, żeby dobrze wystawić *Harnasiów* w Paryżu, z Warszawy udał się Lifar do Zakopanego, by zapoznać się z górską sztuką taneczną.

Na temat dzieła Szymanowskiego, które wystawiono w Teatrze Wielkim 1 X 1938, pisano bardzo wiele. Sięgnijmy po dwie opinie Stefana Kisielewskiego: „[...] *Harnasie* – pisał Kisiel w 1947 roku – utwór niewątpliwie charakterem swym, fakturą i orkiestracją w twórczości Szymanowskiego wyjątkowy, nawiązujący bezpośrednio do Strawińskiego. Dużą rolę odegrała tu zapewne i tematyka góralska, w której jędrność i siła narzuca takie, a nie inne rozwiązania muzyczne. W każdym razie znakomity ten utwór najbliższy jest atmosferze ówczesnego europejskiego modernizmu, nie ma w nim owej ornamentальной duszności, przerafinowania i przesubtelnienia, jak wieje z wielu innych dzieł Szymanowskiego, jest za to dużo orzeźwiającej świeżości i męskiej siły”<sup>129</sup>. Po dwudziestu latach Kisielewski był już bardziej krytyczny: „Często też gra się *Harnasiów* – uwielbiam, genialne, przesubtelne uchwycenie góralskiej nuty w paru miejscach, ale w całości, przy dzisiejszym rozwoju orkiestry (a raczej przy wyjściu poza orkiestrę) utwór ten musi się wytrzeć, spowszednieć”<sup>130</sup>. Czy tak się rzeczywiście stało?

Wróćmy do Polskiego Baletu Reprezentacyjnego, Bronisławy Niżyńskiej i jej następcy Leona Wójcikowskiego, który miał za sobą doświadczenia związane z Baletami Rosyjskimi Siergieja Diaghilewa i z Picassem (o czym będzie szerzej mowa w innym rozdziale). W pierwszej połowie 1937 roku prasa donosiła, że Arnold Szyfman zakłada Balet Polski, reprezentacyjną grupę na występy w Paryżu, Londynie, w Niemczech, firmowaną przez Niżyńską. „Biuro mieści się – donosiły gazety – na rogu ulic Focha i Trębackiej od czerwca. A skład tej elitarniej grupy baletowej? Dwie primabaleriny, 7 solistek, 11 tancerek, 18 tancerzy. Niebawem mieli zdobyć najwyższe trofeum na wystawie międzynarodowej w Paryżu”<sup>131</sup>.

128 *Ibidem*, s. 316.

129 Kisielewski 2012, s. 313.

130 *Ibidem*, s. 347.

131 Szczublewski 1993, s. 571.

excellent ballet master and an excellent ballet director. He is splendidly prepared, possesses deep knowledge, is hard working and loves the theatre with all his soul’.<sup>127</sup> To mark that jubilee, a highly interesting exhibition was opened, illustrating the development of ballet in Warsaw over the inter-war years, 1918–1938. Most of the exhibits belonged to Zajlich. That dancer and choreographer who contributed so much to the Teatr Wielki survived the Second World War; he died in Piaseczno at the age of sixty-four, in 1948.

During the inter-war period, many brilliant dancers appeared on the boards of the Teatr Wielki, about whom we could only make a passing mention in this chapter. Neither have we evoked all the important ballet events, but we cannot overlook Szymanowski’s *Harnasie*; this ballet was first staged in Prague, then in Paris, in an arrangement by Serge Lifar himself, and only then did it come to Warsaw. Lifar’s visit to the Teatr Wielki is linked to a scandalous occurrence. Here is the account given by the *Gazeta Warszawska* of 9 March 1935: ‘On 26 February, at a dress rehearsal for the dance festival at the Teatr Wielki, a shocking incident occurred in connection with a press interview with the outstanding dancer Serge Lifar, who had come from Paris for guest performances. The head of the Opera Ballet, Mr Ciepliński, took offence at what the foreign guest said about the Warsaw ballet, and at the rehearsal he approached Lifar and, after a brief exchange of opinions, slapped him. That incident occurred in front of the whole ballet ensemble, gathered on the stage, and it caused a real sensation in the artistic circles of Warsaw. And now a piquant thing: a group of French dancers sent a letter to ballet master Ciepliński in Warsaw congratulating him for slapping Lifar.’<sup>128</sup> It should be added that Lifar, who was a good acquaintance of Ciepliński from his time in Kiev, performed at the Teatr Wielki despite the affront. And then, in order to give a good production of *Harnasie* in Paris, Lifar travelled from Warsaw to Zakopane, in order to familiarise himself with the art of highland dance.

A great deal has been written about Szymanowski’s work, which was staged at the Teatr Wielki on 1 October 1938. Let us draw on two opinions issued by Stefan Kisielewski: ‘*Harnasie* – he wrote in 1947 – unquestionably an exceptional work in Szymanowski’s oeuvre, with regard to its character, texture and orchestration, referring directly to Stravinsky. A considerable role was also played here, no doubt, by highland themes, in which the suppleness and strength imposes musical solutions of this, and no other, sort. Be that as it may, this wonderful work is closest to the atmosphere of European “modernism” of that time. It is free of that ornamental stuffiness, over-refinement and excessive subtlety exuded by many of Szymanowski’s other works; it does possess, however, plenty of invigorating freshness and masculine strength’.<sup>129</sup> Twenty years later, Kisielewski was more critical: ‘*Harnasie* is often played. I adore the brilliant, remarkably subtle capturing of the highland “note” in a couple of places, but on the whole, given the present-day development of the orchestra (or rather the departure from the orchestra), this work inevitably seems worn and commonplace’.<sup>130</sup> Was that really the case?

127 Jasiński 1986, p. 163.

128 *Ibid*, p. 316.

129 Kisielewski 2012, vol. ii, p. 313.

130 *Ibid*, p. 347.



„Premiera baletu – pisze w swej znanej książce o balecie Wysocka – odbyła się 20 listopada roku 1937 w teatrze Mogador w Paryżu i stała się prawdziwym tryumfem polskich artystów. Jury Wystawy przyznało *Grand Prix* całemu zespołowi, Bronisławie Niżyńskiej i Arnoldowi Szyfmanowi. Po sukcesach paryskich zespół, który otrzymał liczne propozycje występów, odbył *tournee* po Anglii i Niemczech. Z [...] recenzji sądzić można o istotnym powodzeniu baletu.”<sup>132</sup>. Ta znakomita tancerka i badaczka dziejów baletu przytacza też głosy prasy francuskiej. „L’Echo de Paris” (piórem Adolfa Bochota z Instytutu Francuskiego): „Od swego powstania, od pierwszego występu, rokuje nowy polski zespół baletowy jak najlepsze nadzieje. Ma on przede wszystkim powab świeżości i młodości, zwraca uwagę swym zapałem, wdziękiem i szczerością, siłą ekspresji i wyrazistością rytmiki”. Z kolei „Temps Présent” donosił: „*Baśń krakowska* Baletów Polskich jest moim zdaniem jednym z najpiękniejszych poematów choreograficznych ostatnich czasów”.

O Polskim Balecie rozpisowała się też prasa angielska, m.in. „The Times”: „Polski zespół baletowy dający obecnie przedstawienia w Covent Garden przyciąga uwagę Londynu swą świeżością. W *Baśni krakowskiej* pokazano nam dziarski taniec barwnego tłumu na rynku krakowskim. Sceny w piekle odznaczały się wielką pomysłowością efektów. P. Glinkówna ślicznie odtńczyła partię Dziewczyny. [...] *Pieśń o ziemi*, balet ludowy, stanowił czarujące widowisko”. Recenzja w „The Daily Telegraph” takie zawiera słowa: „Niedawno zorganizowany Balet Polski potrafił już osiągnąć pomyślne rezultaty. *Baśń krakowską* cechuje atmosfera dramatyczna, szczególnie w scenach zespołowych; końcowe sceny tortur są najlepsze spośród podobnych, jakie było nam dane widzieć ostatnio. Na ogół biorąc, zespół odznacza się temperamentem i doskonałym rytmem. Żywiołowość jego jest wprost niezwykła. Strona dekoracyjna baletów, szczególnie *Baśni krakowskiej*, jest prześliczna. Pierwsze kroki młodego baletu są wielce obiecujące, ma on w sobie coś tak odrębnego, jest tak zdecydowanie narodowy, że żaden poważny miłośnik sztuki nie powinien ominąć sposobności ujrzenia go”<sup>133</sup>.

„*Pieśń o ziemi naszej* – odnotowuje Wiktor Stan – dała pretekst Niżyńskiej do pokazania trzech rdzenie polskich obrzędów: sobótek, wesela i dożynek. Nie wolno odmówić inscenizacji *Pieśni o ziemi* niesamowitego polskiego temperamentu, w oberkach, polonezie i rosyjskich [sic!] tańcach, ułożonych przez Niżyńską po wirtuozowsku”<sup>134</sup>. Niecała prasa polska odniosła się tak entuzjastycznie do dzieł choreograficznych Niżyńskiej. Zarzucano jej, że za pieniądze z polskiego MSZ wprowadziła do Polskiego Baletu Reprezentacyjnego wiele układów z rosyjskiego folkloru i niepolskich elementów kostiumowych. W czasie występów za granicą używała też niepolskiej formy swojego nazwiska – Nijinskaya, co dodatkowo dezorientowało publiczność, o jakiej narodowości balet chodzi. W czasie jednego z przedstawień jakiś rozpromieniony i zapewne kiepsko wykształcony Francuz, wychodząc z teatru, powiedział: „Te balety z Polski rosyjskiej są urocze!”.

Po występach we Francji i Anglii balet zaprezentował się w Warszawie i wówczas pojawiły się opinie, że nienajlepiej spełnił swoje zadanie propagandy tańca polskiego za granicą. W szczegółowym omówieniu programu baletu dokonany przez Jana Ostrowskiego-Naumoffa w „Kurie-

132 Wysocka 1970, s. 437.

133 *Ibidem*, s. 437.

134 „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 49; Mamontowicz-Łojek 1972, s. 61.

Let us return to the Polish Representative Ballet, Bronislava Nijinska and her successor, Leon Wójcikowski, who could draw on experience connected with Serge Diaghilev’s Ballets Russes and with Picasso (more on that in another chapter). During the first half of 1937, the press reported that Arnold Szyfman was founding a Polish Ballet, a representative group for performances in Paris, London and Germany, under the patronage of Nijinska. ‘Since June, the office has been located – reported the newspapers – on the corner of Foch and Trębacka streets. And the composition of that elite ballet group? Two prima ballerinas, seven soloists, eleven female dancers and eighteen male dancers. They would soon win top prize at the international exhibition in Paris’.<sup>131</sup>

‘The ballet’s premiere – as Wysocka writes in her well-known book on ballet – came on 20 November 1937 at the Mogador theatre in Paris, and it proved a real triumph for the Polish artists. The Exhibition jury awarded the whole company, Bronislava Nijinska and Arnold Szyfman the “Grand Prix”. After its Parisian successes, the company, which received numerous propositions, toured Great Britain and Germany. From [...] reviews, one can gauge that the “Ballet” won genuine success’.<sup>132</sup> That excellent dancer and scholar of ballet history also quotes voices from the French press. *L’Echo de Paris* of 22 November 1937 (in the person of Adolphe Boschot of the Institut Français): ‘From its inception, from its very first show, this new ballet company already looks very promising. [...] this troupe as a whole displays remarkable élan, bursting with energy, striking graceful and natural attitudes, with vivid mimicry, vigour and distinctive rhythms’. The *Temps présent*, meanwhile, reported: ‘In my opinion, the Ballets Polonais’ *Legend of Cracow* is one of the most beautiful choreographic poems of recent times’.

When *Les Ballets Polonais* was brought to Covent Garden, there was an enthusiastic reception from the British press, including *Punch* (29 December 1937): ‘The Polish Ballet comes to London with the red-and-white square of its national colours pinned proudly to its masthead. [...] Polish composers have written the music. The *décor* is the work of Polish artists. The themes of the ballets are taken from Polish folklore, legend and rite. It will be seen that the national element is the life-pulse of the ballet, and a sturdy rhythmic and refreshing pulse-beat it proves to be. [...] *The Legend of Cracow* [...] has a breadth, a rhythmic sweep and strength [...] with a vigorous and dramatic score and an intriguing backcloth of tilted turrets. [...] Alexandra Glinka, as *Mistress Twardowski*, gave a spirited performance. Soft arms, impeccable rhythm and an infectious gaiety made this the outstanding performance in a ballet that should not be missed.’ The same reviewer also singled out Nijinska’s choreographic sequences, which ‘habitually combine classical purity with pointed wit. Her peasant dances are masterly.’ There was further praise from both *The Times* and *The Daily Telegraph*, the latter highlighting the dramatic ensembles, the remarkable effervescence and perfect rhythm of the dancers and the beautiful decorations, as well as the distinctive national character of the newly formed company.

‘*The Song of the Soil* – notes Wiktor Stan – gave Nijinska a pretext for showing three native Polish rites: the Midsummer Day bonfires, weddings and harvest festivals. The production of *Song of the Soil* cannot be denied an incredible Polish temperament, in the obereks, polonaise

131 Szczublewski 1993, p. 571.

132 Wysocka 1970, p. 437.

rze Porannym” (z 13 IV 1938) czytamy: „Zarówno w scenach zbiorowych, jak i indywidualnych, przeplatanych rytmami tańców polskich, panuje duży chaos. Folklor to dziwnie nieprzekonywający, połamany, jak gdyby ze źle odczytanych rysunków Stryjeńskiej zaczerpnięty, jednostajny, szarżowy, nazbyt głośny i hopakowaty, daleki od sprecyzowanego charakteru polskiego. [...] Na tle muzyki Chopina [*Koncert e-moll*] stworzono kompozycję choreograficzną utrzymaną w stylu czysto formalnym”.

Bronisława Niżyńska kierowała Baletem Polskim tylko przez jeden sezon. Zrezygnowała w 1938 roku. Uważa się, że nie umiała (albo raczej nie zamierzała) nadać programowi Baletu Reprezentacyjnego ściśle polskiego charakteru. Przyczyniła się natomiast na pewno do podniesienia poziomu wyszkolenia tancerzy. W sezonie 1938/1939 kierownictwo Baletu Polskiego objął Leon Wójcikowski. Powiększył znacznie zespół i wprowadził do programu typowo polskie układy, m.in. *Harnasiów Szymanowskiego*, *Bajkę Moniuszki*, *Wesele na wsi* (dawniej nazywane *Weselem w Ojcowie*) Kurpińskiego, a także *Eine kleine Nachtmusik* Mozarta i *El amor brujo* de Falli. Z tym repertuarem wyruszył na występy do Francji (Cannes, Nicea, Marsylia, Lyon), Luksemburga, Kowna i Nowego Jorku. Mówiło się o tym, że w sezonie 1939/1940 zespół baletowy miał być włączony do zespołu Teatru Wielkiego. We wrześniu 1939 miał jeszcze wystąpić na otwarciu Biennale w Wenecji, ale wybuch wojny pokrzyżował wszystkie te plany.

## Reduta – Rozmaitości i Teatr Narodowy, czyli scena dramatyczna Teatru Wielkiego

**Spośród** wielu tekstów o scenie dramatycznej w Teatrze Wielkim po odzyskaniu przez Polskę niepodległości wybieramy te autorstwa Wiktora Brumera: „3 października 1924 zostanie uroczystie otwarty Teatr Narodowy. Założony przed stu pięćdziesięciu laty, różne przechodził koleje. Czy odpowiedział dumnej swej i obowiązującej nazwie?”. Niedługo potem badacz ten pisał: „Po długich oczekiwaniach otworzono nareszcie Teatr Narodowy dnia 3 października 1924 roku, chociaż ten reprezentacyjny teatr polski powinien być bezwarunkowo państwowy, to jednak i w obecnej formie zaszczytna nazwa Teatru Narodowego słusznie mu się, jako spadkobiercy dawnego Teatru Narodowego i Rozmaitości należy”<sup>135</sup>. W dniu uroczystego otwarcia teatru Juliusz Osterwa w otoczeniu zespołu złożył na nowej scenie ślubowanie: Teatr Narodowy służyć będzie „ewangelistom Ducha Polskiego: Mickiewiczowi, Słowackiemu, Krasińskiemu i Norwidowi”<sup>136</sup>.

Tak oto scena dramatyczna, niegdyś Teatr Rozmaitości, przyjmując nową nazwę, przejmowała niejako całe dziedzictwo związane z nazwą „Teatr Narodowy”. Czy ślubowanie Osterwy zostało wypełnione? Czy wypełnia je obecnie Teatr Narodowy w murach Teatru Wielkiego? Na

<sup>135</sup> Brumer 1986, s. 121.

<sup>136</sup> *Ibidem*, s. 290.

and Russian [*sic*] dances virtuosically arranged by Nijinska’.<sup>133</sup> Not all the press wrote so enthusiastically about Nijinska’s choreographic works. She was accused of introducing many patterns from Russian folklore and non-Polish elements of dress into the Polish Representative Ballet using money from the Polish Home Office. Also, during performances abroad, she used an un-Polish form of her surname, Nijinskaya, which further disorientated the public about the nationality of the ballet. During one performance, a glowing and no doubt poorly educated Frenchman uttered on leaving the theatre: ‘Those ballets from Russian Poland are delightful!!!’

After performances in France and Great Britain, the ballet performed in Warsaw, and then it was claimed that the company would have better fulfilled its task of propagating Polish dance abroad. In Jan Ostrowski-Naumoff’s detailed discussion of the ballet’s programme published in the *Kurier Poranny* (of 13 April 1938), we read: ‘Great chaos reigns in both the ensembles and in the individual scenes. The folklore is oddly unconvincing, fractured, as if drawn from misinterpreted drawings by Stryjeńska, monotonous, overdone, too loud and hopakish, far from a defined Polish character. [...] Forged to the music of Chopin [the E minor Concerto] is a choreographic composition adhering to a purely formal style’.

Bronislava Nijinska only ran the Polish Ballet for one season. She resigned in 1938. It is thought that she was unable (or rather unwilling) to give the programme of the Representative Ballet a strictly Polish character. However, she certainly helped raise the standard of the dancers’ training. In the 1938/1939 season, Leon Wójcikowski took over the running of the Polish Ballet. He expanded the company considerably and introduced typically Polish patterns to the programme, including Szymanowski’s *Harnasie*, Moniuszko’s *A Fairy Tale*, Kurpiński’s *Wesele na wsi* (LA country wedding), originally called *Wesele w Ojcowie* [Wedding at Ojców]) and also Mozart’s *Eine kleine Nachtmusik* and De Falla’s *El amor brujo*. With that repertoire, he set off for performances in France (Cannes, Nice, Marseille, Lyon), Luxembourg, Kaunas and New York. It was said that in the 1939/1940 season the ballet company was to be incorporated in the company of the Teatr Wielki. In September 1939, it was to perform at the opening of the Venice Biennale, but the outbreak of war put paid to all those plans.

## The Reduta – Teatr Narodowy, or The drama stage of the Teatr Wielki

**Among** the many texts about the drama stage at the Teatr Wielki following Poland’s regaining of independence, we have chosen those by Wiktor Brumer: ‘On 3 October 1924, the National Theatre will be ceremoniously reopened. Founded one hundred and fifty years ago, it has endured varying fortunes. Has it responded to its proud and obligating name?’ Shortly afterwards, that same scholar wrote: ‘After a long wait, the National Theatre was finally opened on 3 October 1924. Although this representative Polish theatre ought to be unconditionally state-run, in its present form as well, as the heir to the former National

<sup>133</sup> *Tygodnik Ilustrowany*, 1937/49; Mamontowicz-Łojek 1972, p. 61.

te pytania mogą odpowiedzieć tylko teatrolodzy. Nam pozostaje przypomnieć wybrane fakty i zdarzenia z dziejów Rozmaitości i następnie Narodowego, pominąć z braku miejsca Teatr Mały, ale nie zapominając o arcyważnej Reducie<sup>137</sup>, która pojawiła się po drodze, w opozycji do Rozmaitości. Skoro mowa o Reducie i Teatrze Narodowym<sup>138</sup>, trzeba poświęcić kilka uwag Osterwie przed utworzeniem Reduty.

Znakomity aktor i reżyser, niedościgniony wzór dla wielu ludzi teatru, w tym dla młodego Karola Wojtyły, urodził się w Krakowie w 1885 roku jako Julian Andrzej Maluszek. Juliuszem Osterwą stał się w 1904 roku za radą swego kolegi Leona Schillera (Lulka). „Maluszek – miał usłyszeć pewnego dnia Julian – to nie jest nazwisko dla artysty. On, Lulek, już mu wymyślił nazwisko na scenę: Osterwa. Juliusz Osterwa, to pięknie brzmi i ma wysokie, szlachetne pochodzenie – od szczytu w Tatrach po słowackiej stronie, szczytu o nazwie: Osterwa”<sup>139</sup>. W rok później angażuje go Ludwik Solski do Teatru Miejskiego w Krakowie, a w kolejnych latach występuje w teatrach poznańskim i wileńskim, m.in. ze Stefanem Jaraczem. W latach 1908–1909 jeździ po Europie, zwiedza m.in. Wiedeń, Monachium, Paryż, Ateny, Konstantynopol i Krete, szukając wszędzie inspiracji teatralnych. Od 1910 roku wiąże się z Warszawą, w tym także z Teatrem Wielkim; w 1914 roku poznaje Mieczysława Limanowskiego, geologa i teoretyka teatru związanego z Rozmaitościami. W swojej karierze artystycznej Osterwa ma występy w Samarze nad Wołgą, gdzie w czasie wojny został zesłany; po powrocie do Warszawy w 1918 roku związał się z Teatrem Polskim Szyfmana, ale niebawem rozpoczął współpracę z Limanowskim i utworzył Redutę<sup>140</sup>.

„Gazeta Warszawska” z 1 XII 1918 roku zamieściła niezwykle minorową recenzję Stanisława Pieńkowskiego: „Wpadłem wieczorem w Rozmaitościach na arcytwór parodii aktorsko-reżysersko-malarskiej, parodii dramatu, który w Polsce stał się symbolem i niemal świętością sztuki i kultury duchowej, [...] *Wesele*. Jeśli taki jest stosunek teatru do utworu, który wyjątkowego wymaga pietyzmu, to istotnie przyznać trzeba, że teatr ten znajduje się na dnie zgnilizny nie tylko artystycznej, lecz i moralnej”<sup>141</sup>. Odpowiedzią na tę sytuację była decyzja Osterwy o założeniu w Salach Redutowych Teatru Reduta; stało się to w maju 1919 roku. „W nazwie «Reduta» – zauważa trafnie Szczublewski – krótkiej, łatwej do upowszechnienia, szczęśliwie zbiega się kilka wyobrażeń: znana w Warszawie Sala, maskarada, walka i obrona; teatralna Reduta Osterwy i Limanowskiego może mieć przed sobą symbol reduty Ordon. Jaracz nie przeniósł się do Reduty, zostaje u Szyfmana [w Teatrze Polskim], wzmocni Redutę dopiero we wrześniu 1922 roku, kiedy zjawi się tu razem z Leonem Schillerem, kolegą Osterwy jeszcze z krakowskiego gimnazjum. Reduta zajmie w historii Teatru Wielkiego miejsce nadzwyczajne, większe niż czas jej pobytu w tym gmachu”. Powstanie nowego teatru nie mogło ująć uwagi warszawskiej prasy.

137 Szaniawski 1956, s. 173–233; Szczublewski 1965.

138 Król-Kaczorowska 1986, s. 106, nazywa go „Teatr Narodowy II”. Zob. też Raszewski 1963, s. 9.

139 Szczublewski 1973, s. 28–29.

140 Srebrny 1984, s. 629–644; *Pył piękna* 1998, s. 15–21.

141 Szczublewski 1993, s. 432.

and Variety Theatre, it is rightly due the distinguished name of National Theatre’.<sup>134</sup> On the day of the ceremonial opening of the theatre, Juliusz Osterwa, in the entourage of the theatre company, made a pledge on the new stage: the Teatr Narodowy would serve ‘the evangelists of the Polish Spirit: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński and Norwid’.<sup>135</sup>

Thus the drama stage, formerly the Teatr Rozmaitości, in adopting its new name, assumed, in a way, the entire heritage linked to the name Teatr Narodowy. Was Osterwa’s pledge upheld? Is it upheld today by the Teatr Narodowy within the walls of the Teatr Wielki? Only theatre scholars may answer that question. For us, it remains to evoke selected facts and events from the history of the Rozmaitości and then Teatr Narodowy, to pass over, due to a lack of space, the Mały Teatr (Little Theatre), but not to forget about the extremely important Reduta (Redoubt),<sup>136</sup> which appeared along the way, in opposition to the Rozmaitości. Since we are speaking about the Reduta and the Teatr Narodowy,<sup>137</sup> we must devote a few remarks to Osterwa prior to the founding of the Reduta.

This outstanding actor and director, a peerless example for many people of the theatre, including the young Karol Wojtyła (the future John Paul II), was born in Cracow in 1885 as Julian Andrzej Maluszek. He became Juliusz Osterwa in 1904, at the advice of his colleague, Leon Schiller (Lulek). ‘Maluszek – Julian apparently heard one day – is not a name for an artist. He, Lulek, had already thought of a stage-name for him: Osterwa. Juliusz Osterwa, it sounds lovely and has lofty, noble origins – from a peak in the Tatra Mountains on the Slovakian side, a peak called Osterwa’.<sup>138</sup> A year later, Ludwik Solski took him on at the Teatr Miejski (Municipal Theatre) in Cracow, and over subsequent years he performed in theatres in Poznań and Vilnius, including with Stefan Jaracz. In the years 1908–1909, he travelled around Europe, visiting such places as Vienna, Munich, Paris, Athens, Constantinople and Crete, always in search of theatrical inspirations. From 1910, he was associated with Warsaw, including with the Teatr Wielki; in 1914, he met Mieczysław Limanowski, a geologist and theatre theorist associated with the Teatr Rozmaitości. Osterwa’s artistic career took in Samara, on the Volga, where he was sent during the war; on his return to Warsaw, in 1918, he joined Szyfman’s Teatr Polski (Polish Theatre), but he would soon begin working with Limanowski and create the Reduta.<sup>139</sup>

The *Gazeta Warszawska* of 1 December 1918 published a highly minor-key review by Stanisław Pieńkowski: ‘Yesterday, at the Variety Theatre, I happened upon a masterpiece of thespian-directorial-artistic parody, a parody of a play that in Poland has become an almost sacred symbol of art and spiritual culture [...] *Wesele* [The wedding, by Stanisław Wyspiański]. If that is the theatre’s attitude towards a work which demands exceptional piety, then one really must admit that this theatre lies at the bottom of moral, as well as artistic, depravation’.<sup>140</sup> The response to that situation was Osterwa’s decision to found the Teatr Reduta (Redoubt Theatre) in the Sale Redutowe (Ballrooms); that happened in May 1919. ‘In the name Redoubt – as Szczublewski pertinently notes

134 Brumer 1986, p. 121.

135 *Ibid*, p. 290.

136 Szaniawski 1956, pp. 173–233; Szczublewski 1965.

137 Król-Kaczorowska (1986, p. 106) calls it ‘Teatr Narodowy II’. See also Raszewski 1963, p. 9.

138 Szczublewski 1973, pp. 28–29.

139 Srebrny 1984, pp. 629–644; *Pył piękna* 1998, pp. 15–21.

140 Szczublewski 1993, p. 432.

W „Gazecie Warszawskiej” z 25 IX 1919 roku opublikowano tekst Jana Lorentowicza, dyrektora Teatrów Miejskich w Warszawie. Nie wspominając słowem o Osterwie napisał on, samowolnie rodzaj programu, z którego wybieramy kilka zdań: „Postanowiłem stworzyć dla Rozmaitości pomocniczą scenę kameralną w pięknych (a stojących pustką) Salach Redutowych, scenę, która by rozpoczęła działalność według takich metod reżyserskich, aby z wolna ogarnąć duchem jej pracy całe Rozmaitości. [...] Z ogniska wspólnych ofiar wyrasta forma całego widowiska. Ginie stare pojęcie o rolach, utrwała się zaś wiara, że każda figura na scenie powinna być życiem, człowiekiem, ideą. Tylko tą drogą może pójść przyszłe przeistoczenie Rozmaitości”.

To przeistoczenie jednak nie nadchodziło, natomiast zdarzyła się tragedia – kolejny pożar zdevastował niemal kompletnie Teatr Rozmaitości. „Zanim pożar – czytamy w „Kurierze Warszawskim” z 3 XI 1919 roku – ogarnął całkowicie kadłub sceniczny, artysta Owerflo zdążył opuścić zupełnie kurtynę żelazną, oddzielającą scenę od widowni, i temu niewątpliwie zawdzięczać należy, że płomienie nie przedostały się na widownię i nie rozszerzyły na Sale Redutowe i gmach Teatru Wielkiego. [...] Po upływie mniej więcej pół godziny od chwili rozpoczęcia akcji ratowniczej, rozżarzone do białości belki żelazne, tworzące w kadłubie scenicznym całą sieć powiązań 7-piętrowych – runęły w otchłań, wraz z częścią płonącego gmachu. [...] Na straż ogniową spadło niezmiernie ciężkie zadanie. [...] Pierwszy i trzeci oddział straży z kapitanem Kubaszewskim na czele, zasilany pompą parową, zajął posterunki od widowni, broniąc Sal Redutowych, podscenia, rekwizytorni i szczytów sąsiadujących z malarnią Teatru Wielkiego. Przedostanie się tam ognia groziło nieobliczalnymi następstwami. Toteż mimo wygięcia się całej kurtyny żelaznej pod wpływem żaru w kabłąk, udało się strumieniami wody nie dopuścić ognia na widownię i na dach Teatru Wielkiego”<sup>142</sup>.

W nieco ponad trzy tygodnie po tej katastrofie nastąpiło otwarcie Reduty, prawdziwie awangardowej sceny tamtych czasów; stało się to 29 listopada 1919 roku, kiedy to wystawiono sztukę Stefana Żeromskiego *Ponad śnieg*. W zespole aktorskim znaleźli się: Wanda Siemaszkowa (Rudomska), Juliusz Osterwa (Wincenty, jej syn), Helena Gromnicka (Helena), Wanda Osterwina (Irena), Jan Kochanowicz (Światobor), Jan Szymański (Joachim), Zygmunt Chmielewski (Oficer), Józef Poremba (Starszy żołnierz). Kierownikiem artystycznym został Juliusz Osterwa, kierownikiem zespołu Mieczysław Limanowski, zaś kierownikiem plastyki scenicznej malarz Zbigniew Pronaszko, współpracujący z bratem Andrzejem, który z czasem stał się słynnym plastykiem teatralnym, w latach 1937–1939 tworzącym także dla Teatru Narodowego<sup>143</sup>.

W warszawskim okresie swego funkcjonowania Reduta (od 1925 teatr ten działał w Wilnie) była niemal – jak zauważa Edward Csató – „normalnym” teatrem zawodowym, kładącym jednak szczególny nacisk na studyjny charakter pracy i szerokie upowszechnianie sztuki teatralnej, stąd istniejący przy niej instytut teatralny dla amatorów i – w ostatnim roku istnienia – liczne objazdy po terenie niemal całej Polski<sup>144</sup>. Fenomen i magnetyzm teatru Osterwy, który odrzucił deklamację i zalecał mówienie w sposób konwersacyjny, polegał na zabarwionym nastrojowością i poetycką nutą psychologicznym realizmie spektakli. Wystawiano tylko

142 Tuszyńska 2014.

143 Strzelecki 1963, s. 269, 330–367.

144 Csató 1967, s. 40. O wileńskiej Reducie pisze Srebrny 1984, s. 584–617.

– short and easy to popularise, several notions are happily married: the hall well known in Warsaw, masquerades, fighting and defence; Osterwa and Limanowski’s theatrical Redoubt can carry before it the symbol of Ordon’s redoubt. Jaracz did not move to the Redoubt, but remained with Szyfman [at the Polish Theatre], only appearing at the Redoubt in September 1922, together with Leon Schiller, a friend of Osterwa’s from their schooldays in Cracow. The Redoubt would occupy an exceptional place in the history of the Grand Theatre, greater than the time of its residence in that building’. The creation of a new theatre could not escape the attention of the Warsaw press.

The *Gazeta Warszawska* of 25 September 1919 published a text by Jan Lorentowicz, director of Municipal Theatres in Warsaw. Without uttering a word about Osterwa, he wrote, at his own initiative, a kind of programme, from which we will select a few sentences: ‘I decided to create for the Variety Theatre an ancillary chamber theatre in the beautiful (and empty) Ballrooms – a stage that would begin work according to such directorial methods as to gradually envelop the whole of the Variety Theatre with the spirit of its work. [...] From the flames of shared sacrifice, the form of a whole spectacle arises. The old notion of roles perishes, and established is a faith that every figure on the stage should be a life, a person, an idea. That is the only path that can be pursued by the future metamorphosis of the Variety Theatre’.

However, that metamorphosis did not transpire; what occurred was a tragedy. Another fire almost completely devastated the Teatr Rozmaitości. ‘Before the inferno – we read in the *Kurier Warszawski* of 3 November 1919 – engulfed the framework of the stage entirely, the artist Owerflo managed to completely drop the fireproof curtain separating the stage from the auditorium, and that is undoubtedly what we have to thank for the fact that the flames did not find their way into the auditorium and did not spread to the Ballrooms and the building of the Grand Theatre. [...] Around half an hour after the start of the salvage operation, the white hot iron girders forming a whole network of seven-tier connections in the framework of the stage fell into the abyss, along with part of the burning building. [...] The fire brigade was faced with an incredibly difficult task. [...] The first and third units, led by Captain Kubaszewski, supplied with a steam pump, took up positions on the auditorium side, defending the Ballrooms, the mezzanine, the props room and the gables neighbouring the paint shop of the Grand. If the fire had broken through there, we would have been faced with incalculable consequences. Hence although the whole fireproof curtain bent from the inferno into a hoop, [the firemen] managed to repel the fire with their streams of water from the auditorium and the roof of the Grand Theatre’.<sup>141</sup>

A little more than three weeks after that catastrophe, the Reduta was opened; that took place on 29 November 1919, with a performance of Stefan Żeromski’s play *Ponad śnieg* [Whiter than snow]. The cast was Wanda Siemaszkowa (Rudomska), Juliusz Osterwa (Wincenty, her son), Helena Gromnicka (Helena), Wanda Osterwina (Irena), Jan Kochanowicz (Światobor), Jan Szymański (Joachim), Zygmunt Chmielewski (Officer) and Józef Poremba (Senior Soldier). The artistic director was Juliusz Osterwa, the company was directed by Mieczysław Limanowski, and the stage decorations were overseen by the painter Zbigniew Pronaszko, working with his brother Andrzej, who would go on to become a famous theatre painter, including a stint at the Teatr Narodowy in 1937–1939.<sup>142</sup>

141 Tuszyńska 2014.

142 Strzelecki 1963, pp. 269, 330–367.

polskie sztuki, zwłaszcza utwory współczesne, m.in. wspomnianego już Żeromskiego, Kazimierza Czyżowskiego i Jerzego Szaniawskiego. Dopuszczano również przedstawienia w stylu nowoczesnym, np. z kręgu modnego wówczas ekspresjonizmu<sup>145</sup>. Po spektaklu *Ponad śnieg* grano: *W małym domku* Rittnera, *Papierowego kochanka* i *Ptaka* Szaniawskiego, *Fircyka w zalotach* Zabłockiego, *Ulicę dziwną* Czyżowskiego, *Fantazego* Słowackiego, *Pierścień wielkiej damy* Norwida, *Alchemika miłości* Rogowicza, *Czupurka* Hertza, *Judasza* Tetmajera, *Dom otwarty* Bałuckiego, *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, *Pastorałki* i *Wielkanoc* w opracowaniu Leona Schillera, *Turoń* i *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego<sup>146</sup>. *Pastorałki* (ułożone z rozmaitych tekstów, melodii i szopek) i *Wielkanoc* (*O Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, przeróbka utworu Mikołaja z Wilkowiecka, po który z czasem sięgnie również Kazimierz Dejmek) odniosły wielki sukces, podobnie jak sztuki Żeromskiego, który niejednokrotnie przychodził na próby swoich sztuk<sup>147</sup>.

Pod egidą Osterwy i jego najbliższych współpracowników nie zabrakło też najrozmaitszych eksperymentów. W pierwszą rocznicę otwarcia Reduty na scenę wkroczyli poeci z grupy Skamandra, a z nimi Leon Schiller. Na deskach tego teatru swoją *Kurkę wodną* czytał Stanisław Ignacy Witkiewicz i otrzymał obietnicę wystawienia jej na scenie. Z czasem jednak działalność studyjno-szkoleniowa i społeczno-objazdowa Reduty zaczęła przeważać nad standardową produkcją teatralną. Cytowany już Csató tak pisał w 1967 roku: „Nie wszystko z doświadczeń Osterwy i doświadczeń Reduty pozostało trwałe w tym teatrze. Ale dawni wychowankowie tej instytucji, spotykając się, do dzisiejszego dnia wymieniają tajemne uśmiechy, będące serdecznym spełnieniem marzeń o «teatrze jako instytucji moralnej»; tak samo każda dzisiejsza inscenizacja wielkiego poetyckiego repertuaru, usiłująca dać nie ogólnikową «poezję», lecz poetycki, a jednocześnie autentyczny obraz życia, musi się w jakiś sposób odwoływać do praktyki Osterwy”<sup>148</sup>. Słowa odnoszące się do wspomnianej praktyki w znacznym stopniu pozostają aktualne do dziś. Opinię tą podzielał również Karol Wojtyła, gdy wchodził w dorosłe życie jako student i aktor. O relacjach pomiędzy Osterwą i aktorem, który stał się jednym z największych papieży wszystkich czasów, mówimy w kolejnym rozdziale.

Warto tu jeszcze przytoczyć dwa opisy wnętrza tego legendarnego teatru zaczerpnięte z ówczesnej prasy. „Nowy teatr mieści się w Salach Redutowych. Piękna sala kameralna [chodzi o widownię] zbudowana według projektu W[incentego] Drabika przez architekta Antoniego Aleksandra Jawornickiego urządzone jest tak, że może być rozebrana w ciągu sześciu godzin. Konstrukcja Sal Redutowych, należących do naszych cennych zabytków przeszłości, została nieknięta. Widownia zbudowana jest amfiteatralnie. Z balkonów użyty został tylko jeden – dla dwudziestu kilku osób. Scenę przystosowano ściśle do zadań teatru kameralnego, tj. urządzono tak, iż dla sztuk wymagających bliższego kontaktu z widzami estrada może być usunięta zupełnie, aby widowisko odbywać się mogło na tym samym poziomie co pierwsze rzędy krzeseł”<sup>149</sup>.

145 *Ekspresjonizm w teatrze* 1983.

146 Simon 1929.

147 Zob. Szczublewski 1973, s. 225-227 (odnośnie do *Pastorałek*); s. 235-237 (odnośnie do *Wielkanocy*) i s. 146-151, 232-234 i passim (odnośnie do Żeromskiego), 270-276.

148 Csató 1967, s. 42.

149 Cytat za Król-Kaczorowska 1986, s. 114. Zob. też Szczublewski 1965, s. 30.

During its Warsaw period, the Reduta (from 1925, this theatre was active in Vilnius) was almost – as Edward Csató notes – a ‘normal’ professional theatre, yet one that placed particular emphasis on the studio character of its work and the broad dissemination of the art of theatre, hence the amateur theatrical institute attached to it and – during the last year of its existence – the numerous travels around virtually the whole of Poland. The phenomenon and magnetism of the theatre run by Osterwa, who rejected declamation and recommended speaking in a conversational manner, lay in the psychological realism of the shows, tinged with atmosphere and a poetical note. Only Polish plays were staged, particularly contemporary works, including by the above-mentioned Żeromski, Kazimierz Czyżowski and Jerzy Szaniawski. Shows in a modern style were also allowed, including from the then fashionable expressionist movement. *Whiter than Snow* was followed by Rittner’s *W małym domku* [In a little house], Szaniawski’s *Papierowy kochanek* [The paper lover] and *Ptak* [The bird], Zabłocki’s *Fircyk w zalotach* [The courting dandy], Czyżowski’s *Ulica dziwna* [Strange street], Słowacki’s *Fantazy* [Fantasy], Norwid’s *Pierścień wielkiej damy* [A grand lady’s ring], Rogowicz’s *Alchemik miłości* [The alchemist of love], Hertz’s *Czupurek*, Tetmajer’s *Judasz* [Judas], Bałucki’s *Dom otwarty* [The open house], Wyspiański’s *Wyzwolenie* [Liberation], Leon Schiller’s settings of *Pastorałki* [Carols] and *Wielkanoc* (*O Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*) [Easter (Of the glorious Resurrection of the Lord)], and Żeromski’s *Turoń* and *Uciekła mi przepióreczka* [A little quail escaped me]. *Carols* (comprising various texts, melodies and sketches) and *Easter* (an arrangement of a work by Mikołaj of Wilkowiecko, which Kazimierz Dejmek also later turned to) were hugely successful, as were the works by Żeromski, who sometimes attended rehearsals of his plays.

Under Osterwa and his closest associates, the Reduta also conducted a great variety of experiments. On the first anniversary of its opening, poets from the Skamander group, including Leon Schiller, took to the stage. Stanisław Ignacy Witkiewicz read his *Kurka wodna* [The waterhen] on the boards of this theatre and received a promise that it would be staged there. With time, however, the Reduta’s studio-training and social-touring work began to prevail over standard theatrical productions. In 1967, Csató wrote: ‘Not everything from the experiments of Osterwa and the experiments of the Reduta endured in this theatre. Yet former trainees of this institution, when they meet, still exchange knowing smiles – a sincere fulfilment of the dream of “a theatre as a moral institution”; in the same way, every production of the great poetical repertoire today, striving to give not a generalised “poetry”, but a poetical, and at the same time authentic, picture of life, must refer in some way to Osterwa’s practices’. The words referring to those practices remain largely current today. That opinion was shared by Karol Wojtyła, when he entered adult life as a student and actor. We will speak of the relations between Osterwa and the actor who was to become one of the greatest pontiffs in history in the next chapter.

Also worth quoting here are two descriptions of the interior of that legendary theatre taken from the press of the day: ‘The new theatre is housed in the Ballrooms. The beautiful chamber hall [i.e. the auditorium], built to W[incenty] Drabik’s design by the architect Antoni Aleksander Jawornicki, is arranged in such a way that it can be dismantled in six hours. The construction of the Ballrooms, which are among our valuable relics of the past, has remained untouched. The auditorium is built in the style of an amphitheatre. Of the balconies, only one was used – for twenty or so people. The stage has been strictly adapted to the needs of a chamber theatre: it is arranged

Z kolei Henryk Liński pisał: „Z placu Teatralnego wchodzimy na prawe skrzydło gmachu pod filarami. Na piętrze wita nas najpierw duża jasna sala. To foyer Reduty. Następna, za kotarą, to już środkowa z Sal Redutowych, mieszcząca teraz scenę i widownię. Ta widownia jest ponad śnieg bielsza: białe ściany, biała rama sceniczna, białe balustrady, trzynaście rzędów białych krzeseł, białe kolumny, a powyżej galeryjka z jednym rzędem krzeseł balkonowych na ścianie przeciwległej od sceny – istna bombonierka. Po drugiej stronie widowni, znów za kotarą, trzecia sala, służąca za drugie foyer. Mnóstwo wyjść zapasowych. Specjalny pokój dla spóźnialskich, bo po rozpoczęciu przedstawienia żaden ze spóźnionych widzów na widownię wpuszczony nie będzie; koniec odwiecznego zwyczaju tak denerwującego w Rozmaitościach” („Kurier Polski”, 23 XI 1919).

Dodajmy jeszcze, że na początku funkcjonowania Reduty widownia miała zaledwie 294 miejsca; po remoncie w 1920 roku powiększono ją do 400 miejsc. Wszystkie sale przeznaczone na teatr miały 600 metrów całkowitej powierzchni. Ostatnie przedstawienie Reduty (warszawskiej) odbyło się 18 maja 1924 roku. Po eksperymencie Osterwy w pięknych Salach Redutowych jeszcze raz założono teatr. Stało się to w grudniu 1928 roku, gdy inaugurowano Teatr Nowy II; miał on zaledwie 220 miejsc. Sale Redutowe spłonęły 6 września 1939 roku od niemieckich bomb; zostały pieczołowicie odrestaurowane po wojnie i ponownie otwarte w listopadzie 1965 roku.

Powróćmy do kwestii Teatru Rozmaitości i drogi prowadzącej do powstania Teatru Narodowego w murach Teatru Wielkiego. W czasie, gdy Reduta odnosiła swoje większe i mniejsze sukcesy, Rozmaitości przeniesione do Teatru Letniego nie przestały rozczarowywać, a nawet wywołały prawdziwy skandal, który opisała warszawska prasa: „Jakieś złe fatum zawisło nad teatrem Rozmaitości. Wystawiona wczoraj komedia K. Wroczyńskiego pt. *Ona* rozpoczęła się bardzo obiecująco, a skończyła się skandalem w teatrze. Treścią sztuki jest bowiem walka społeczeństwa z bolszewizmem i charakterystyka trzech pokoleń polskich: wczoraj, dziś i jutro – a wszystko to wypadło w ujęciu literackim i w wrażeniu teatralnym tak, jakby autor chciał splunąć na społeczeństwo polskie. Światła i cienie są rozdzielone w ten sposób, że tylko podłość i głupota polska ma siłę wyrazu”. „Toteż powstała w teatrze głośna awantura. Część publiczności zerwała się z krzeseł i zażądała głośno spuszczenia kurtyny, inni pospiesznie opuścili teatr. Z biedą udało się aktorom sztukę dokończyć”. „Sztuka jest artystycznie chybiona, a społecznie szkodliwa. Żądamy wycofania jej z repertuaru. Jeżeli jest jakaś władza, czuwająca nad tym, aby sztuki zakrawające, nawet wbrew woli autora, na propagandę bolszewizmu i drażniące uczucia narodowe Polaków nie ukazywały się na scenach polskich, należałoby niezwłocznie pouczyć kierowników teatru, co wolno, a czego nie wolno, skoro sami tego nie wiedzą”<sup>150</sup>. W opinii krytyków Węgrzyn zbyt wyraziście zagrał tekst brzmiący po bolszewicku, kierownik literacki teatru stracił posadę, magistrat na posiedzeniu nadzwyczajnym zdjął sztukę z afisza.

Rozmaitości nie wróciły do Teatru Wielkiego. „Odbudowany teatr rada miejska m.st. Warszawy z dn. 3 lipca 1924 r. nazwała «Teatrem Narodowym», nawiązując przez to nić zerwanej tradycji. Magistrat zaś, na wniosek Komitetu Odbudowy tę uchwałę rady miejskiej upamiętnił przez wmurowanie w przedsieniach tablicy z napisem:

150 „Kurier Warszawski”, 21 X 1922.

in such a way that for plays requiring a closer contact with the audience the stage may be entirely removed, so that the spectacle can take place on the same level as the front row of seats’.

Henryk Liński, meanwhile, wrote: ‘From Theatre Square, we enter the right wing of the building under the pillars. On the first floor, we are greeted first of all by a large bright hall. This is the Reduta’s foyer. Next, behind a curtain, there is the middle Ballroom, now accommodating the stage and the auditorium. This auditorium is whiter than snow: white walls, a white proscenium arch, white balustrades, thirteen rows of white seats, white columns, and up above a small gallery with one row of balcony seats against the wall facing the stage – a real gem. On the other side of the auditorium, again behind a curtain, the third hall, serving as a second foyer. Plenty of emergency exits. A special room for latecomers, because after a show has started no tardy patrons will be admitted to the auditorium; an end to the eternal custom so annoying at the Variety’ (*Kurier Polski*, 23 November 1919).

Let us add that when the Reduta opened, the auditorium had just 294 seats; after the renovation in 1920, the capacity was increased to 400. The rooms allocated to the theatre had a combined surface area of 600 metres. The last show in the (Warsaw) Reduta took place on 18 May 1924. After Osterwa’s experiment, a theatre was founded in the beautiful Sale Redutowe once more. That happened in December 1928, when the Teatr Nowy II (New Theatre II) was inaugurated, with a capacity of just 220. The Ballrooms went up in flames on 6 September 1939, as a result of German bombing; they were painstakingly restored after the war and reopened in November 1965.

Let us return to the question of the Teatr Rozmaitości and how the Teatr Narodowy came to arise within the walls of the Teatr Wielki. At the time when the Reduta enjoyed its greater and smaller successes, the Teatr Rozmaitości, moved to the Teatr Letni, continued to disappoint, and it even created a scandal, described by the Warsaw press: ‘Some ill fortune hangs over the Variety Theatre. Kazimierz Wroczyński’s comedy entitled *Ona* [She], presented yesterday, began very promisingly but ended with a scandal in the theatre. The content of the play is society’s fight against bolshevism and the characteristics of three Polish generations: yesterday, today and tomorrow – and the whole thing came across, in the literary setting and in the theatrical impression, as if the author wished to spit on Polish society. The lights and shades are divided in such a way that only Polish baseness and stupidity are forcefully conveyed’. ‘So there was quite a commotion at the theatre. Part of the audience rose from its seats and demanded out loud that the curtain be lowered; others hurried out of the theatre. The actors barely managed to finish the play.’ ‘The play is artistically misguided and socially injurious. We demand that it be withdrawn from the repertoire. If there is some authority ensuring that plays smacking – even contrary to the will of the author – of Bolshevik propaganda and offending the national feelings of Poles not be shown on Polish stages, the theatre management should immediately be taught what may and what may not be shown, given that they themselves do not know’.<sup>143</sup> In the critics’ opinion, Węgrzyn played the Bolshevik-sounding text too forcibly. The theatre’s literary director lost his post and the magistrature, in an extraordinary meeting, took the play off the bill.

The Teatr Rozmaitości did not return to the Teatr Wielki. ‘On 3 July 1924, Warsaw municipal council gave the name “Teatr Narodowy” to the rebuilt theatre, thereby referring

143 *Kurier Warszawski*, 21 October 1922.

TEATR NARODOWY  
NA MIEJSCU SPALONEGO  
TEATRU ROZMAITOŚCI  
ODBUDOWAŁO MIASTO STOŁ.  
WARSZAWA  
W LATACH 1919–1924<sup>151</sup>

Wybrano projekt profesora Politechniki Warszawskiej, Czesława Przybylskiego. Sięgnijmy po opis odbudowy i jej efektów pióra Barbary Król-Kaczorowskiej: „Przez cztery lata trwała niewidoczna dla przechodniów praca. Odbudowany, a właściwie zupełnie nowy teatr, miał dwa obszerne, zdobne kolumnami doryckimi westybule wejściowe: od Wierzbowej wyłącznie dla pieszych i drugi od pl. Teatralnego. Jedynie od tej strony dozwolony był w godzinach rozpoczęcia widowisk «podjazd ekwipaży». Z westybuli publiczność przechodziła do obszernych, obliczonych na ponad 1000 osób szatni, ozdobionych w niszach posągami Komedii i Tragedii dłuta Mieczysława Lubelskiego. Z westybuli od Wierzbowej prowadziły dwie klatki schodowe na galerię oraz do krzesel i łóż I piętra. Z szatni zaś dwie monumentalne klatki schodowe wiodły: skromniejsza do lewej strony widowni i reprezentacyjna po stopniach z białego kararyjskiego marmuru do prawej oraz do prosceniowej loży prezydenta Rzeczypospolitej, ozdobionej herbem państwa. Drugą lożę prosceniową, z Syreną, przeznaczono dla prezydenta miasta. Malowidła ściennie wnętrza projektował Wincenty Drabik. Układ schodów wraz z korytarzami otaczającymi widownię stwarzał doskonałe warunki bezpieczeństwa dla publiczności, umożliwiając – w razie konieczności – szybkie opuszczenie sali. Nowy teatr wyposażono bogato w pomieszczenia pomocnicze: miał dwa foyer – główne na parterze, dekorowane również przez Drabika, i drugie skromniejsze, dla publiczności II piętra. Były także dwie palarnie: jedną usytuowano przy pięttrze łóż: powstała z dawnej przez uzupełnienie jej ongiś półkolistego kształtu do pełnego koła. Druga mieściła się przy galerii II piętra<sup>152</sup>.

Widownia nowego teatru miała 1012 miejsc. Składała się z parteru, pierwszego piętra z lożami i amfiteatrem oraz galerii II piętra; wszystkie meble pokryto pąsową materią. Malowidło plafonu wyobrażające rydwana „w pysznym zaprzęgu” powożony przez Apollina, było dziełem Zygmunta Kamińskiego, zaś rzeźby tegoż plafonu „mocne, ale ciężkie” wykonał Zygmunt Otto. Na uwagę zasługiwał portal sceny ujęty kolumnami z zielonego, polerowanego stiuku (w technice tzw. *stuccolustro*); takie same kolumny oddzielały od widowni loże Prezydenta i Magistratu. Scena o wymiarach 20 x 20 m, była niemal dwukrotnie większa od dawnej sceny Rozmaitości. Wyposażono ją w scenę obrotową, w dwie zapadnie, w „sztuczny, murowany horyzont z wpuszczonymi gwiazdkami” oraz w „lampę kinematograficzną”. Istniało połączenie pomiędzy nową sceną a dawnymi ocalałymi magazynami i garderobami artystów teatru Rozmaitości z prawej strony, z lewej zaś dobudowano kilka nowych garderób i magazynów, „poczekalnię dla aktorów” i salę posiedzeń.

Odbudowany teatr posiadał wiele nowoczesnych urządzeń pozwalających na stosowanie efektów specjalnych, o czym czytamy w specjalnej publikacji wydanej z okazji inauguracji: „Zastosowano tu system czterokolorowy, tj. w głównych oprawach oświetleniowych umieszczono lampki czterech kolorów: białe, niebieskie, czerwone i żółte. Oprawy świetlne sufitowe,

to the thread of the broken tradition. The magistrature, to a motion from the Reconstruction Committee, commemorated that resolution of the municipal council by setting into the wall of the vestibule a plaque bearing the following inscription:

THE NATIONAL THEATRE  
IN PLACE OF THE BURNED-DOWN  
VARIETY THEATRE  
WAS REBUILT BY  
THE CITY OF WARSAW  
IN THE YEARS 1919–1924.<sup>144</sup>

The winning design was produced by Czesław Przybylski, a professor of Warsaw Polytechnic. Let us turn to Barbara Król-Kaczorowska’s description of the rebuilding work and its effects: ‘For four years, work proceeded out of sight to passers-by. The rebuilt – in truth, completely new – theatre had two spacious vestibules, adorned with Doric columns: on the Wierzbowa Street side, solely for pedestrians, and on the Theatre Square side. Only on this side was the “approach of equipages” allowed when a show was due to commence. From the vestibule, the public passed into large cloakrooms, for more than 1000 people, embellished in niches with statues of Comedy and Tragedy by Mieczysław Lubelski. Two stairwells led from the vestibule on the Wierzbowa side to the gallery and to the first-tier seats and boxes. Two monumental staircases led from the cloakrooms: a more modest one to the left of the auditorium and a grand one with steps in white Carrara marble to the right and to the proscenium box of the President of the Republic, adorned with the state coat-of-arms. The other proscenium box, with a Mermaid, was set aside for the mayor. The interior murals were designed by Wincenty Drabik. The arrangement of the stairs with the corridors surrounding the auditorium created excellent conditions of safety for the public, enabling – should the need arise – the hall to be quickly evacuated. The new theatre was richly endowed with ancillary rooms: it had two foyers: the main one on the parterre, also decorated by Drabik, and a more modest one for the audience on the second floor. There were also two smoking rooms: one situated by the tier of boxes, created from the old one by making its former semi-circular shape up to a full circle, the other located by the second-tier gallery’.<sup>145</sup>

The new theatre’s auditorium had a capacity of 1012. It consisted of a parterre, a first floor with boxes and amphitheatre, and a second-floor gallery; all the furniture was upholstered in striped material. The plafond mural, representing a chariot ‘with a proud team’ driven by Apollo, was the work of Zygmunt Kamiński, whilst the sculptures of that plafond, ‘strong, but heavy’, were produced by Zygmunt Otto. Worth attention was the portal of the stage, framed by columns of green burnished stucco (in ‘stuccolustro’ technique); similar columns separated the boxes of the President and the Magistrature from the auditorium. The stage, measuring 20 x 20 m, was almost twice as big as that of the old Teatr Rozmaitości. It was equipped with a turning stage, two traps, an ‘artificial walled horizon studded with stars’ and a ‘cinematographic lamp’. The new stage was connected with the salvaged old stores and artists’ wardrobes of the Teatr Rozmaitości on the right, whilst several new wardrobes and stores, an ‘actors’ waiting room’ and a conference room were added on the left.

151 *Teatr Narodowy* 1924, s. 20.

152 Król-Kaczorowska 1986, s. 108.

144 *Teatr Narodowy* 1924, p. 20.

145 Król-Kaczorowska 1986, p. 108.

zbudowane całkowicie z metalu i porcelany, są zawieszane na podciągach za pomocą linek stalowych, rur żelaznych i łańcuszków, tak że mogą być nastawiane w dowolnym kierunku. [...] Promienie lamp jednego koloru nie przechodzą przez znajdujące się obok lampy innego koloru i nie tracą swej właściwej barwy. Dla wzmocnienia oświetlenia proscenium umieszczono jeszcze trzy lampy rurowe po 1000 W. każda. Dla oświetlenia tzw. połaci scenicznych, tj. nie dekoracji, lecz całej powierzchni podłogi sceny, zastosowano specjalne oprawy w kształcie projektorów z podwójnymi metalowymi reflektorami do półmatówek po 1500 W. każda, zaopatrzonych w szkła rozpraszające i kolorowe. Rampa dolna składa się z dwóch części po 5 m długości i posiada lampki rurowe z odbłyсками lustrzanymi po 50 św. każda. Dzięki temu cała przestrzeń jest oświetlona równomiernie”<sup>153</sup>.

Niestety, nic z tych kosztownych wówczas urządzeń nie przetrwało z powodu zniszczeń wojennych. Zapewne nie robiłyby na nas większego wrażenia, bo postęp w oświetleniu teatralnym jest ogromny<sup>154</sup>. Warto wszakże przywołać jeszcze jeden fragment, który dotyczy efektów specjalnych *par excellence*: „Dla osiągnięcia złudzeń błyskawic i piorunów, zastosowano kilka urządzeń. Specjalna lampa łukowa z oprawą, w którą się wsuwa wkładki żelazne z wycięciami zygzaku (6 wzorów), rzuca na horyzont odbicie błyskawicy. Oprócz tego na dwóch łatach górnych, na obu końcach są umieszczone lampy na 60 V napięcia, dając olśniewający blask. Łożę elektrotechnika umieszczono po lewej stronie sceny, na wysokości około 2 metrów nad podłogą sceny. Nad nią znajduje się galeryjka dla projektorów. Poniżej – łoża inspicjenta, a pod nią i zarazem pod podłogą sceny są umieszczone, również w żelaznej budce za schodami, cztery kondygnacje oporników regulatora scenicznego”<sup>155</sup>.

W uroczystości otwarcia uczestniczył prezydent Stanisław Wojciechowski. Po części oficjalnej – hymnie narodowym, poświęceniu gmachu i przemówieniach – zagrano pierwszy akt *Wyzwolenia* Wyspiańskiego z Węgrzynem w roli Konrada. Następnie odbył się bankiet na 250 osób. Nazajutrz zagrano *Mazepę* w reżyserii Kamińskiego z Węgrzynem, Osterwą, Frenklem i delegatami aktorów z całego kraju<sup>156</sup>. Teatr Narodowy, pomimo niekiedy ostrych krytyk, m.in. Antoniego Słonimskiego, cieszył się dużym powodzeniem. „Prezydent państwa – parafrazuje informację z jednej z gazet Szczublewski – przyszedł do Narodowego 20 stycznia [1930 roku] specjalnie dla Węgrzyna, a ten tuż przed przedstawieniem [...] potknął się w teatrze na schodach i złamał zebro. Wściekły, nie pozwolił odwołać przedstawienia, na uspokojenie strzelił sobie setkę koniaku, popłakując z bólu grał w bandażu do końca, po ostatnim ukłonie zemdłał. Z gazet dowie się o wyczynie cały kraj, wielki Józek wejdzie w następny krąg legendy”<sup>157</sup>.

W repertuarze Teatru Narodowego znalazła się też komedia Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka*, którą od premiery w dniu 27 lutego 1925 roku w krótkim czasie zagrano przeszło 50 razy. Wystawiono również sztukę *Niedobra miłość* Zofii Nałkowskiej, będącą teatralną adap-

153 *Teatr Narodowy* 1924, s. 43–44.

154 Zob. Keller 2013.

155 *Teatr Narodowy* 1924, s. 44.

156 „Kurier Poranny”, 25 X 1924.

157 Szczublewski 1993, s. 524.

The rebuilt theatre possessed many modern fittings enabling special effects to be used, as we read in a special publication issued for the inauguration: ‘a four-colour system has been used here. That is to say, placed in the main lighting fixtures are lamps of four colours: white, blue, red and yellow. The ceiling lighting fixtures, made entirely of metal and porcelain, are suspended by means of steel wires, iron pipes and chains, such that they can be set in any direction. [...] The rays of the lamps of any one colour do not pass through the adjoining lamps of another colour and do not lose their proper colour. To strengthen the proscenium lighting, three pipe lamps of 1000W each have been installed. To light the so-called “stage surfaces”, that is, not the sets, but the entire surface area of the stage floor, special projector-shaped fixtures have been used, with double metal matt spotlights, 1500W each, fitted with diffusing and colour lenses. The bottom row of footlights comprises two parts, each 5m in length, and possesses pipe lamps with mirror reflectors, each of 50cp. Thanks to this, the whole space is evenly lit’.<sup>146</sup>

Unfortunately, none of those costly fittings survived the ravages of war. It is likely that they would not have made any great impression on us today, so huge has been the progress in theatre lighting,<sup>147</sup> yet it is worth quoting a passage that concerns special effects par excellence: ‘In order to obtain the illusion of lightning, several devices were employed. A special arc lamp with casing, into which are placed iron inserts with jagged indentations (six patterns), casts the reflection of lightning onto the horizon. Besides this, placed on either end of the top two planks are 60V lamps giving a dazzling glare. The box of the electrical technician is situated to the left of the stage, two metres above the stage floor. Above it, there is a gallery for the projectors. Below it is the stage manager’s box, and placed below that, and at the same time beneath the stage floor, also in the iron box behind the stairs, are the four tiers of the stage regulator’s resistors’.<sup>148</sup>

The opening ceremony was attended by the president, Stanisław Wojciechowski. The official part, with the national anthem, the blessing of the building and the speeches, was followed by a performance of the first act of Wyspiański’s *Liberation*, with Węgrzyn in the role of Konrad. Then came a banquet for 250 people. The following day, *Mazepa* was played, with Kamiński as director, starring Węgrzyn, Osterwa, Frenkiel and actors delegated from around the country.<sup>149</sup> The Teatr Narodowy, despite sometimes sharp criticism, including from Antoni Słonimski, enjoyed great popularity. ‘The country’s president – writes Szczublewski, paraphrasing information in one newspaper – came to the National on 20 January [1930] specially for Węgrzyn, and the latter, before the show [...], tripped up the stairs in the theatre and broke a rib. The livid actor refused to allow the show to be cancelled, downed a shot of cognac to settle his nerves and, crying from the pain, played in a bandage to the end and after the last bow... passed out. The whole country will learn of the feat from the papers, and the great Józek will enter the next sphere of legend’.<sup>150</sup>

The repertoire of the Teatr Narodowy also included Żeromski’s comedy *Uciekła mi przepióreczka* [A little quail’s escaped me], which from its premiere, on 27 February 1925, had been played

146 *Teatr Narodowy* 1924, pp. 43–44.

147 See Keller 2013.

148 *Teatr Narodowy* 1924, p. 44.

149 *Kurier Poranny*, 25 October 1924.

150 Szczublewski 1993, p. 524.



tacją jej powieści<sup>158</sup>. Sięgnięto też po *Sen srebrny Salomei* Słowackiego, ale przedstawienie to zupełnie nie przypadło do gustu Słonimskiemu. Na łamach „Wiadomości Literackich” (26 IX 1926) pisał: „Teatr Narodowy dał znowu niezwykle widowisko. Zdawało się nam, naiwnym, że po *Fauście* lub *Burzy* nic gorszego nie zobaczymy, ale nie doceniliśmy sił fatalnych, drzemiących w sumiastych i brodatych głowach rządzących tą budą przestępców. Gdyby bowiem istniał trybunał do sądzenia przestępstw w dziedzinie sztuki, pp. Śliwiński, Lorentowicz i Trzciański nie wyszliby z kryminału”. Zdarzyło się wszakże tak, że sprawa znalazła się w sądzie i do aresztu, i to na dwa tygodnie, trafił sam autor tej surowej recenzji.

Pisząc o Teatrze Narodowym, nie sposób nie przywołać Ludwika Solskiego. Bohdan Korzeniewski przekazał nam taką oto opowieść: „Jest anegdota o tym, jak któryś ze znakomitych aktorów założył się z przyjaciółmi, że wrzusi widzów do łez liczeniem do pięćdziesięciu. Zakład wygrał łatwo. Już przy pięciu czy siedmiu wymawianych drżącymi ustami jakby w hamowanym płaczu, przeszedł przez widownię szmer współczucia. Osiemnaście urwało się nagle jak szloch – słychać było wycieranie nosów i wzruszone chrząkania. Trzydzieści, trzydzieści trzy, trzydzieści pięć były wybuchami takiej wściekłości, zapamiętania i rozpacz, że na salę padł błąd strach i damy chwyciły towarzyszków za ramiona, wzdychając: Okropność! Zanim doszło do czterdziestu, wypowiadanych w śmiertelnym znużeniu, już na widowni była cisza, ta cisza zapartych oddechów, która jest najwyższym triumfem aktora. Nie trzeba było liczyć więcej. Anegdotę tę przytacza się zwykle na dowód potęgi sztuki aktorskiej i sztuki teatru ludziom, którzy, egzemplarz dramatu trzymając pod pachą, sądzą, że jest to cały teatr z aktorami, malarzami, maszynerią i suflerem w budce. Przedstawienie *Fryderyka* [*Wielkiego*] dostarcza podobnego argumentu. Oczywiście, z tym zastrzeżeniem, że nie jest to złośliwe przyrównywanie sztuki Nowaczyńskiego do liczenia choćby do tysiąc pięćset. A Solski? Wszystko na scenie obraca się wokół niego, jest po to, aby temu starcowi w granatowym mundurze i rajtarskich butach dać sposobność do powiedzeń wystukiwanych drewnianym głosem, do skrzywień w uśmiechu, diabelskich chichotów, ujęcie się za strzykające krzyże i wspańiały spacer wokół stołu. Ten spacer na ugiętych nogach wywołuje najgłośniejsze oklaski – znowu dowód, co może aktor: Solski nawet nie liczy, chodzi w milczeniu”<sup>159</sup>.

## Plac Teatralny, „aktorzy-kolumny”, odnawianie elewacji Teatru Wielkiego, Muzeum Teatralne i benefis kasjerki o pięknym profilu

Na życie każdej wielkiej instytucji, a taką bez wątplenia jest Teatr Wielki, składają się nie tylko setki, jeśli nie tysiące przedstawień, ale też dziesiątki tysięcy mniejszych i większych wydarzeń, w których błyszczą i zadziwiają wielcy aktorzy, śpiewacy, dzyrygenci i scenografowie. Wszakże ich działania wspierają setki ludzi, m.in. mechanicy, stolarze, strażacy i oczywiście kasjerzy. Ci znakomici często specjaliści, niekiedy bezgranicznie rozmiłowani w swoim

<sup>158</sup> *Ibidem*, s. 555.

<sup>159</sup> „Pion”, 18 I 1936; Szczublewski 1993, s. 554.

more than fifty times already. Also staged was Zofia Nałkowska’s play *Niedobra miłość* [Bad love], a theatrical adaptation of her novel.<sup>151</sup> There was also Słowacki’s *The Silver Dream of Salomea*, but that production was clearly not to the liking of Słonimski. On the pages of the *Wiadomości Literackie* (26 September 1926), he wrote: ‘The National Theatre has again given an extraordinary show. How naïve we were to believe that after *Faust* and *The Tempest* we would see nothing worse. We failed to appreciate the execrable forces lurking in the bushy and bearded heads of the miscreants in charge of this joint. If there existed a tribunal to judge crimes in the arts, Messrs Śliwiński, Lorentowicz and Trzciański would never get out of gaol’. The matter did indeed end up in court, but it was the author of that withering review who was incarcerated for two weeks.

When writing about the Teatr Narodowy, one cannot fail to invoke Ludwik Solski. Bohdan Korzeniewski gave us this particular tale: ‘There is an anecdote about how one brilliant actor bet his friends that he would move viewers to tears by counting to fifty. He won the bet easily. Already after five or seven, spoken with quivering lips, as if holding back tears, a murmur of sympathy spread through the auditorium. Eighteen suddenly burst out like a sob – there was audible sniffing and hawking. Thirty, thirty-three and thirty-five were outbursts of such rage, passion and despair that a blind funk descended over the hall and ladies grasped their companions by the arms, sighing: Dreadful! Before he got to forty, uttered in deathly oppression, the auditorium was gripped with silence – that silence of bated breath, which is an actor’s greatest triumph. He did not have to count any more. That anecdote is usually trotted out to demonstrate the power of the art of acting and the art of theatre to people who, holding a copy of the play beneath their arm, assume that that is the whole theatre, with the actors, painters, machinery and prompter in his box. The performance of *Fryderyk* [Frederick the Great] provides a similar argument. With the proviso, of course, that it is not a malicious comparison of Nowaczyński’s play to counting – even to one thousand five hundred. And Solski? Everything on the stage revolves around him, is there to provide that elderly gentleman in the navy blue suit and reiter’s boots the opportunity to tap out utterances with a wooden voice, to grimace while smiling, to make devilish sniggers, to clutch his aching back and to splendidly circumnavigate the table. That walk on bent legs triggers the loudest applause – further evidence what an actor can do: Solski does not even count, he walks about in silence’.<sup>152</sup>

## Theatre Square, ‘actor-columns’, refurbishing the elevation of the Teatr Wielki, the Theatre Museum and a benefit concert for a cashier with a beautiful profile

The life of every great institution, and the Teatr Wielki is certainly among them, consists of not hundreds, but thousands of performances, as well as tens of thousands of bigger or smaller events in which great actors, singers, conductors and stage designers dazzle and astound us. Yet their work is supported by hundreds of people, including machinists,

<sup>151</sup> *Ibid*, p. 555.

<sup>152</sup> *Pion*, 18 January 1936; Szczublewski 1993, p. 554.

miejscu pracy, pozostają na ogół niemal zupełnie anonimowi. Czasami jednak, w wyniku rozmaitych sprzyjających okoliczności, ktoś z obsługi teatru wychodzi na „scenę” i jego imię zostaje zapisane w księgach historii. Tak się stało w Teatrze Wielkim m.in. w przypadku jednej z kasjerek – Marii Turczynowiczowej, znanej powszechnie jako „pani o pięknym profilu”. Tak wielce ją ceniono za to, że przez 45 lat nie dała się podobno nigdy ponieść nerwom, siedząc „w swej celi z okienkiem na plac Teatralny”, że uczczono ją benefisem w dniu 30 VI 1923 roku, gdy przechodziła na emeryturę. Zaczynała jako tancerka, ale nie dostała się do zespołu dramatycznego i po śmierci męża w 1878 roku objęła posadę w kasie biletowej, której była królową przez bez mała pół wieku<sup>160</sup>. Można tylko żałować, że nie spisała swoich wspomnień, byłoby to cenne uzupełnienie m.in. *Sztuki i życia* Korolewicz-Waydowej.

Znakomity aktor – Wincenty Rapacki – zadbał o swoje dobre imię, wpisując historię własnego żywota w dzieje Teatru Wielkiego na kartach wielokrotnie cytowanej przez nas książki pt. *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*. Zmarł w 1924 roku, w wieku 83 lat, na rok przed jej opublikowaniem, w dwa tygodnie przed swoim świętem 63-lecia pracy aktorskiej. Wracamy tu na krótko do narracji o nim, bo imię jego wiąże się z pewną opowieścią o imponujących kolumnach fasady Teatru Wielkiego. „Rapacki – pisze Szczublewski – sługą sceny warszawskiej pozostawał 55 lat, prawie tyle co Żółkowski-syn. Przypatrując się przez wiele lat fasadzie Teatru Wielkiego – przez wiele lat przydzielał kolumnom nazwiska aktorów, autorów, śpiewaków, kompozytorów, co także zapisywał w swoich dziennikach, a zeszytów tych dzienników pozostawił stos sięgający w jego gabinecie od podłogi jemu, autorowi, do wysokości serca. Do roku 1890 kolumn największych, tych w głównym korpusie, korynckich, stało 10 i tuż za nimi w drugim rzędzie jeszcze 4. Miał prawo jedną z czternastu mianować swoim nazwiskiem. Kilka z nich pozostawiał nie obsadzonych, niech nazwiska potomnych na nich spoczną. Stali tam: Bogusławski, Słowacki, Fredro, Dobrski, Moniuszko, Żółkowski-syn, Modrzejewska, Rapacki. Kłopoty z obsadą miał od roku 1891, gdy po przebudowie zostało tylko dziesięć kolumn, a u wejścia przybyły cztery mniejsze, doryckie. Od krakowskiej prapremiery *Dziadów* dodawał Mickiewicza, wierzył, że *Dziady* muszą tu kiedyś wejść do stałego repertuaru. Potem dodał Wyspiańskiego – i zabrakło mu kolumn dla możliwych tego teatru w przyszłości. Zostawił przeto korynckie kolumny tylko autorom i kompozytorom, aktorów zaś i śpiewaków przeniósł na filary kolumnady, panie od strony zachodniej, panów od wschodu, gdzie wielkodusznie dał też miejsce swemu zięciowi, Bolesławowi Leszczyńskiemu. Wśród gromady aktorskiej na pogrzebie Rapackiego pogodnie mówiono o tym, że dalszy spór zięcia z teściem o pojmanie aktorstwa i życia przeniósł się w zaświaty i nie zakończy się nigdy”<sup>161</sup>.

Czy obecnie ktoś idzie w ślady Rapackiego, który być może wiedział, że antropomorfizowanie kolumn odbywało się już w czasach renesansu; dokonywał tego m.in. wielki sienneńczyk Francesco di Giorgio Martini? Możliwości po rozbudowie Teatru Wielkiego w latach 1950–1965 są wprost ogromne; samą fasadę południową zdobią 24 monumentalne kolumny w porządku korynckim. Mówimy o nich w kolejnym rozdziale tej książki.

160 Szczublewski 1993, s. 466.

161 *Ibidem*, s. 472.

carpenters, firefighters and, of course, cashiers. These often excellent specialists, some of them boundlessly enamoured of their workplace, generally remain entirely anonymous. Sometimes, however, due to various favourable circumstances, someone from the theatre’s technical staff enters the ‘limelight’ and his or her name is written into the history books. Such was the case at the Teatr Wielki, for example, with one of the cashiers, Maria Turczynowicz, generally known as the ‘lady with the beautiful profile’. So highly was she esteemed for apparently never, over forty-five years, allowing herself to get upset while sitting ‘in her cell with a small window on Theatre Square’ that she was treated to a benefit concert, on 30 June 1923, when she took retirement. She began as a dancer, but she failed to win a place in the drama company and, after the death of her husband, in 1878, took up a post in the box office, of which she remained queen for almost half a century.<sup>153</sup> One can only regret that she did not write her memoirs, as they would have been a valuable complement, for example, to Korolewicz-Waydowa’s *Sztuka i życia*.

The splendid actor Wincenty Rapacki took care over his good name, writing the story of his own life into the history of the Teatr Wielki on the pages of a book already quoted by us many times here: *Sto lat sceny polskiej w Warszawie* [A hundred years of the Polish theatre in Warsaw]. He died in 1924, at the age of eighty-three, a year before its publication and two weeks before celebrating sixty-three years as an actor. Here, we return briefly to the narrative about him because his name is linked to a tale about the impressive columns of the façade of the Teatr Wielki. ‘Rapacki – writes Szczublewski – remained a servant of the Warsaw stage for fifty-five years, almost as long as Żółkowski junior. Looking for many years at the façade of the Grand Theatre, for many years he would assign to the columns the names of actors, authors, singers and composers, which he also wrote down in his diaries, and he left a pile of such diaries reaching in his study from the floor up to his heart. Up to 1890, the biggest columns, those Corinthian ones in the main building, were ten in number, and behind them, in the second row, there were four more. He had the right to give his own name to one of the fourteen. Several of them remained “unclaimed”; may the names of future actors come to rest upon them. There stood Bogusławski, Słowacki, Fredro, Dobrski, Moniuszko, Żółkowski junior, Modjeska and Rapacki. He had problems with the cast from the year 1891, when the reconstruction left only ten columns, with the four smaller Doric columns at the entrance being lost. From the Cracow premiere of *Forefathers’ Eve*, he added Mickiewicz, believing that *Forefathers’ Eve* had to enter the permanent repertoire there one day. Then he added Wyspiański – and there were no columns for the powerful and mighty of this theatre in the future. So he left the Corinthian columns to just the authors and composers, transferring the actors and singers to the pillars of the colonnade, the ladies on the western side and the gentlemen on the east, where he magnanimously made room also for his son-in-law, Bolesław Leszczyński. Among the group of actors at Rapacki’s funeral, it was cheerfully said that the dispute between son-in-law and father-in-law over their understanding of acting and of life had been carried over into the other world and would never be concluded’.<sup>154</sup>

Is someone today following the lead of Rapacki, who may have known that the anthropomorphisation of columns was already being practised during the Renaissance, by the great

153 Szczublewski 1993, p. 466.

154 *Ibidem*, p. 472.

Wracając do okresu międzywojennego, przypomnijmy, że kronikarze dziejów Teatru Wielkiego nie pominęli nie tylko benefisu „kasjerki o pięknym profilu” i śmierci Rapackiego, ale też utworzenia Muzeum Teatralnego w 1929 roku i odświeżania fasady w 1936 roku, co warto przypomnieć tym bardziej, że widzimy obecnie podobne zabiegi rewaloryzacyjne przynoszące znakomite efekty. Wypada przywołać również zapiski o placu Teatralnym, który doczekał się niemal dokładnej rekonstrukcji, ale pozmieniali się niemal wszyscy właściciele poszczególnych posesji. „Odświeżenie elewacji gmachu Teatru Wielkiego – donosił „Kurier Warszawski” – może tym razem nie będzie dziełem prowizorycznym. Od dziesięciu lat, i więcej, front bywa odnawiany i niemal stale wygląda jak liszczami okryty. Szczególnie szybko tynk psuje się na filarach. Gmach jest tak piękny, tak dla Warszawy charakterystyczny i tak na całym placu dominujący, że zasługuje na najstaranniejszą konserwację. [...] Liche, często powtarzane, powierzchowne remonty są kosztowniejsze niż solidne i gruntowne”<sup>162</sup>.

W poetyce parafrazy sięgamy teraz po słowa Aleksandra Kraushara z 1922 roku i częściowo Szczublewskiego, by przywołać ducha okolic Teatru Wielkiego sprzed II wojny światowej: Najpiękniejszy w Warszawie jest plac Teatralny. Tu od czasów powstania listopadowego rozgrywały się burzliwe sceny ruchów narodowych i jest on obecnie jeszcze widownią wieców. W tutejszym ratuszu, a raczej w dawnym pałacu Jabłonowskich, na schyłku wieku XVIII odbywały się seanse spirytystyczne, na których ukazywały się duchy unoszące się w powietrzu, między innymi duchy Dantego i Beatrycze. Po śmierci Jana III i po wyjeździe królowej Marysienki do Paryża, gdy Marywil stał się własnością Józefy ordynatowej Zamoyskiej, w gmachu tym ustanowiono kapitułę dam świeckich, pod nazwą Kanoniczek Niepokalanego Poczęcia, na wzór podobnego zakładu w Remiremont w Lotaryngii, Sejm zatwierdził tę jedyną w kraju fundację. Liczba kanoniczek dochodziła do jedenastu. Każda musiała się wywodzić ze szlachectwa po rodzicach do trzech pokoleń. Panien drugiego rzędu również szlacheckiego pochodzenia było osiem. „Oprócz ksieni kanoniczki mogły zawierać małżeńskie śluby. Nosiły one order Niepokalanego Poczęcia i używały dwojakiego stroju: jeden kościelny, drugi – światowy”. Dzieje Marywilu zakończyły się wzniesieniem gmachu Teatru Wielkiego, w którym znalazły pomieszczenie: teatr Rozmaitości i Sale Redutowe z pamiątkową galerią pochodzącą z dawnej sali sejmowej Zamku Królewskiego. „Po zburzeniu murów bazaru i po przebudowaniu sąsiadującego z gmachem ratusza – kościoła św. Jędrzeja (proboszczem był znany w literaturze Karol Wyrwicz), panny kanoniczki przeniosły się do darowanej im przez rząd Królestwa nowej przy tymże kościele siedziby. Miano zamiar nadać tej siedzibie nazwę Nowego Marywilu, lecz nazwa ta nie przyjęła się”. Przed ukończeniem budowy Teatru Wielkiego powstały przy ulicy Wierzbowej „piękne domy prywatne: Dmuszewskiego i Petyskusa”. Dzięki popularności założonego przez Brunona hr. Kicińskiego w 1821 roku „Kuriera Warszawskiego” Ludwik Dmuszewski, objąwszy redakcję, pociągnął rzesze czytelników i podniósł nakład pisma do niebywałej przedtem liczebności. „Napędziło to Dmuszewskiemu sporo grosiwa i pozwoliło mu w centrum miasta wzniesić okazałą kamienicę, w której przez szereg lat dziesiątek mieściła się redakcja i drukarnia pisma”. W sąsiedztwie domu Dmuszewskiego stanęła kamienica Petyskusa (następnie Brunwejów, obecnie Neprosów), na miejscu dawnego klasztornego ogrodu. „Narodne posesje na rogu ulicy Senatorskiej i Bielańskiej, od ich dziedzi-

162 „Kurier Warszawski”, 5 VII 1936.

son of Siena Francesco di Giorgio Martini, for one? The possibilities since the rebuilding of the Teatr Wielki in the years 1950–1965 are huge; the southern façade alone is adorned by twenty-four monumental columns in Corinthian order. We will speak about these in the next chapter of this book.

Returning to the inter-war period, let us remind ourselves that the chroniclers of the history of the Teatr Wielki remembered not just about the benefit concert for the ‘cashier with the beautiful profile’ and the death of Rapacki, but also about the creation of the Theatre Museum, in 1929, and the ‘refurbishing’ of the façade in 1936, which is worth mentioning all the more in that we are currently seeing similar restoration work bringing excellent results. We should also invoke entries about Theatre Square, which underwent an almost exact reconstruction, although nearly all the owners of the properties changed. ‘Perhaps this time – reported the *Kurier Warszawski* – the refurbishment of the elevation of the building of the Grand Theatre will not be a provisional work. They have been renovating the front for ten years and more, and it nearly always looks as if it were covered in lichen. The plaster on the pillars deteriorates particularly quickly. The building is so beautiful, so characteristic of Warsaw and so dominant of the whole square that it merits the most painstaking conservation. [...] The poor, superficial renovation work, frequently repeated, is more costly than a solid and thoroughgoing overhaul’.<sup>155</sup>

In the poetics of paraphrase, we will turn now to the words of Aleksander Kraushar, from 1922, and partly also Szczublewski, in order to invoke the spirit of the surroundings of the Teatr Wielki from before the Second World War: the most beautiful place in Warsaw is Theatre Square. It is here, since the times of the November Uprising, that the tumultuous scenes of national movements have been played out, and still today it is a venue for rallies. In the Town Hall here, or rather the former Jabłonowski Palace, towards the end of the eighteenth century, séances were held here in which spirits appeared, rising into the air, including the ghosts of Dante and Beatrice. After the death of King John III and after the departure of Queen Marie for Paris, when Marywil became the property of Józefa Zamoyska, a chapter of secular ladies was established in this building, under the name Canonesses of the Immaculate Conception, modelled on a similar establishment at Remiremont in Lorraine. Parliament ratified that sole foundation in the country. The number of canonesses reached eleven. Each of them had to possess noble blood through their parents going back three generations. There were also eight ‘second order’ ladies, also of noble lineage. ‘Apart from the prelatess, the canonesses could make vows of marriage. They bore the order of the Immaculate Conception and used two costumes: one for church, the other for the world at large’. The history of Marywil ended with the erection of the Teatr Wielki building, which housed the Teatr Rozmaitości and the Ballrooms, with a memorial gallery from the former parliamentary chamber of the Royal Castle. ‘After the demolition of the walls of the bazaar and after the rebuilding of the Church of St Andrew, neighbouring the building of the Town Hall (the parish priest was Karol Wyrwicz, known from literature), the canonesses moved into new premises attached to that church which were donated to them by the government of the Kingdom. The intention was to name those premises the New Marywil, but it failed to catch on’. Before the completion of building work on the Teatr Wielki, ‘beautiful private houses belonging to Dmuszewski and Petyskus’ were erected

155 *Kurier Warszawski*, 5 July 1936.

ców – książąt Sanguszków, starostów Gołubskich, nosiły nazwę «Na Gołubskim». Wzniesiono je po rozebraniu starych budynków w 1826 roku. Wprost nich, na przeciwległym rogu, wznosi się posesja rodziny Brunów, niegdyś miejsce zamieszkania dyktatora Chłopickiego. Część drugą ulicy Senatorskiej, za placem Teatralnym, oprócz kilku prywatnych, bez historycznej tradycji kamienic i urzędzonego w czasach nowszych pasażu Luxemburga, zajmuje starodawna świątynia oo. reformatorów, z dwiema galeriami wejściowymi<sup>163</sup>.

Wielkim wydarzeniem w dziejach Teatru Wielkiego było utworzenie w sierpniu 1929 roku, na półpiętrze wschodniego skrzydła, Muzeum Teatrów m.st. Warszawy. Tak je opisał Szczublewski: „Maleńkie. Cztery pokoje. W pierwszym fraki z garderoby króla Stanisława Augusta, suknie sceniczne Modrzejewskiej i Lüdowej, sześć makiet ze scenografią Drabika, sześć makiet z dekoracjami Stanisława Śliwińskiego, makiet projektu nowego gmachu Opery w Warszawie według pomysłu Syrkusa i Andrzeja Pronaszki. W drugim – Molinariego duży portret olejny Kurpińskiego, Rapacki-ojciec w brązie Gadomskiego, w gipsie wizerunki Karłowicza i kompozytora Żeleńskiego, 9 małych wizerunków dawnych artystów. W trzecim – w portretach olejnych Królikowski, Rapacki, tenor Bandrowski, Moniuszko, Modrzejewska; marmurowe biusty Tatarkiewicza i Rakiewiczowej; ołówkowe portrety kilku artystek; gabłota z batutą i laską Moniuszki, kilkanaście partytur oper, egzemplarze sztuk, 4 tomy dawnych afiszy, kilka egzotycznych instrumentów muzycznych. W czwartym – pięć projektów architekta W.J. Jakunina dotyczących przebudowy Rozmaitości, 4 projekty Corazziego dotyczące Teatru Wielkiego, kilka widoków z jego fasadą<sup>164</sup>. Muzeum to, niestety, działało tylko do 1930 roku i było skonstruowane niejako wokół wystawy na uczczenie setnej rocznicy zgonu Bogusławskiego. Na jego odrodzenie, czy raczej ponowne utworzenie, trzeba było czekać do 1957 roku. Powołanie do życia tego drugiego muzeum było również zasługą Arnolda Szyfmana.

Po latach, już po śmierci Szyfmana, która zabrała go w 1967 roku, Irena Eichlerówna wypowiedziała znamienne słowa odnoszące się w części do ostatnich, trudnych lat jego życia: „Wobec swych wielu lat ostatnich ukrzywdzenia, uparty budowniczy teatrów i Muzeum Teatralnego, obdarzony zmysłem strategii zabezpieczenia nie tyle siebie samego, co dowodów istnienia dziedzictwa kultury polskiej sceny<sup>165</sup>. „Szyfman – słusznie odnotował jeden z teatrologów – wzrastał w Krakowie – mieście muzeów, i stamtąd wyniósł kult przeszłości i zrozumienie dla tradycji<sup>166</sup>. Muzeum, które po 1930 roku zawiesiło swą działalność, plac Teatralny i „gmach tak piękny, tak dla Warszawy charakterystyczny i tak na całym placu dominujący” czekała najcięższa próba – widmo totalnego barbarzyństwa i niemal zupełnej zagłady. Pomimo obietnic i przymierzy wojskowych ze strony Francji i Wielkiej Brytanii, Polska została osamotniona w wojnie, która wybuchła 1 września 1939 roku za sprawą hitlerowskich Niemiec. Ponadto 17 września nastąpił atak ze strony Związku Radzieckiego w następstwie paktu Ribbentrop-Mołotow.

163 „Kurier Warszawski”, 7 XI 1922.

164 Szczublewski 1993, s. 525.

165 Wypowiedź z maja 1979 roku opublikowana w „Pamiętniku Teatralnym” 1982, z. 1–4, s. 396.

166 Krasieński 2007, s. 4.

on Wierzbowa Street. Thanks to the popularity of the *Kurier Warszawski*, founded by Count Bruno Kiciński in 1821, Ludwik Dmuszewski, the new editor-in-chief, attracted legions of readers and increased the print run to previously unheard-of levels. ‘That brought Dmuszewski a pretty penny and allowed him to erect a splendid tenement house in the centre of the city, in which was housed, for decades to come, the publication’s offices and press’. Built in the vicinity of Dmuszewski’s house, on the site of an old monastery garden, was the tenement house of Petyskus (real name Brunwejów, now Neprosów). ‘The properties on the corner of Senatorska and Bielańska streets bore the name “na Gołubskim”, from their heirs: the Princes Sanguszko, starostas of Golub. These were built after the old edifices were pulled down in 1826. Facing them, on the opposite corner, is the property of the Brun family, the erstwhile residence of the dictator Chłopicki. The other part of Senatorska Street behind Theatre Square, besides a few private tenements with no historical traditions and the Luxembourg Passage, created in more recent times, is occupied by the ancient temple of the Reformati Order, with two entrance galleries’.<sup>156</sup>

One great event in the history of the Teatr Wielki was the opening, in August 1929, on the mezzanine of the east wing, of the Theatre Museum. As Szczublewski described it: ‘Small. Four rooms. In the first, tailcoats from the wardrobe of King Stanislaus Augustus, stage dresses of Modjeska and Lüdowa, six scale models of sets by Drabik, six scale models of scenery by Stanisław Śliwiński and a scale model of the design for a new opera house in Warsaw after an idea by Syrkus and Andrzej Pronaszko. In the second, Molinari’s large oil portrait of Kurpiński, Rapacki senior in a bronze by Gadomski, in plaster an effigy of Karłowicz and the composer Żeleński, nine small likenesses of former performing artists. In the third, oil portraits of Królikowski, Rapacki, the tenor Bandrowski, Moniuszko and Modjeska; marble busts of Tatarkiewicz and Rakiewiczowa; oil portraits of several performing artists; a cabinet with Moniuszko’s baton and walking stick, a dozen or so opera scores, copies of plays, four volumes of old bill posters and several exotic musical instruments. In the fourth, five designs by the architect V. J. Yakunin for the rebuilding of the Variety Theatre, four designs by Corazzi for the Grand Theatre and several views of its façade’.<sup>157</sup> Unfortunately, that museum was only in operation until 1930 and was constructed around an exhibition commemorating the centenary of Bogusławski’s death. Its rebirth, or rather its recreation, came only in 1957. The second museum was also brought into being thanks to Arnold Szyfman.

Years later, after Szyfman’s death, in 1967, Irena Eichlerówna uttered telling words relating in part to the difficult last years of his life: ‘With regard to the many wrongs that he suffered during the last years of his life, the dogged builder of theatres and of the Theatre Museum, gifted with a strategic sense of protecting not so much himself as the evidence of the existence of the heritage of Polish theatrical culture’.<sup>158</sup> ‘Szyfman – as one teatrologist has noted – grew up in Cracow, a city of museums, and it was from there that he took a cult of the past and an understanding of tradition’.<sup>159</sup> The museum, which suspended its activities after 1930, Theatre Square and the ‘building so beautiful, so characteristic of Warsaw and so dominant on the whole square’ would face

156 *Kurier Warszawski*, 7 November 1922.

157 Szczublewski 1993, p. 525.

158 Utterance from May 1979, published in *Pamiętnik Teatralny*, 1982/1–4, p. 396.

159 Krasieński 2007, p. 4.

**Niemieckie** bomby lotnicze nie oszczędziły nawet największych i klarownie czytelnych dla lotników budowli. Trafiony bombami zapalającymi Teatr Narodowy płonął od 19 września razem z Teatrem Nowym i Salami Redutowymi. W niewiadome dni i noce bomby zburzą dachy, górne piętra i aż do gruntu scenę i widownię Teatru Wielkiego. W nocy 23 września pożary ogarnęły domy za Teatrem przy Trębackiej i Wierzbowej. Domy po drugiej stronie ulicy Wierzbowej zostały również zamienione w ruinę. Tę ruinę opisał jeden z wielkich ludzi teatru, Bohdan Korzeniewski: „W kilka dni po powrocie do pokonanej Warszawy, w końcu października 1939 roku, poszedłem zobaczyć, co zostało z Teatru Wielkiego. O tym, że Teatr był obrzucony bombami i płonął, wiedziałem z przemówienia prezydenta Starzyńskiego. [...] Tego dnia prószył ostry śnieżek. Plac Teatralny pokrywały mogiłki, już na ogół zapadłe w ziemię. Krzyże skłcone z dwóch deseczek pochyliły się albo rozpadły. Na podziurawione hełmy spełzała rdza. [...] Z całego placu tchnęło cierpliwym smutkiem, który zastępował teraz niedawne uniesienia i rozpacz. [...] Teatr Wielki stanowił gwałtowny kontrast z tym obrazem upokorzenia. Nie przemawiał w sposób liryczny. Był cały jakby zakrzepłą grozą. Nie zostało w nim nic z dawnego spokoju, ociężałego, dostojnego i nawet trochę drażniącego przez mieszczkańskie pretensje do klasycyzmu. Śmierć dała gmachowi tę wielkość, o którą dotąd ubiegał się daremnie [...]. Z poszarpanych murów sterczały w niebo żelazne belki poskręcane tak fantastycznie, że podobnej kompozycji nie umiałby stworzyć żaden z malarzy usiłujących przez dramatyczny układ form wyrazić śmierć cywilizacji”<sup>167</sup>.

Kolejne dramaty rozgrywały się przez następne lata, raz za razem, to na placu Teatralnym, to w ruinach samego Teatru. W czasie powstania warszawskiego, 9 sierpnia 1944 roku, hitlerowcy rozstrzelali w miejscu po dawnej widowni i scenie 350 osób. Czesław Miłosz przytacza opowieść jedyne go szczęśliwca ocalałego z tego zbiorowego mordu: „Stanąłem we framudze [drzwi] i przeżegnałem się. Niemiec się roześmiał. Był w okularach ochronnych, czarny od dymu. Krzyknął: «Weiter!» Postąpiłem krok i wsparłem się łokciami we framugę. Poczułem lufę na plecach, która szła do karku. I wtedy skoczyłem w dół, na widownię. Nie wiem, dlaczego to zrobiłem. Nie myślałem nic. Spadłem na stos ciał, zerwałem się i zacząłem biec. Strzelali do mnie ze wszystkich chyba karabinów i rozpylaczy. Natrafiłem na otwór i zeskoczyłem jeszcze raz – w jamę po dawnej scenie. Znów znalazłem się w ogniu i zdawało mi się, że jestem przeszyty kulami. To trwało sekundy. Znów jakiś otwór i byłem w ciemnym przejściu. Jak to się stało, że nie natrafiłem na nikogo, chociaż w gmachu roiło się od SS-ów – nie wiem. Wyskoczyłem na podwórze i na Trębacką. Tu zaczęli do mnie strzelać z pałacu Brühla. Skręciłem w Focha i próbowałem biec do powstańców, ale ulica była pod obstrzałem niemieckim, więc dopadłem bramy na Focha i podwórzami przedostałem się do domu przy Koziej 3. Tutaj panował spokój”<sup>168</sup>.

Jerzy S. – tyle tylko wiemy od Miłosza o cudem uratowanym – 19-letnim wówczas „akto-

---

167 Cyt za: Szczublewski 1993, s. 590.

168 Miłosz 1946.

the most arduous of trials – the spectre of total barbarity and almost complete annihilation. Despite the promises and the military alliances from France and Great Britain, Poland was left isolated in the war that was triggered on 1 September 1939 by the German Nazis. In addition, on 17 September, an attack was launched from the Soviet Union, as a result of the Ribbentrop-Molotov pact.

---

## The building of the Teatr Wielki, ‘like petrified grimness’

---

**The** German bombs did not spare even the biggest buildings, clearly distinguishable from the sky. The Teatr Narodowy, struck by incendiary bombs, went up in flames on 19 September, together with the Teatr Nowy (New Theatre) and the Ballrooms. On unknown days and nights, bombs destroyed the roof and top storeys of the Teatr Wielki, as well as completely razing the stage and auditorium. On the night of 23 September, flames engulfed the homes behind the theatre on Trębacka and Wierzbowa streets. The homes on the other side of Wierzbowa Street were turned into ruins. Those ruins were described by one of the great men of the theatre, Bohdan Korzeniewski: ‘A few days after returning to the defeated Warsaw at the end of October 1939, I went to see what had become of the Grand. I knew that the theatre had been littered with bombs and gone up in flames from a speech made by president Starzyński. [...] That day, a biting snow was falling. Theatre Square was covered with little graves, generally sunken into the ground. Crosses knocked together from two strips of wood were leaning over or had fallen apart. Rust was spreading over helmets riddled with holes. [...] The entire square was exuding a patient sorrow, which had replaced the recent elation and despair. [...] The Grand Theatre represented a stark contrast with that image of humiliation. It did not speak in a lyrical way. It was like petrified grimness. Nothing remained in it of the former calmness, languid, august and even slightly irritating, with its bourgeois pretensions to classicism. Death had imparted to the building that grandeur which it had hitherto sought in vain [...]. Protruding into the sky from the jagged walls were iron girders twisted so fantastically that no artist seeking to express the death of a civilisation through a dramatic arrangement of forms would have been able to create such a composition’.<sup>160</sup>

Further dramas were played out over subsequent years, one after the other, now on Theatre Square, now in the ruins of the theatre itself. During the Warsaw Uprising, on 9 August 1944, the Nazis shot 350 people on the site of the old auditorium. Czesław Miłosz quotes the story of the only lucky survivor of that mass murder: ‘I stood in the embrasure [of the door] and crossed myself. A German laughed. He was wearing protective glasses, black from the smoke. He cried: “weiter!” I took a step and rested my elbows in the embrasure. I felt the barrel on my back, moving up to the back of my neck. And then I leapt downwards, into the auditorium. I don’t know why I did it. I wasn’t thinking anything. I landed on a heap of bodies, pulled myself up and started to run. They shot at me from probably all the rifles and machine guns. I came to an opening and jumped down again – into the hole where the stage had been. Again, I found myself under fire, and it seemed to me that I was riddled with bullets. It lasted seconds. Again some opening and I was in

---

160 Quoted after Szczublewski 1993, p. 590.

rze”, który wystąpił w dramacie „napisanym” przez wojnę. Jak wyglądała scena tych tragicznych wydarzeń, a więc wewnątrz zbombardowanego i spalonego Teatru Wielkiego, wiemy nie tylko od Korzeniewskiego, ale również od jego przyjaciela i współpracownika, aktora i reżysera, Edmunda Wiercińskiego<sup>169</sup>. Oto fragment jego opisu: „Zeszedłem na widownię. Tutaj zniszczenie znacznie mniejsze. Ściany, loże, balkony – ocalały. Ale na parterze nie ma ani jednego krzesła. Pusta spadzista podłoga. Na miejscu sufitu z płaskorzeźbami, kasetonami, malowidłami i olbrzymim żyrandolem prowizoryczny dach z surowych desek. Foyer z dekoracją ścienną Drabika bardzo zniszczone. Nie ocalała też palarnia na pierwszym piętrze. Kiedy otworzyłem drzwi wewnętrzne, prowadzące z bufetu przy palarni do Teatru Nowego, ujrzałem nagle pustkę pod nogami, a naokoło gołe, wypalone ściany. Sale Redutowe, scena, widownia i garderoby dawnej Reduty, a ostatnio Teatru Narodowego – wszystko to uległo zupełnemu zniszczeniu. Cofnąłem się i po marmurowych schodach zeszedłem na dół. Szatnie nienaruszone (wraz z rzeźbami Lubelskiego). Ale już nad kasami teatralnymi sterczały tylko odarte z tynku mury. Spojrzałem w górę. Na ośnieżonym szczycie ściany z surowych cegieł siedziała wrona, a nad nią widać było niebo mgliste i szare. Za każdym podmuchem wiatru sypały się ostre płatki śniegu i rozlegał się monotony, zgrzytliwy brzęk kawałka zwisającej blachy. Pusto tu było i zimno”<sup>170</sup>.

169 Srebrny 1984, s. 645–651

170 Cyt. za: Krasieński 1976.

a dark passageway. How it happened that I didn't come across anyone, although the building was swarming with SS men, I don't know. I jumped out into the courtyard and onto Trębacka Street. There, they began shooting at me from Brühl Palace. I turned into Foch and tried to run to the insurgents, but the street was under German fire, so I reached a gate on Foch and made my way through courtyards to the house at 3 Kozia Street. Here, things were calm’.<sup>161</sup>

Jerzy S. – that is all we know from Miłosz about that miraculously saved nineteen-year old ‘actor’ in the drama ‘written’ by the war. We know how the stage of those tragic events looked – the interior of the bombed and burned down Teatr Wielki – not just from Korzeniewski, but also from his friend and colleague, the actor and director Edmund Wierciński.<sup>162</sup> Here is a passage from his description: ‘I went down into the auditorium. Here, the destruction was considerably less. The walls, boxes and balconies were intact. But on the parterre there was not a single chair. An empty sloping floor. In place of the ceiling with its bas reliefs, coffers, murals and huge chandelier – a makeshift room from untreated planks. The foyer with Drabik’s decoration on the walls was very heavily damaged. Also destroyed was the smoking room on the first floor. When I opened the inner door leading from the buffet by the smoking room to the New Theatre, I suddenly saw an empty space beneath my feet, and all around bare, burned out walls. The Ballrooms, the stage, the auditorium and the wardrobes of the former Redoubt, and lately the National Theatre – it had all succumbed to total destruction. I moved back and went down the marble stairs. The cloakrooms were untouched (together with Lubelski’s sculptures). But only walls stripped of their plaster were protruding above the box office. I looked up. Sitting on top of the snow-covered bare brick wall was a crow, and above it I could see the misty grey sky. With each gust of wind, bitter snowflakes blew in, and the monotonous, harsh clanging of a hanging piece of sheet metal rang out. It was empty here and cold’.<sup>163</sup>

161 Miłosz 1946.

162 Srebrny 1984, pp. 645–651

163 Quoted after Krasieński 1976.



Ludomir Różycki, *Eros i Psyche*, afisz teatralny, 1918, ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Ludomir Różycki, *Eros and Psyche*, theatre bill, 1918, National Digital Archive



Ludomir Różycki, *Pan Twardowski*, kostiumy, 1921, fot. Archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej

Ludomir Różycki, *Pan Twardowski*, costumes, 1921, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera



Józef Piłsudski w otoczeniu wykonawców *Strasznego dworu* Stanisława Moniuszki, fot. NN, Muzeum Teatralne

Józef Piłsudski among the cast of Stanisław Moniuszko's *The Haunted Manor*, Theatre Museum

Emil Młynarski, fot. Archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej

Emil Młynarski, photograph, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera





Stanisław Moniuszko, *Straszny dwór*, mazur, fot. Edward Hartwig, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Stanisław Moniuszko, *The Haunted Manor*, photograph by Edward Hartwig, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Elżbieta Jaroń jako Chloé i Janusz Smoliński jako Dafnis w balecie *Dafnis i Chloé* Maurice'a Ravela, fot. Piotr Barącz, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Elżbieta Jaroń as Chloé and Janusz Smoliński as Daphnis in Maurice Ravel's ballet *Daphis et Chloé*, photograph by Piotr Barącz, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera





Giacomo Puccini, *Turandot*, scenografia: Wincenty Drabik, 1932, fot. NN, Muzeum Teatralne

Giacomo Puccini, *Turandot*, stage design by Wincenty Drabik, 1932, Theatre Museum



Gioachino Rossini, *Cyrulik sewilski*, scenografia: Wincenty Drabik, 1933, fot. NN, Muzeum Teatralne

Gioachino Rossini, *The Barber of Seville*, stage design by Wincenty Drabik, 1933, Theatre Museum



*Legion w Teatrze Narodowym, fot. NN, Muzeum Teatralne*

*Legion at the Teatr Narodowy, Theatre Museum*

*Don Juan w Teatrze Narodowym, fot. NN, Muzeum Teatralne*

*Don Juan at the Teatr Narodowy, Theatre Museum*



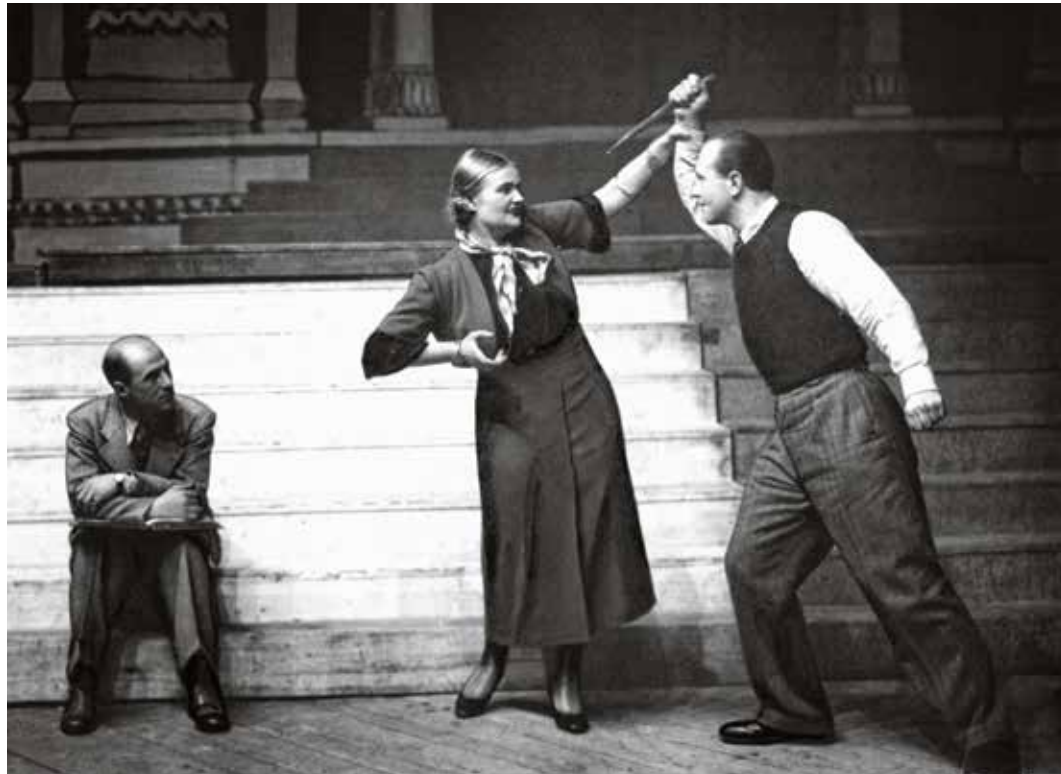
*Hrabina, Emil Młynarski, fot. NN, Muzeum Teatralne*

*The Countess, Emil Młynarski, Theatre Museum*

*Janina Korolewicz-Waydowa,  
fot. pocztówkowa, Muzeum Teatralne*

*Janina Korolewicz-Waydowa,  
postcard photograph, Theatre  
Museum*





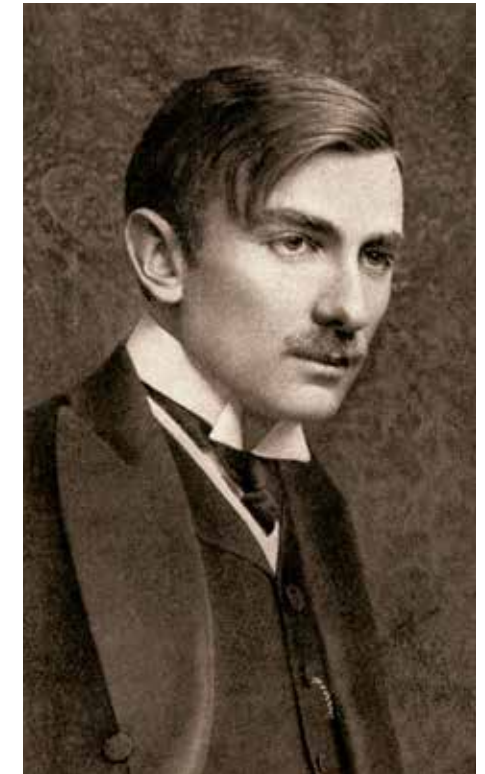
*Afrykanka* Giacomo Meyerbeera z kreacjami Wandy Werwińskiej (Selika) i Jerzego Czaplickiego (Nelusco), 1935, fot. NN, Muzeum Teatralne

Giacomo Meyerbeer's *L'africaine*, starring Wanda Werwińska (Sélica) and Jerzy Czaplicki (Nelusco), 1935, Theatre Museum



Ludomir Różycki, fot. pocztówkowa, Muzeum Teatralne

Ludomir Różycki, postcard photograph, Theatre Museum



Karol Szymanowski, fot. pocztówkowa, Muzeum Teatralne

Karol Szymanowski, postcard photograph, Theatre Museum



Karol Szymanowski, *Król Roger*, 1926, scena zbiorowa, fot. NN, Muzeum Teatralne

Karol Szymanowski, *King Roger*, 1926, ensemble, Theatre Museum



Juliusz Słowacki, *Beatrix Cenci*, 1927, fot. NN, Muzeum Teatralne

Juliusz Słowacki, *Beatrix Cenci*, 1927, Theatre Museum



Prezydent RP, Ignacy Mościcki w łoży honorowej w Teatrze Wielkim, 1931, fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego  
Polish President Ignacy Mościcki in the VIP box at the Teatr Wielki, 1931, photograph from the National Digital Archive



Ignacy Dygas jako Jontek w *Halce* Stanisława Moniuszki, fot. pocztówkowa, Muzeum Teatralne

Ignacy Dygas as Jontek in Moniuszko's *Halka*, postcard photograph, Theatre Museum



Adam Didur, fot. NN, Muzeum Teatralne  
Adam Didur, Theatre Museum



Jan Kiepura po występie w *Tosce* Giacomo Pucciniego dał zaimprovizowany koncert na balkonie Teatru Wielkiego, 1936, fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Jan Kiepura gives an improvised concert on the balcony of the Teatr Wielki after a performance in Giacomo Puccini's *Tosca*, 1936, photograph from the National Digital Archive

Jan Kiepura opuszczający gmach Teatru Wielkiego, 1938, fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Jan Kiepura leaves the Teatr Wielki, 1938, photograph from the National Digital Archive





Ada Sari jako Rozyna w *Cyruliku sewilskim* Gioachina Rossiniego, fot. Ermini – Milano, Archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej

Ada Sari as Rosina in Rossini's *The Barber of Seville*, photograph by Ermini, Milan, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera



Wacław Niżyński w *Popołudniu fauna* Claude'a Debussy'ego, 1912, fot. pocztówkowe, Muzeum Teatralne

Vaslav Nijinsky in Debussy's *L'après-midi d'un faune*, 1912, postcard photograph, Theatre Museum



Bronisława Niżyńska w *Tańcach połowieckich* z opery *Książ Igor* Aleksandra Borodina, fot. NN, Muzeum Teatralne

Bronislava Nijinska in the Polovtsian Dances from Borodin's opera *Prince Igor*, Theatre Museum



Bronisława i Wacław Niżyńscy, rzeźba według projektu Giennadija Jerszowa, fot. Tomasz Ośka, Teatr Wielki – Opera Narodowa

Bronislava Nijinska and Vaslav Nijinsky, sculpture designed by Gennady Yershov, photograph by Tomasz Ośka, Teatr Wielki – Polish National Opera



Igor Strawiński, repr. Stefan Deptuszewski, Archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej

Igor Stravinsky, repr. Stefan Deptuszewski, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera



Piotr Zajlich jako Diabeł  
w *Panu Twardowskim*  
Ludomira Różyckiego,  
1921, fot. NN, Muzeum  
Teatralne

Piotr Zajlich as the Devil  
in Ludomir Różycki's  
*Pan Twardowski*, 1921,  
Theatre Museum



Serge Lifar w *Harnasiach* Karola Szymanowskiego,  
fot. Lipnitzki, Muzeum Teatralne

Serge Lifar in Karol Szymanowski's *Harnasie*,  
photograph by Lipnitzki, Theatre Museum



Piotr Zajlich w balecie *Sylfidy*, 1922, fot. NN, Muzeum Teatralne

Piotr Zajlich in the ballet *Sylphide*, 1922, Theatre Museum



Juliusz Osterwa jako Pan Młody w *Weselu*  
Stanisława Wyspiańskiego w Teatrze  
Rozmaitości, fot. pocztówkowa, Muzeum  
Teatralne

Juliusz Osterwa as the Groom in Stanisław  
Wyspiański's *Wesele* [The wedding] at the  
Variety Theatre, postcard photograph, Theatre  
Museum



Józef Węgrzyn jako Konrad w *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego w Teatrze Polskim, 1916, fot. pocztówkowa, Muzeum Teatralne

Józef Węgrzyn as Konrad in Stanisław Wyspiański's *Wyzwolenie* [Liberation] at the Polish Theatre, 1916, postcard photograph, Theatre Museum



Uczestnicy otwarcia wystawy z okazji 100. rocznicy śmierci Wojciecha Bogusławskiego – Ryszard Błędowski, Artur Śliwiński, Arnold Szyfman, Wincenty Drabik, Julian Szymański, 1929, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

Opening of the exhibition marking the centenary of the death of Wojciech Bogusławski: Ryszard Błędowski, Artur Śliwiński, Arnold Szyfman, Wincenty Drabik, Julian Szymański, 1929, photograph from the National Digital Archive



Teatr Wielki, 1945, fot. Leopold Sempoliński, Narodowy Instytut Dziedzictwa

Teatr Wielki, 1945, photograph by Leopold Sempoliński, National Heritage Institute



# 6

*Teatr mój widzę ogromny,  
Wielkie powietrzne przestrzenie,  
Ludzie je pełnią i cienie,  
Ja jestem grze ich przytomny*

Stanisław Wyspiański, *Ciągle widzę ich twarze*

*Stolica!...gdziekolwiek skierujesz swe kroki,  
Czas wyrzył pamiątki dziejowe [...]  
Idź dalej z ulicy w ulicę z tłumami.  
Tam stoją kolumny szeregiem,  
Panteon teatrów zalany światłami [...]  
Nie lękaj się sceny! Tam Dziadów upiory  
Nie wyjdą na hasło Guślarza!*

Andrzej Niemojewski, *Stolica*

# VI

*I see my theatre huge,  
Vast airy spaces,  
Filled with people and shadows,  
I am aware of their playing*

Stanisław Wyspiański, *Ciągle widzę ich twarze*  
[I can still see their faces']

*The capital!... wherever you bend your steps,  
Time has writ historical memories [...]  
Go farther from street to street with the crowds.  
There stand columns aligned,  
A pantheon of theatres flooded with light [...]  
Don't fear the stage! The ghosts of our forebears  
Won't emerge to the sorcerer's calling!*

Andrzej Niemojewski, *Stolica* ['The capital']

**19 listopada** 1965 roku w sercu Warszawy miała miejsce niezwykle podniosła uroczystość. Otwarto podwoje długo odbudowywanego po zniszczeniach II wojny światowej i jednocześnie znacznie powiększanego gmachu „panteonu teatrów” – Teatru Wielkiego. Uroczystości trwały kilka dni i złożyły się na nie cztery starannie dobrane przedstawienia – najpierw dwa operowe arcydzieła Moniuszki – *Straszny dwór* i *Halka*, następnie balet *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego i wreszcie opera Karola Szymanowskiego *Król Roger*<sup>1</sup>. Tym samym uczczono 200-lecie Teatru Narodowego (1765–1965) i – z kilkumiesięcznym opóźnieniem – stulecie *Strasznego dworu* (1865–1965). Po tym arcypolskim, narodowym repertuarze, przyszły arcydzieła światowej literatury operowej i baletowej: *Don Carlos* i *Aida* Verdiego, *Oedipus rex*, *Orfeusz i Święto wiosny* Strawińskiego, *Jeziore łabędzie* Czajkowskiego, *Godzina hiszpańska* Ravela i *Cyganeria* Pucciniego. Nie zapomniano też o polskich dziełach baletowych, m.in. o inspirowanych *Świętem wiosny* i muzyką góralską *Harnasiach* Szymanowskiego.

Opera i dwa balety Strawińskiego niczym ogromny krąg ideowy objęły dawne, antyczne spektakle (zarówno *Oedipus rex*, jak i *Orfeusz* to przecież twórcze adaptacje odwiecznych tematów teatru) i muzykę na wskroś współczesną, ale zbudowaną na wątkach ludowych, zawartą w genialnym *Święcie wiosny*<sup>2</sup>. Wypada tu przypomnieć, że w późnej dobie życia, w rozmowie z Robertem Craftem, Strawiński powiedział: „Byłem jedynie medium, przez które *Święto wiosny* zmaterializowało się”<sup>3</sup>. „Słyszał i pisał to, co słyszał” – dodaje od siebie Ludwik Erhardt. Polski biograf kompozytora pisze też o tym, gdzie Strawiński słuchał i czym się inspirował. Swoje arcydzieło pisał w Uściugu, przy ujściu rzeki Ług do Bugu, niedaleko od Włodzimierza Wołyńskiego i Hrubieszowa<sup>4</sup>.

„Trudno wręcz powstrzymać się tu od zadumy – kontynuuje swoją myśl Erhardt – nad sztucznością wszelkich przez człowieka wytyczanych granic. Oto największe dzieła rosyjskiej muzyki, będące dla świata kwintesencją rosyjskości, komponuje późny wnuk litewskich bojarów, potomek dawnego polskiego rodu szlacheckiego. Pisze je w miejscu położonym 20 kilometrów na wschód od Hrubieszowa, na ziemi, której mieszkańcy mówili wtedy co najmniej trzema językami [polskim, ukraińskim i hebrajskim]. Składając hołd pogańskiej Rusi, rozpoczyna go tematem muzycznym zaczerpniętym z wydanego w roku 1900 w Krakowie przez A. Januszkiewicza zbioru *Melodie ludowe litewskie*, który przypadkiem wpadł mu właśnie w ręce w jednej z warszawskich księgarni. Temat ten, osnowa sławnego wstępu do *Święta wiosny*, jest też jedyną myślą muzyczną całego dzieła nie pochodzącą z wyobraźni kompozytora”<sup>5</sup>. Po tym kolejnym wątku polsko-rosyjskim powróćmy do historii Teatru Wielkiego po II wojnie światowej.

<sup>1</sup> Zob. też *Kobbé's Complete Opera Book* 1990, s. 1308–1310.

<sup>2</sup> Turska 1989, s. 227, 348; Kamiński 2008, t. 2, s. 476.

<sup>3</sup> *Stravinsky & Craft* 1969. Zob. też Joseph 2011, s. 73-101.

<sup>4</sup> Erhardt 1978, s. 16.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 91–92.

**On 19 November** 1965, in the heart of Warsaw, an august ceremony took place. The doors of the considerably enlarged building of the ‘pantheon of theatres’, the Teatr Wielki (Grand Theatre), reopened following a lengthy process of rebuilding from the ravages of the Second World War. The solemnities lasted for several days and comprised four carefully selected shows: two masterworks by Moniuszko, *Straszny dwór* [The haunted manor] and *Halka*, then Ludomir Różycki’s ballet *Pan Twardowski* and finally Karol Szymanowski’s opera *Król Roger* [King Roger]<sup>1</sup>. By the same stroke, Warsaw celebrated both the bicentenary of the Teatr Narodowy (1765–1965) and – with a few months’ delay – the centenary of *The Haunted Manor* (1865–1965). That quintessentially Polish, national repertoire was followed by masterworks of world opera and ballet: Verdi’s *Don Carlos* and *Aida*, Stravinsky’s *Oedipus Rex*, *Orpheus* and *The Rite of Spring*, Tchaikovsky’s *Swan Lake*, Ravel’s *L’heure espagnole* and Puccini’s *La bohème*. There were also Polish ballet works, including Szymanowski’s *Harnasie*, inspired by *The Rite of Spring* and by highland music.

Stravinsky’s opera and ballets, like a huge notional circle, encompassed early, ancient spectacles (both *Oedipus Rex* and *Orpheus* are creative adaptations of timeless theatrical subjects) and music that was thoroughly modern, but built on folk motifs, contained in the brilliant *Rite of Spring*.<sup>2</sup> It should be mentioned here that late in his life, in conversation with Robert Craft, Stravinsky said: ‘I was merely the vessel through which the “Rite” passed’.<sup>3</sup> ‘He heard, and he wrote what he heard’ – adds the composer’s Polish biographer Ludwik Erhardt, who also writes about where Stravinsky listened and what inspired him. He wrote his masterpieces in Ustyłuh, where the Luga flows into the Bug, not far from Volodymyr-Volynsky and Hrubieszów.<sup>4</sup>

‘It is difficult to refrain here from reflecting – Erhardt continues his train of thought – on the artificial nature of all the boundaries devised by man. The greatest works of Russian music, representing to the world the quintessence of the Russian spirit, are composed by a late grandson of Lithuanian boyars, a descendant of an old Polish noble family. He writes them in a place situated twenty kilometres to the east of Hrubieszów, in a land whose inhabitants spoke at that time at least three languages [Polish, Ukrainian and Hebrew]. Paying tribute to the pagan Rus, he begins it with a musical theme taken from a collection of Lithuanian folk tunes published in Cracow in 1900 by A. Januszkiewicz, which he happened to come across in a Warsaw bookshop. That theme, the fabric of the famous preface to *The Rite of Spring*, is also the only musical idea in the whole work not to issue from the composer’s imagination’.<sup>5</sup> After that Polish-Russian theme, not the first to be evoked on these pages, let us return to the history of the Teatr Wielki following the Second World War.

<sup>1</sup> See *Kobbé's Complete Opera Book* 1990, p. 1308–1310.

<sup>2</sup> Turska 1989, pp. 227, 348; Kamiński 2008, vol. ii, p. 476.

<sup>3</sup> *Stravinsky and Craft* 1969. See also Joseph, pp. 73-101.

<sup>4</sup> Erhardt 1978, p. 16.

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 91–92.

Podczas gdy Opera i Balet Teatru Wielkiego musiały przez przeszło ćwierć wieku czekać na ponowne otwarcie ich sceny macierzystej, scena dramatyczna, czyli Teatr Narodowy, wyrosły w 1924 roku z Rozmaitości, wznowił swoją działalność już pod koniec 1949 roku<sup>6</sup>. Zachodnie skrzydło Teatru Wielkiego, gdzie mieścił się ten teatr, choć wypalone, zachowało mury nośne i konstrukcje żelbetonowe, co pozwoliło na dość szybką odbudowę – kierował nią architekt Romuald Gutt – i oddanie teatru do użytku. O stanie zachowania, czy raczej o ogromnej skali zniszczenia Teatru Narodowego daje dobre wyobrażenie opis Stanisława Prószyńskiego, który wraz z poetą, Mironem Białoszewskim, penetrował Warszawę tuż po jej wyzwoleniu: „Mimo kompletnego wypalenia wnętrza i zawalenia wielu ścian, stropów i innych elementów konstrukcji tego ogromnego gmachu, pozostały oparły się marmurowe schody: pozwalały one na to, aby wszedłszy do wnętrza prowizorycznie zabezpieczonych jeszcze po spaleniu się we wrześniu 1939 roku podczas oblężenia Warszawy ruin teatru, schodami tymi wejść na górę, dokąd tylko się dało, i na przykład z wysokości dawnego czwartego balkonu – galerii – spoglądać w dół na pustkę wypalanej widowni uspiętego teraz Teatru Wielkiego i niesamowity ogrom sceny, w jej przepastny dół i niebotyczną, kilkupiętrową wysokością górę, niczym teraz nieprzykrytą. Dopiero w takim stanie można było się zorientować w niezwyklej rozmiarach dawnej warszawskiej opery”<sup>7</sup>.

Przystępując do odbudowy, układ wnętrza pozostawiono niezmienny, zaś widownię, hol i foyer znacznie uproszczono, a scenę wyposażono w nowoczesne urządzenia techniczne. „W niepełna dwa lata – pisze Biegański – odbudowane [zrekonstruowane] zostały w niezmięnionej formie fasady teatru – północna od strony placu Teatralnego (prawe skrzydło Teatru Wielkiego) i zachodnia od strony ulicy Wierzbowej, oraz wnętrza Sal Redutowych wraz z szatniami znajdującymi się na parterze pod widownią i główną klatką schodową”<sup>8</sup>. Jednakże jeszcze w 1951 roku nie wszystkie prace remontowe były całkowicie ukończone. Świadczy o tym niemal tragiczny wypadek, jaki miał miejsce 30 grudnia. Aktor, Igor Śmiałowski, podczas przedstawienia krążąc po ciemku za kulisami przy scenie, wpadł w głęboki dół podscenia przez niezabezpieczony otwór; życie uratowała mu oparta o mur deska; spadając, złamał ją, sam doznając wielu złamań. Na scenę powrócił dopiero po roku, pomimo że trafił w ręce znakomitych chirurgów<sup>9</sup>. Pośpiesznie odbudowany teatr nigdy nie uzyskał atestu straży ogniowej i ciągle groziło mu zamknięcie. Obawy straży pożarnej miały pełne uzasadnienie; potwierdziło się to w 1985 roku, o czym będzie jeszcze mowa.

Na pierwsze przedstawienie, zagrane 13 grudnia 1949 roku, zgodnie z „duchem czasu”, wybrano sztukę Maksyma Gorkiego *Jegor Bułyczow i inni*, ale niedługo potem sięgnięto po *Świętoszka* Moliere’a, *Cud mniemany czyli Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego, Szekspira *Jak wam się podoba*. Do 1961 roku miało miejsce 50 premier tak polskich twórców (m.in. Słowacki, Norwid, Fredro, Wyspiański), jak i zagranicznych (m.in. Racine, Schiller, Pirandello, Lorca, Hugo, Shaw, Sartre, ponownie Szekspir). Nie zapomniano też, tak z powodów prawdziwie artystycz-

6 Raszewska 2005, s. 6–7.

7 Prószyński 1985.

8 Biegański 1974, s. 121.

9 Szczublewski 1993, s. 630.

Whilst the Teatr Wielki’s Opera and Ballet had to wait more than a quarter of a century for their ‘home’ stage to reopen, the drama stage, that is, the Teatr Narodowy (National Theatre), born in 1924 of the former Teatr Rozmaitości (Variety Theatre), renewed its activities towards the end of 1949.<sup>6</sup> The west wing of the Teatr Wielki, where the Narodowy was situated, although burned out, retained its load-bearing walls and its reinforced concrete constructions, which enabled it to be rebuilt – under the supervision of the architect Romuald Gutt – and reopened quite quickly. We gain a good idea of the state of preservation, or rather the vast scale of the destruction, of the Teatr Narodowy from the description of Stanisław Prószyński, who penetrated Warsaw shortly after its liberation in the company of the poet Miron Białoszewski: ‘Although the interior had been completely gutted and many walls, ceilings and other structural elements of that huge edifice had collapsed, the conflagration had been repulsed by the marble stairs: they made it possible, after entering the ruins of the theatre, which had been provisionally secured after burning down in September 1939 during the siege of Warsaw, to walk up those stairs, as far as one could, and for example from the height of the old fourth balcony – the gallery – to peer down into the void of the burned out auditorium of the now slumbering Grand Theatre and the incredible bulk of the stage – down into its cavernous pit and up several storeys to its soaring top, now completely uncovered. Only in that state could one gain some idea of the extraordinary dimensions of the old Warsaw opera house’.<sup>7</sup>

When the rebuilding work began, the arrangement of the interiors was left unaltered, whilst the auditorium, hall and foyer were simplified, and the stage was fitted with modern technical equipment. ‘Within two years – writes Biegański – rebuilt [reconstructed] in unaltered form were the façades of the theatre – the north on the Theatre Square side (the right wing of the Grand Theatre) and the west on the Wierzbowa Street side – and the interiors of the Ballrooms, together with the cloakrooms on the parterre beneath the auditorium and the main staircase’.<sup>8</sup> Yet not all the rebuilding work was completely finished in 1951. Such is attested by the nearly tragic accident that occurred on 30 December. The actor Igor Śmiałowski, walking around in the dark in the wings during a show, fell deep into the mezzanine through an unsecured hole; his life was saved by a plank resting against the wall; in falling, he broke that plank, suffering many breakages himself. He only returned to the stage a year later, despite the attentions of excellent surgeons.<sup>9</sup> The precipitous rebuilding of the theatre never received a seal of approval from the fire brigade, and it was continually threatened with closure. The fire brigade’s concerns were wholly justified; they were borne out in 1985, as we will see below.

Chosen for the first show, given on 13 December 1949, in keeping with the ‘spirit of the times’, was Maxim Gorky’s play *Yegor Bulychov and Others*, but it was followed soon afterwards by Molière’s *Tartuffe*, Bogusławski’s *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale* [The supposed miracle, or Cracovians and highlanders] and Shakespeare’s *As You Like It*. By 1961, fifty premieres

6 Raszewska 2005, pp. 6–7.

7 Prószyński 1985.

8 Biegański 1974, p. 121.

9 Szczublewski 1993, p. 630.

nych, jak i ideowych, zgodnych z „przyjaźnią polsko-radziecką”, o sztukach rosyjskich i radzieckich, m.in. o Gogolu (*Rewizor*), Tołstoju (*Żywy trup*), Czechowie (*Niedźwiedź*), Pawlence (*Szczęście*), Pogodinie (*Człowiek z karabinem*). Kto dziś pamięta o dwóch ostatnich „dramaturgach”?

Czy „odrodzony” Teatr Narodowy – ta najbardziej prestiżowa scena dramatyczna – był w okresie powojennym najlepszym polskim teatrem? Trzeba niestety powtórzyć za Magdaleną Raszewską, że nie mógł nim być, bo zbyt wiele reprezentacyjnych i „dworskich” funkcji i ról spełniać musiał. „Podporządkowywanie teatru – kontynuuje swoją myśl Raszewska – doraźnej grze interesów, brutalne przerywanie z przyczyn politycznych zaplanowanej na lata pracy artystycznej, nominacje dyrektorskie z klucza partyjnego [...]. Wszystkiego tego Teatr Narodowy doświadczał przez kilkadziesiąt lat. [...] Przeżył kilka prób artystycznego, ideowego ukształtowania jego profilu, zgodnego z najlepszym rozumieniem tradycji. [...] Niemal każdy z dyrektorów miał własną wizję powinności Teatru Narodowego i nie układały się one w żaden logiczny ciąg, nie stanowiły żadnej kontynuacji”<sup>10</sup>.

Po takich dyrektorach Teatru Narodowego, jak Marian Meller, który współpracował z Bohdanem Korzeniewskim, Erwin Axer, Wilam Horzyca, przyszedł legendarny Kazimierz Dejmek. Gdy obejmował to stanowisko 1 stycznia 1961 roku, był już indywidualnością *par excellence*, ale, aby realizować swoje teatralne wizje, poszedł nawet na kompromis i został członkiem PZPR. Prawdziwie wielką postacią stał się już w pierwszych latach pełnienia funkcji dyrektora Narodowego, gdy wystawił m.in. dwa staropolskie utwory – *Historię o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* i *Żywot Józefa*; w świat legendy wszedł pomiędzy listopadem 1967 a końcem stycznia następnego roku<sup>11</sup>. Jego inscenizacja *Dziadów* Mickiewicza jest jednym z tych wydarzeń, które poruszyły potężne mury Teatru Wielkiego w zaledwie trzy lata po jego pełnym oddaniu do użytku, wdarły się na zawsze do świadomości świadków wydarzeń i wpisały się nie tylko do annałów polskiego teatru, ale i na karty historii<sup>12</sup>. W Teatrze Wielkim wielokrotnie grano inspirowane *Dziadami* Moniuszkowskie *Widma*, ale trzeba było dopiero wizji Dejmka i rozmaitych splótów wydarzeń, żeby Teatr Narodowy, a z nim cały Teatr Wielki, plac Teatralny i znajdujący się nieopodal pomnik Mickiewicza doświadczyły wielkiego patriotycznego wydarzenia. Choć *Dziadami* chciał rzekomo Dejmek uczcić rocznicę rewolucji październikowej (sic!), główne święto sowieckiej Rosji i wszystkich podległych mu krajów, to jednak spektakl wraz z jego odbiorcami, jak można się było tego spodziewać, stał się manifestacją postawy antyrosyjskiej i tym samym – przez implikację – antyradzieckiej. Dla Polaków, którzy po 1945 roku znaleźli się znowu w sferze rosyjskich/radzieckich rządów i trafili za żelazną kurtynę, wraz z *Dziadami* pojawiła się ponownie okazja (kolejna od 1956 roku) domagania się „zdjęcia” cenzury i pełnej suwerenności Polski. Teatr stał się, jak wielokrotnie w Polsce i na całym świecie, sceną do odegrania spektaklu pod tytułem „Wołanie o Wolność”. Wolność przyszła dopiero w 1989 roku, a po drodze była „Solidarność” w 1980 roku, którą bezskutecznie próbowano zdusić w mrokach stanu wojennego (jak za carskich czasów polskie ruchy wolnościowe) wprowadzonego w grudniu roku następnego.

<sup>10</sup> Raszewska 2005, s. 303.

<sup>11</sup> Smolis 2012.

<sup>12</sup> Raszewska 2008.

had been given of Polish works (including Słowacki, Norwid, Fredro and Wyspiański) and foreign works (including Racine, Schiller, Pirandello, Lorca, Hugo, Shaw, Sartre and Shakespeare again). Also not forgotten, for both genuinely artistic and also ideological reasons, in keeping with ‘Polish-Soviet friendship’, were Russian and soviet plays, including by Gogol (*The Government Inspector*), Tolstoy (*The Living Corpse*), Chekhov (*The Bear*), Pavlenko (*Happiness*) and Pogodin (*Man with a Gun*). Who can recall the last two ‘playwrights’ today?

Was the ‘reborn’ Teatr Narodowy – that most prestigious drama theatre – the best Polish theatre during the inter-war period? Alas, we must concur with Magdalena Raszewska that it could not have been, since it had to discharge too many representative and ‘courtly’ functions and roles. ‘Subordinating the theatre – Raszewska continues – to the casual play of interests, the brutal suspension of artistic work planned for a number of years for political reasons, party-motivated directorial nominations [...]. The National Theatre experienced all this for several decades. [...] it survived several attempts at the artistic, ideological shaping of its profile, in keeping with the best understanding of tradition. [...] Nearly every one of the managing directors had his own vision of the duties of the National Theatre, and they did not form any logical sequence, did not represent any continuity’.<sup>10</sup>

Such managing directors of the Teatr Narodowy as Marian Meller, who worked with Bohdan Korzeniewski, Erwin Axer and Wilam Horzyca were followed by the legendary Kazimierz Dejmek. When he took over the post, on 1 January 1961, he was already an individual *par excellence*, but in order to realise his theatrical visions he even compromised and became a member of the Polish Socialist Workers Party. He became a truly great figure already during his first years as managing director of the Narodowy, when the works he staged included two old Polish works: *Historija o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* [Story of the glorious Resurrection of our Lord] and *Żywot Józefa* [Life of Joseph]; he gained legendary status between November 1967 and the end of January 1968.<sup>11</sup> His production of Mickiewicz’s *Forefathers’ Eve* is one of those events that shook the mighty walls of the Teatr Wielki, barely three years after it had become fully operative, etching themselves forever into the awareness of witnesses and inscribing themselves not just into the annals of Polish theatre, but also into the pages of history.<sup>12</sup> Played many times at the Teatr Wielki was Moniuszko’s *Widma* [Phantoms], inspired by *Forefathers’ Eve*, but it took the vision of Dejmek and various coincidences for the Teatr Narodowy, and with it the whole of the Teatr Wielki, Theatre Square and the nearby Mickiewicz monument, to experience this great patriotic event. Although Dejmek allegedly wished to stage *Forefathers’ Eve* to commemorate the anniversary of the October Revolution (*sic*), the principal feast of soviet Russia and of all the lands subordinated to it, this production, together with its audience, as could have been anticipated, became a manifestation of an anti-Russian and by the same stroke – implicitly – anti-soviet stance. For the Poles, who after 1945 again found themselves within the sphere of Russian/soviet government administrations and ended up behind the iron curtain, *Forefathers’ Eve* brought another opportunity (the first since 1956) to

<sup>10</sup> Raszewska 2005, p. 303.

<sup>11</sup> Smolis 2012.

<sup>12</sup> Raszewska 2008.

Zanim wrócimy do „*Dziadów upiornych*” i „hasła Guślarza”, czyli do wydarzeń z przełomu lat 1967/1968 i omówimy wybrane wydarzenia teatralne w ostatnich czterdziestu latach, musimy najpierw opowiedzieć o odbudowie i rozbudowie Teatru Wielkiego i o losach warszawskiej Opery i Baletu w latach 1945–1965.

„Powrót Odysa”, czyli w oczekiwaniu na występy na macierzystej scenie i inauguracja

---

**Największy** z dramatów, jakie zna historia – II wojna światowa – dramat, w którym wystąpiły miliony aktorów – żołnierzy i cywilów – niemal rzucił Warszawę na kolana, wpełchnął jej mieszkańców w szpony śmierci, a tych, którzy przeżyli – do kanałów i obozów. Po hitlerowcach, którzy zostawili po sobie morze gruzów i otwory na dynamit w kolumnach fasady spalonego Teatru Wielkiego, przyszli ludzie Stalina. Po śmierci tego okrutnego tyrana, a zwłaszcza po 1956 roku nie było aż tak źle, jak pod zaborem rosyjskim i pod okupacją niemiecką, ale było ciężko, dramatycznie, niesuwerennie i nadciągała coraz większa bieda i odseparowanie od Europy. Dziś z perspektywy wolnej Polski niełatwo to powiedzieć, ale twór o nazwie PRL, oficjalnie utworzony w 1952 roku, w swój szczególny sposób dbał o kulturę, choć bardzo często wykorzystywał ją do celów politycznych i propagandowych. PRL nie szczędziła też środków na odbudowę i rozbudowę Teatru Wielkiego, choć kwadryga – ów pomnik „zbiorowej radości” i niejako symbol wolności – na jego fasadzie nie mogła się pojawić; nie można też było grać dowolnie *Dziadów* i wielu innych sztuk, które obrażałyby Rosję i Związek Radziecki. Jak za „białego caratu”, tak i za „caratu czerwonego” widmo cenzury było wszechobecne, choć w PRL-owskim wydaniu było nieco mniej uciążliwe i nikt nie zabraniał mówić po polsku.

Ze wspomnień pracowników teatrów i uniwersytetów, m.in. prof. Władysława Tatarkiewiczza, zdaje się wynikać, że władze PRL pozwalały na w miarę przyzwoite – z materialnego punktu widzenia – życie aktorów i wykładowców wyższych uczelni. Autor słynnej *Historii filozofii* i *Historii estetyki* tłumaczonych na kilka języków ujął to w lapidarnym zdaniu: „PRL nie narażała pisarzy i pracowników naukowych na głód”<sup>13</sup>. Zanim narodziła się PRL, był okres przejściowy, czas oczekiwania, także dla artystów Teatru Wielkiego, którym przypadł w udziale żywot tułaczy.

Dyrektorem Miejskich Teatrów Dramatycznych Warszawy został w 1945 roku Eugeniusz Poreda, bas i aktor w jednej osobie. Już w sierpniu tego samego roku powołał do życia Scenę Muzyczno-Operową, której kierownictwo powierzył bratu Kazimierzowi. Na siedzibę z mozołem rekonstruowanego zespołu opery, w którym znaleźli się m.in. Eugeniusz Mossakowski, Helena Lipowska, Zofia Komorowska i Michał Szopski, wybrano dawny Teatr Malickiej przy ul. Marszałkowskiej 8; obecnie znajduje się tam teatr TR Warszawa (spadkobierca Rozmaitości z Teatru

---

13 Tatarkiewiczowie 1979, s. 162.

demand the abolition of censorship and full Polish sovereignty. The theatre became – as have theatres many times in Poland and throughout the world – an arena for the spectacle entitled ‘Cry for Freedom’. Freedom only came in 1989, and along the way there was Solidarity, in 1980, which the authorities vainly sought to suffocate during the dark period of martial law (as the tsarist authorities had tried in their day with Polish freedom movements), introduced in December the following year.

Before we return to the ‘ghosts of our forebears’ and ‘the sorcerer’s calling’, and so to events from the turn of 1968, and discuss selected theatrical events over the last forty years, we must first tell of the rebuilding and expansion of the Teatr Wielki and of the fortunes of opera and ballet in Warsaw over the period 1945–1965.

‘The return of Odysseus’, or Waiting for shows on the home stage and the inauguration

---

The greatest drama known to history, the Second World War – a drama in which millions of soldiers and civilians took part – almost brought Warsaw to its knees, thrust its inhabitants into the clutches of death, and those who survived into – the sewers and the camps. After the Nazis, who left behind them a sea of rubble and holes for dynamite in the columns on the façade of the burned down Teatr Wielki, came the people of Stalin. Following the death of that pitiless tyrant, and especially after 1956, things were not as bad as they had been under the Russian Partition and under German occupation, but it was hard, dramatic, non-sovereign and brought ever greater poverty and separation from Europe. Today, from the perspective of the free Poland, it is not easy to say it, but the entity known as the People’s Republic of Poland, officially launched in 1952, did take care of culture in its own peculiar way, although it very often used it for the purposes of politics and propaganda. The PRP also spared no expense to rebuild and expand the Teatr Wielki, although the quadriga – that monument to ‘collective joy’ and something of a symbol of freedom – could not appear on its façade; neither was there any question of freely performing *Forefathers’ Eve* and many other plays that would have caused offence to Russia and the Soviet Union. As under the ‘white tsarate’, so under the ‘red tsarate’, the spectre of censorship was omnipresent, although the PRP version was slightly less onerous and one was allowed to speak in Polish.

The recollections of theatre and university staff, including Professor Władysław Tatarkiewicz, appear to indicate that, from a material point of view, the PRP authorities enabled actors and university lecturers to enjoy a fairly decent existence. Tatarkiewicz, the author of famous histories of philosophy and aesthetics, translated into several languages, encapsulated this in a terse sentence: ‘the PRP did not expose writers and academic staff to starvation’.<sup>13</sup>

---

13 Tatarkiewiczowie 1979, p. 162.

Wielkiego). Za organizowanie orkiestry odpowiadał Olgierd Straszynski. Próby do wystawienia *Verbum nobile* Moniuszki i *Pajaców* Leoncavalla (oper niewymagających wielkiej obsady) odbywały się na przemian z odgruzowywaniem widowni i sceny. Tempo musiało być duże, bo inaugurację wyznaczono na 4 grudnia 1947 i terminu dotrzymano<sup>14</sup>. Zachował się plakat tej pierwszej premiery na deskach teatru przy Marszałkowskiej; reżyserem, autorem dekoracji i pomysłodawcą kostiumów do *Verbum nobile* i *Pajaców* był Stanisław Cegielski.

„Olgierd Straszynski w mocno za obszernym fraku – relacjonuje świadek wydarzeń, Władysław Skoraczewski – nie bez tremy stanął przy pulpicie. Hymn Narodowy, a po nim uwertura do *Verbum nobile* wycisnęły niejedną łzę. [...] Wielkie brawa i szczery entuzjazm długo trwały po zakończeniu tej pierwszej opery Stanisława Moniuszki w wolnej, acz zniszczonej stolicy. *Pajace* były nie mniej udanym spektaklem. Pamiętam, jak do prologu wyszedł bardzo wzruszony Eugeniusz Mossakowski. W wyszarzałej, starej jesionce, trzymając w ręce kapelusz, a w drugiej kurtynę, zaczął: «Czy wolno...» – śpiewał wspaniale. Nie wiem, czy kiedykolwiek usłyszę tak zaśpiewany prolog do *Pajaców*. A jak piękne i szlachetne było słynne *la b-moll!* [...] Potem poszły następne spektakle tych dwóch oper, graliśmy codziennie. Szykowaliśmy jednocześnie *Cyrulika sewilskiego*, zespół powiększał się. [...] Tak zaczynała się długa droga prowadząca na scenę dzisiejszego Teatru Wielkiego. W historii polskiej opery droga absolutnie wyjątkowa i możliwa tylko w sercu Polski – w ukochanej Warszawie”<sup>15</sup>.

Na początku Scena Muzyczno-Operowa zatrudniała 13 solistów, 14 chórzystów i 25 muzyków. Przez trzy lata funkcjonowania na Marszałkowskiej 8 dano 317 przedstawięń dla 176 tysięcy widzów; w repertuarze było 9 oper, trzy balety i jedna operetka. Scena Muzyczno-Operowa została przekształcona w 1948 roku w Państwową Operę i Filharmonię w Warszawie. Nowa nazwa wiązała się z przeprowadzką – następnego roku – do gmachu Romy przy ulicy Nowogrodzkiej i z uciążliwym dzieleniem się pomieszczeniami z Filharmonią. Działalność w nowej siedzibie rozpoczęto wystawieniem w dniu 10 lutego 1949 roku *Wesela Figara* Mozarta. W tym czasie wykorzystywano również Halę Mirowską, a więc wielką halę targową, przy obecnej alei Jana Pawła II. W dość prymitywnych warunkach wystawiono m.in. *Straszny dwór* i *Traviatę*, jak również balety – *Harnasie*, *Pan Twardowski*, *Serenada*. Każde z przedstawień oglądała kilkutyśięczna widownia<sup>16</sup>. Przez bez mała pięć lat, do roku 1953, kiedy to na Nowogrodzkiej gruntownie przebudowano widownię i scenę, przygotowano siedem premier operowych i trzy baletowe. Po przebudowie widownia mieściła przeszło 1130 osób; poszerzono również otwór sceniczny do 11 metrów i pogłębiono scenę do 13,5 metra.

W unowocześnionym wnętrzu prawdziwy popis swego kunsztu dał Leon Wójcikowski, niegdyś jeden z najznakomitszych tancerzy Europy, który występował m.in. w 1917 roku w przygotowanych przez Balety Rosyjskie Diagilewa legendarnych *Paradach* ze scenografią Picassa i muzyką Erika Satie<sup>17</sup>. 9 listopada 1953 roku wystawił wieczór baletowy, w którego programie

<sup>14</sup> Skoraczewski 1970, s. 67.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>16</sup> Sierpiński 1970, s. 82.

<sup>17</sup> Wójcikowski 1979, s. 237–240.

Before the PRP was born, there was a transitional period, a waiting period, including for the artists of the Teatr Wielki, who were obliged to lead a nomadic existence.

In 1945, the bass singer and actor Eugeniusz Poreda was appointed Director of the Municipal Drama Theatres of Warsaw. In August that same year, he set up a music-opera stage, under the charge of his brother Kazimierz. The building chosen for the painstakingly reconstructed opera company, which included Eugeniusz Mossakowski, Helena Lipowska, Zofia Komorowska and Michał Szopski, was the former Malicka Theatre at 8 Marszałkowska Street, which now houses TR Warszawa (the heir to the Rozmaitości from the Teatr Wielki). Olgierd Straszynski was responsible for organising the orchestra. Rehearsals for a production of Moniuszko's *Verbum nobile* and Leoncavallo's *Pagliacci* (operas not requiring large casts) alternated with sessions of clearing the rubble from the auditorium and the stage. The tempo must have been pretty quick, since they kept to the appointed deadline of 4 December 1947.<sup>14</sup> There is a poster of that first premiere at the theatre on Marszałkowska Street; the director, stage designer and costume designer of *Verbum nobile* and *Pagliacci* was Stanisław Cegielski.

As Władysław Skoraczewski, a witness to events, relates, 'Olgierd Straszynski, in an oversized tailcoat, stood on the rostrum rather nervously. The national anthem and then the overture to *Verbum nobile* brought tears to more than one patron's eyes. [...] The great applause and genuine enthusiasm lasted long after the end of that first opera by Stanisław Moniuszko in the free, albeit ruined, capital. *Pagliacci* was just as successful. I remember Eugeniusz Mossakowski coming out for the prologue highly emotional. In a faded old overcoat, holding his hat in one hand and the curtain in the other, he began: "May I..." – He sang marvellously. I don't know if I'll ever hear the prologue to *Pagliacci* sung like that. And how beautiful and noble was that famous lament in B flat minor! [...] Then came further performances of those two operas; we were playing every day. At the same time, we were preparing *Il barbiere di Siviglia*, and the company grew larger. [...] That is how the long road leading to the present-day Teatr Wielki was commenced. In the history of Polish opera, it was an absolutely unique road, and possible only in the heart of Poland – in our beloved Warsaw'.<sup>15</sup>

To begin with, the Music and Opera Stage employed 13 soloists, 14 choristers and 25 musicians. Over the three years at 8 Marszałkowska Street, 317 performances were given to a combined audience of 176,000; the repertoire comprised nine operas, three ballets and one operetta. In 1948, the Music and Opera Stage was transformed into the State Opera and Philharmonic in Warsaw. The new name came with a move – the following year – into the Roma building on Nowogrodzka Street and a burdensome sharing of rooms with the Philharmonic. Work began at the new home with a performance, on 10 February 1949, of Mozart's *Le nozze di Figaro*. At that time, the Mirowska Hall, a big trade fair hall, on what is now John Paul II Street, was also used. In quite primitive conditions, such works as *The Haunted Manor* and *La traviata* were staged, as well as ballets like *Harnasie*, *Pan Twardowski* and *Serenade*. Each show was watched by an audience of several thousand.<sup>16</sup> For almost five years, up to 1953, when the auditorium and

<sup>14</sup> Skoraczewski 1970, p. 67.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 76.

<sup>16</sup> Sierpiński 1970, p. 82.

znalazły się *Coppelia* Delibesa, *Dyl Sowizdrzał* Straussa i *Suita hiszpańska* Granadosa. Pięć lat później, 8 marca 1958 roku, z okazji 40-lecia swej pracy artystycznej, Wójcikowski przygotował *Pietruszkę* Strawińskiego, *Szeherazadę* Rimskiego-Korsakowa i *Popołudnie fauna* Debussy'ego. Jubileusz, jakby spod znaku Wacława Niżyńskiego, był niemalże huczny, z delegacjami z całego świata i telegramami, także od dawnych partnerów i kolegów – m.in. od Karsawiny i Lifara<sup>18</sup>.

Do znaczących wydarzeń operowych zaliczyć należy wystawienie *Salome* Straussa na początku lipca 1961 roku. Była to ostatnia premiera Jerzego Semkowa, którego miejsce na stanowisku dyrektora miał niebawem zająć znany dyrygent, Bohdan Wodiczko. W sezonie 1961/1962 nowy dyrektor podjął się niemal całkowitej reorganizacji zespołów artystycznych i planów repertuarowych, ale naraził się na krytykę wieloma swymi decyzjami. Sięgnął po nieznane w naszych teatrach operowych dzieła awangardy, nie rezygnując jednak z wielkich pozycji operowej klasyki. „Te plany artystyczne – pisze Zdzisław Sierpiński – wywołały w równej mierze zaciekawienie, jak i ostre ataki ze strony zwolenników opery tradycyjnej. Rozgorzała polemika prasowa, w której głos zabierali zarówno zwolennicy dzieł dziewiętnastowiecznych, jak i współczesnej awangardy. Odpowiedzią na tę dyskusję stała się pierwsza premiera przygotowana przez Bohdana Wodiczkę – *Oedipus rex* Igora Strawińskiego – w inscenizacji Konrada Swinarskiego i kapitalnej scenografii Jana Kosińskiego. Ta styczniowa premiera 1962 roku rozpoczynała zarazem nowy okres działalności placówki, która z początkiem tego roku otrzymała nazwę «Teatr Wielki – z siedzibą tymczasową przy ul. Nowogrodzkiej». [...] Premierzy sypały się teraz jak z worka obfitości: w miesiąc po *Edypie* i *Persefonie* oglądamy trzy balety: *Wierchy*, *Świteziankę* i *Zaczarowaną oberżę*. W trzy tygodnie później (28 II 1962) *Ifigenię w Taurydzie* Glucka – była to polska prapremiera tego dzieła. Pod koniec marca znowu premiera: *Judith* Honeggera, *Syn marnotrawny* Debussy'ego i wreszcie wielkie wydarzenie dla całego zespołu baletowego i widzów – *Święto wiosny* Igora Strawińskiego w układzie Alfredo Rodriguesa. Po raz pierwszy w tym i następnych widowiskach baletowych czołowe partie solowe obsadzone są przez młodych wychowanków warszawskiej szkoły baletowej, którzy swą ówczesną pozycję wystarczająco utrwalili, aby wejść dzisiaj na scenę Teatru Wielkiego już jako doświadczeni wykonawcy”<sup>19</sup>.

Zanim dobiegł do końca okres tułaczki i nastąpiła przeprowadzka do Teatru Wielkiego, a także zaskakujące zwolnienie Wodiczki, w teatrze na ul. Nowogrodzkiej wystawiono m.in.: *Więźnia* Dallapiccoli, *Zamek Sinobrodego* Bartóka, *Kawalera srebrnej róży* Straussa, *Juliusza Cezara* Händla, *Don Carlota* Verdiego i *Trójkątny kapelusz* Manuela de Falli. Autorami scenografii do tych przedstawień byli Jan Kosiński, Tadeusz Kantor i Kazimierz Mikulski. Wśród reżyserów i dyrygentów znaleźli się: Lia Rotbaum, Bronisław Horowicz, Josef Svoboda, Frank de Quelle i wspomniany już Alfredo Rodrigues. Ostatnim przedstawieniem w teatrze na Nowogrodzkiej był *Cyrulik sewilski*, jak w 1833 roku na zakończenie działalności Teatru Narodowego na placu Krasińskich.

Bohdan Wodiczko, który był dyrektorem Teatru Wielkiego i Opery w siedzibie na ul. Nowogrodzkiej od 1961 do 1964 roku, w wywiadzie udzielonym po wielu latach z dumą i może

18 Szczublewski 1993, s. 743.

19 Sierpiński 1970, s. 89.

stage on Nowogrodzka Street were thoroughly rebuilt, seven opera premieres and three ballet premieres were prepared. After the rebuilding, the auditorium seated more than 1130; the stage opening was also expanded to 11 metres and the stage was deepened to 13.5 metres.

In the modernised interior, a true display of his art was given by Leon Wójcikowski, once one of the leading dancers in Europe, who performed in 1917 in the legendary *Parade* prepared by Diaghilev's Ballets Russes, with stage design by Picasso and music by Erik Satie.<sup>17</sup> On 9 November 1953, he gave a ballet soirée featuring Delibes's *Coppélia*, Strauss's *Till Eulenspiegel* and Granados's *Suite espagnole*. Five years later, on 8 March 1958, to mark his forty years in show business, Wójcikowski prepared Stravinsky's *Petrushka*, Rimsky-Korsakov's *Sheherazade* and Debussy's *L'après-midi d'un faune*. The jubilee, as if patronised by Nijinsky, was quite a grand affair, with delegations from around the world and telegrams, including from former partners and friends, such as Karsavina and Lifar.<sup>18</sup>

We should also count among the more important operatic events a performance of Strauss's *Salome* at the beginning of July 1961. That was the last premiere for Jerzy Semkow, who would shortly be replaced as managing director by the well-known conductor Bohdan Wodiczko. In the 1961/1962 season, the new managing director undertook an almost complete reorganisation of the artistic ensembles and the repertoire plans, but he exposed himself to criticism with many of his decisions. He turned to avant-garde works not familiar in our opera houses, although without abandoning the great operatic classics. 'Those artistic plans – writes Zdzisław Sierpiński – attracted in equal measure both curiosity and sharp attacks on the part of advocates of traditional opera. There was a heated polemic in the press, pitting supporters of nineteenth-century works against proponents of the contemporary avant-garde. The response to that debate came in the form of the first premiere prepared by Bohdan Wodiczko, Igor Stravinsky's *Oedipus Rex*, produced by Konrad Swinarski, with brilliant scenery by Jan Kosiński. That January premiere in 1962 also inaugurated a new period in the work of that institution, which from the start of the following year acquired the name "Teatr Wielki – with temporary home on Nowogrodzka Street". [...] The premieres now came thick and fast: a month after *Oedipus* and *Persephone*, we see three ballets: *Wierchy* [Peaks], *Świtezianka* and *Zaczarowana oberża* [The enchanted inn]. Three weeks later (28 February 1962), Gluck's *Iphigénie en Tauride* – that work's Polish premiere. Towards the end of March, another premiere, Honegger's *Judith*, Debussy's *L'enfant prodigue* and finally a great event for the entire *corps de ballet* and for the viewers: Igor Stravinsky's *The Rite of Spring* arranged by Alfredo Rodrigues. For the first time in this and in subsequent ballet shows, the leading solo parts were performed by young pupils of the Warsaw ballet school, who by now have sufficiently consolidated their position to be able to take to the stage of the Teatr Wielki as experienced artists'.<sup>19</sup>

Before the period of wandering came to an end and the company moved to the Teatr Wielki, and also before the unexpected firing of Wodiczko, the productions shown at the theatre on Nowogrodzka Street included Dallapiccola's *The Prisoner*, Bartók's *Bluebeard's Castle*,

17 Wójcikowski 1979, pp. 237–240.

18 Szczublewski 1993, p. 743.

19 Sierpiński 1970, p. 89.

z pewną dozą przesady powiedział: „Opera jest to najbardziej skomplikowana instytucja artystyczna. Składa się z szalenie kontrastujących ze sobą zespołów – baletu, chóru, solistów, statystów. Dawna opera opierała się przede wszystkim na ariach, na libretcie. Dzisiaj są zupełnie inne wymagania. Współczesna opera to właściwie dramat muzyczny, w którym liczą się nie pojedyncze popisy, lecz całościowa koncepcja spektaklu”. Po objęciu stanowiska dyrektora „najpierw zorganizowałem w ministerstwie spotkanie, podczas którego zaakceptowano cały mój plan reorganizacji Opery – przesłuchania solistów, orkiestry, chóru. Zwolniłem sto kilkanaście osób, skompletowałem orkiestrę. Przez pół roku pomagał mi chór Filharmonii Narodowej. [...] Dwóch wykładowców szkoły teatralnej uczyło solistów i chór chodzenia po scenie w rozmaitych kostiumach. Premiery były realizowane co miesiąc i odbywały się regularnie. Ludzie pracowali z nieprawdopodobnym zapałem, nie było żadnych scysji, żadnych spięć. Doangażowałem kilku solistów. Nasza orkiestra była tak dobra, że mogliśmy sobie pozwolić na, między innymi, samodzielny koncert *Requiem wojennego* Brittena w Filharmonii Narodowej. [...] Teatr warszawski był wówczas tak popularny, że wszyscy wielcy twórcy – Visconti, Balanchine, Bėjart, Petit, Ferrara, Svoboda, Chagall poczytywali sobie za zaszczyt możliwość realizowania spektakli w Polsce. Chcieli przyjechać tutaj wyłącznie za złotówki”<sup>20</sup>. Kolejnymi dyrektorami, w już odbudowanym Teatrze Wielkim, byli m.in. Witold Rowicki, Jerzy Jasiński, Zdzisław Śliwiński.

O powrocie na macierzystą scenę i o inauguracji działalności Teatru Wielkiego w listopadzie 1965 roku nieco już powiedzieliśmy. W tym miejscu przywołamy kilka kolejnych faktów z tego długiego, pięciodniowego święta, powołując się m.in. na tekst opublikowany w cytowanym już piśmie „Teatr”. Na główny akcent inauguracji wybrano z wiadomych powodów 19 listopada, ale uroczystości zaczęły się już dzień wcześniej, kiedy to miało miejsce przekazanie gmachu przez budowniczych (niestety tego dnia nie doczekał architekt Bohdan Pniewski) ministrowi kultury, którym był wówczas Lucjan Motyka. Spotkanie miało miejsce we foyer i w Salach Redutowych, gdzie Muzeum Teatralne, utworzone w 1957 roku, przygotowało wystawę *Warszawskie pamiątki teatralne 1765–1965*<sup>21</sup>.

Przywołajmy relację jednego z krytyków teatralnych z głównej uroczystości w dniu następnym, 19 XI: „Po przemówieniu Jarosława Iwaszkiewicza, utrzymanym bardziej w charakterze poetyckiego, lirycznego wspomnienia niż oficjalnej mowy, zaprezentowała się orkiestra Teatru Wielkiego pod batutą Mieczysława Mierzejewskiego, wykonując uverturę do *Dwóch chatek* Kurpińskiego. Po niej głos zabrali aktorzy Teatru Narodowego: Halina Mikołajska, Władysław Krasnowiecki, Kazimierz Opaliński, Andrzej Szczepkowski, Ignacy Gogolewski i Gustaw Holoubek. Każdy z nich czytał wybrany fragment «testamentu» Wojciecha Bogusławskiego i pism Leona Schillera. (Nie widzieliśmy wśród wykonawców tego koncertu Ireny Eichlerówny, jednej z największych aktorek sceny polskiej. Dlaczego?). Z kolei nowy fragment muzyki. Tym razem dyrygował Zdzisław Górzyński. Usłyszeliśmy fragment *Halki* w wykonaniu orkiestry, chóru i solistów: Rumowskiej, Paprockiego, Kossowskiego, Dąbrowskiego, Pawluka i Dłuchy. Potem Katarzyna Łaniewska recytowała *Balladę o placu Teatralnym* Władysława Broniewskiego. [...]

20 „Teatr”, VII 1984.

21 *Muzeum Teatralne* 2007.

Strauss’s *Der Rosenkavalier*, Handel’s *Giulio Cesare*, Verdi’s *Don Carlos* and Manuel de Falla’s *Three-cornered Hat*. The sets for those productions were produced by Jan Kosiński, Tadeusz Kantor and Kazimierz Mikulski. The directors and conductors included Lia Rotbaum, Bronisław Horowicz, Josef Svoboda, Frank de Quelle and the above-mentioned Alfredo Rodrigues. The last show at the theatre on Nowogrodzka Street was *Il barbiere di Siviglia*, which had also brought to a close, in 1833, the work of the Teatr Narodowy on Krasiński Square.

In an interview given many years later, Bohdan Wodiczko, who was managing director of the Teatr Wielki and the Opera at its Nowogrodzka Street base from 1961 to 1964, said with pride, and perhaps a touch of exaggeration, ‘An opera company is the most complicated of artistic institutions. It consists of incredibly contrasting ensembles: a ballet, a chorus, soloists and extras. Old opera was based mainly on arias, on a libretto. Today, there are completely different demands. A contemporary opera is essentially a music drama, in which it is not individual displays that count, but the overall concept of the spectacle’. On taking up the post of director, ‘I first organised a meeting at the ministry, during which my whole plan for reorganising the Opera was accepted: auditioning soloists, orchestra and chorus. I sacked more than a hundred people, then brought the orchestra up to its full complement. For half a year, I was helped by the chorus of the Warsaw Philharmonic [...] Two teachers from the drama school taught the soloists and the chorus how to walk around the stage in various costumes. Premieres were prepared every month and given regularly. People worked with unbelievable fervour. There were no altercations, no tensions. I took on several extra soloists. Our orchestra was so good that we could allow ourselves, among other things, to give our own concert of Britten’s *War Requiem* at the Warsaw Philharmonic. [...] The Warsaw theatre was so popular then that all the great creative artists – Visconti, Balanchine, Bėjart, Petit, Ferrara, Svoboda, Chagall – considered it an honour to be able to prepare shows in Poland. They wanted to come here solely for zlotys’.<sup>20</sup> Subsequent managing directors, now in the rebuilt Teatr Wielki, included Witold Rowicki, Jerzy Jasiński and Zdzisław Śliwiński.

We have already said a little about the return to the home stage and about the inauguration of the Teatr Wielki’s work in November 1965. At this point, we will invoke a few more facts from those five-day festivities, quoting such sources as a text published in the periodical *Teatr*. For obvious reasons, 19 November was chosen as the main highlight of the inauguration, but the events had begun the previous day, when the building was handed over by the contractor (unfortunately, the architect Bohdan Pniewski did not live to see that day) to the incumbent minister of culture, Lucjan Motyka. The meeting took place in the foyer and in the Ballrooms, where the Theatre Museum, set up in 1957, prepared an exhibition of Warsaw theatre souvenirs from the period 1765–1965.<sup>21</sup>

Let us quote one theatre critic’s account of the main event the next day, 19 November: ‘Following a speech by Jarosław Iwaszkiewicz, resembling in character more a poetic, lyrical memoir than an official oration, the Teatr Wielki orchestra, under the baton of Mieczysław Mierzejewski, performed the overture to Kurpiński’s *Dwie chatki* [Two cottages]. Next the spotlight fell on actors

20 *Teatr*, July 1984.

21 *Muzeum Teatralne* 2007.



W tym czasie zmieniła się orkiestra. Na estradę wszedł zespół Filharmonii Narodowej, który pod batutą Witolda Rowickiego wykonał fragmenty *Harnasiów* Szymanowskiego, by zakończyć efektownie i brawurowo mazurem ze *Strasznego dworu* Moniuszki<sup>22</sup>.

Niejako zwieńczeniem tego dnia i szczególnym uczczeniem dwusetnej rocznicy założenia sceny narodowej (publicznej) była premiera w Teatrze Narodowym *Kordiana* Słowackiego w inscenizacji i reżyserii Dejmka i z dekoracjami Andrzeja Stopki. Dzień wcześniej miała miejsce jeszcze jedna podniosła uroczystość. Sięgamy ponownie po „Teatr” z 16 XII 1965: „W czasie spotkania Teatr [Narodowy] przedstawił zebrany swoją deklarację ideowo-artystyczną i propozycję dotyczącą założeń organizacyjnych pierwszej sceny narodowej. Założenia te przypominają zasady, na których opiera swą działalność Comédie Française. Zdaniem teatru ta «karta sceny narodowej» stworzy praktyczne podstawy, które pozwolą jej najlepiej służyć – jak zapewnił dyr. Dejmek – kulturze narodowej, a więc narodowi, sprawie postępu i socjalizmu”.

Ale socjalizm, który Dejmek przywołał z dyrektorskiego obowiązku, zaczynał się „chwiać w swoich posadach”. Niebawem przyszedł rok 1968, inscenizacja *Dziadów*, wyrzucenie Dejmka z Teatru Narodowego i wiele niegodnych zachowań wobec Polaków żydowskiego pochodzenia. Jedną z osób, które padły ofiarą tego szkalowania – i to już w dniach inauguracji w 1965 roku – był sam Arnold Szyfman, twórca Teatru Polskiego i Baletu Reprezentacyjnego Teatru Wielkiego; człowiek, bez którego odbudowę Teatru Wielkiego trudno sobie wyobrazić. Pomimo że w czasie inauguracji pełnił on ciągle funkcję dyrektora Teatru Wielkiego Opery i Baletu w Budowie, dopiero w ostatnim momencie został zaproszony na uroczystość w dniu 18 listopada; gdy przemawiał, ktoś specjalnie wyłączył mikrofon i tylko niewielu mogło go usłyszeć. Jego nazwisko wykreślono z przemówienia Iwaszkiewicza i nie wspomniano o jego ogromnych zasługach w latach 1950–1965<sup>23</sup>. Wielki budowniczy teatrów doczekał się jednak państwowego pogrzebu i hołdu w Teatrze Wielkim (zmarł dwa lata po jego inauguracji w wieku 85 lat); spoczął też na Powązkach w Alei Zasłużonych. Obecnie wraz z Bogusławskim, Kurpińskim i Moniuszką należy Szyfman bezdyskusyjnie do najbardziej zasłużonych ludzi dla Teatru Wielkiego, o czym zaświadcza pamiątkowe płyty z brązu umieszczone w głównej części foyer.

Wracając do listopadowych uroczystości 1965 roku, przypomnijmy, że w kolejne dni od 20 do 23 listopada wystawiono dzieła Moniuszki, Różyckiego i Szymanowskiego. Niedługo po tym narodowym festynie operowo-baletowym zagrano wiele arcydzieł światowej literatury muzycznej. Sięgnijmy po wybrane dane statystyczne, aby wyrobić sobie wyobrażenie o pierwszej dekadzie działalności Teatru Wielkiego. Od pamiętnego otwarcia po rok 1970 dano w nim 25 premier; odbyło się 1155 przedstawień, które obejrzało ponad dwa miliony widzów, z czego połowę stanowili mieszkańcy stolicy, około 25 procent przyjechało z innych miast, 15 procent ze wsi, a resztę stanowili turyści i goście zagraniczni. W sezonie 1969/1970 w programie znalazły się: *Hrabina* Moniuszki, *Tosca* Pucciniego, *Wesele Figara* Mozarta, *Trubadur* Verdiego i *Romeo i Julia*

<sup>22</sup> „Teatr”, 16 XII 1965.

<sup>23</sup> Gordon-Smith 1991; Szczublewski 1993, s. 703.

from the National Theatre: Halina Mikołajska, Władysław Krasnowiecki, Kazimierz Opaliński, Andrzej Szczepkowski, Ignacy Gogolewski and Gustaw Holoubek. Each of them read a passage from the ‘testament’ of Wojciech Bogusławski and the writings of Leon Schiller. (The performers of that concert did not include Irena Eichlerówna, one of the greatest actresses of the Polish stage. Why?) Then another passage of music, this time conducted by Zdzisław Górczyński. We heard an excerpt from *Halka*, performed by the orchestra, chorus and soloists: Rumowska, Paprocki, Kossowski, Dąbrowski, Pawluk and Dłuha. After that, Katarzyna Łaniewska recited Władysław Broniewski’s *Ballada o placu Teatralnym* [Ballad of Theatre Square]. [...] In the meantime, the orchestra had changed. The ensemble of the Warsaw Philharmonic took to the platform to perform excerpts from Szymanowski’s *Harnasie* under the baton of Witold Rowicki, before ending in impressive and bravura fashion with the mazur from Moniuszko’s *The Haunted Manor*.<sup>22</sup>

The events of that day were rounded off with the premiere at the Teatr Narodowy of Słowacki’s *Kordian*, produced and directed by Dejmek, with scenery by Andrzej Stopka, commemorating the bicentenary of the founding of the (public) national theatre. The day before, another grand ceremony had taken place. Let us again call on *Teatr*; of 16 December 1965: ‘During the meeting, the [National] Theatre presented to those assembled its ideological-artistic declaration and its proposition regarding the organisational premises of the first national stage. Those premises remind one of the principles on which the Comédie Française based its work. In the theatre’s opinion, that “national theatre charter” created practical foundations that will enable it to best serve – as dir. Dejmek assured us – the national culture, and so the nation, the cause of progress and socialism’.

But the socialism that Dejmek invoked out of directorial duty began to ‘shake to its foundations’. Soon, the year 1968 arrived, with the production of *Forefathers’ Eve*, Dejmek’s dismissal from the Teatr Narodowy and a great deal of shameful behaviour towards Poles of Jewish origin. One person to fall victim to that defamation – during the inauguration in 1965 – was none other than Arnold Szyfman, founder of the Teatr Polski (Polish Theatre) and the Teatr Wielki’s Representative Ballet – a man without whom it would be hard to imagine the rebuilding of the Teatr Wielki. Although at the time of the inauguration he was still director of the Teatr Wielki’s Opera and Ballet under Construction, he was only invited to the ceremony on 18 November at the last minute; when he began his speech, someone deliberately turned off the microphone, and only a few people could hear him. His name was struck from Iwaszkiewicz’s speech, and there was no mention of his enormous services during the years 1950–1965.<sup>23</sup> However, the great theatre builder did receive a state funeral and a tribute at the Teatr Wielki (he died two years after its inauguration, at the age of eighty-five); he also lies in a distinguished place in Powązki Cemetery. Today, together with Bogusławski, Kurpiński and Moniuszko, Szyfman is indisputably one of the men who have rendered the greatest service to the Teatr Wielki, as is attested by bronze commemorative plaques in the main part of the foyer.

Returning to the November solemnities in 1965, let us recall that on successive days, from the 20th to the 23rd, works by Moniuszko, Różycki and Szymanowski were staged. Soon

<sup>22</sup> *Teatr*, 16 December 1965.

<sup>23</sup> Gordon-Smith 1991; Szczublewski 1993, p. 703.

Prokofiewa<sup>24</sup>. W 1975 roku Teatr Wielki zatrudniał około 1500 pracowników; na jego wielkiej scenie odbyło się 250 przedstawień, które obejrzało 470 000 widzów, a więc frekwencja była nadzwyczajna.

Czy Teatr Wielki przyciągał w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych swoim repertuarem czy również imponującymi wymiarami i przestronnymi wnętrzami? „Liczba widzów – czytamy w „Teatrze” z 16 kwietnia 1970 roku – ciągle jeszcze jest wyrazem zainteresowania raczej samym gmachem i salą niż poszczególnymi spektaklami, o czym świadczy choćby fakt, że zbiorowe bilety są zakupywane na określony dzień wiele miesięcy naprzód, a zwykle wtedy nie ma jeszcze tak dalekosiężnego, konkretnego planu przedstawień i obsad”. To ogromne zainteresowanie samym gmachem i jego sceną było przynajmniej w części spowodowane przesadnymi, niekiedy niemal fantastycznymi informacjami prasowymi (o czym dalej). Przejdźmy zatem do omówienia gmachu teatru i jego wnętrza po gruntownej przebudowie.

## Przygotowania do odbudowy i rozbudowy Teatru Wielkiego

---

Jakie słowa wypowiedziałby Wyspiański, gdyby przybył z wizytą do Warszawy na inaugurację 19 listopada 1965 roku? Czy zobaczyłby w nowym Teatrze Wielkim choćby cień swej idei/wizji „teatru ogromnego” zawartego w wierszu *Ciągle widzę ich twarze?* A jakie słowa przyszłyby mu na myśl, gdyby zobaczył plac Teatralny dwadzieścia lat wcześniej – w 1945 roku? Czy uderzyłby w podobne tony do tych autorstwa Marii Kuncewiczowej: „Teatr leży w gruzach, cisza nad placem Teatralnym... Tajemnicze niebo bohaterów wisi nad strzaskaną kolumnadą, bliższe warszawianom teraz, kiedy dachów nie stało. Kulisy puste, pusta scena... Tylko na galerii, jak zawsze, jest pełno. Ci, co umarli młodo, zwlekają się z grobów po nocy i przychodzą na spektakl. Wtedy Tytania na czele wszystkich czarów spływa z księżycy między zwęglone mury. Puk wyskakuje z pokrzyw, które widownię zarosły. Julia budzi się ze snu, Lady Macbeth umywa ręce, Hamlet po raz tysięczny umiera... Z nieba i z piekła idzie szept. Reszta jest milczeniem”<sup>25</sup>.

Poetom i pisarzom wolno przywoływać zjawy i mówić o czarach, architekt musi wznieść mury i zaprojektować dachy, gdy ich „nie staje”. Na szczęście piękne kolumnady fasady Teatru Wielkiego nie zostały strzaskane; inaczej niż w przypadku Zamku Królewskiego – założone przez hitlerowców ładunki w otworach wywierconych w ścianach i w kolumnach nie wybuchły<sup>26</sup>; wśród oprawców znalazł się zatem ktoś, kto powstrzymał akt całkowitego unicestwienia dzieła Corazziego. Podobnym czynem w tamtych nieludzkich czasach wykazał się inny niemiecki oficer, który uniemożliwił wysadzenie w powietrze osiemnastowiecznego teatru w Starej Pomarańczarni w Łazienkach.

<sup>24</sup> *25 lat Opery Warszawskiej* 1970, s. 316–317.

<sup>25</sup> Kuncewiczowa 1971.

<sup>26</sup> Biegański 1974, fig. 51.

after that national celebration of opera and ballet, many masterworks of the world musical literature were played. Let us invoke the statistical data, in order to gain some idea of the first decade of the work of the Teatr Wielki. From 1965 to 1970, 25 premieres were given; there were 1155 performances, seen by a combined audience of more than two million, half of whom were Warsaw residents, 25 per cent came in from other cities, 15 per cent from rural areas and the rest were tourists and foreign guests. The programme for the 1969/1970 season included Moniuszko's *Hrabina* [The countess], Puccini's *Tosca*, Mozart's *Le nozze di Figaro*, Verdi's *Il trovatore* and Prokofiev's *Romeo and Juliet*.<sup>24</sup> In 1975, the Teatr Wielki employed around 1500 people; 250 performances were given on its main stage, seen by a total audience of 470,000, and so the attendance was extraordinary.

Did the Teatr Wielki attract audiences during the sixties and seventies with its repertoire alone, or also with its impressive dimensions and spacious interiors? 'The audience figures – as we read in *Teatr* of 16 April 1970 – still express interest rather in the building itself and the hall than in particular shows, as is attested, for instance, by the fact that group tickets are bought for a particular day many months in advance, at a time when the programmes and casts have yet to be settled'. That huge interest in the 'building itself' and in its stage was caused, at least in part, by the exaggerated, at times almost fantastical, information given by the press (see below). So let us discuss the theatre and its interiors following its thorough rebuilding.

## The preparations for the rebuilding and expansion of the Teatr Wielki

---

What words would Wyspiański have uttered if he had visited Warsaw for the inauguration on 19 November 1965? Would he have seen in the new Teatr Wielki at least a shadow of his vision of a 'huge theatre' contained in the poem 'Ciągle widzę ich twarze' [I can still see their faces]? And what words would have come to his mind if he had seen Theatre Square twenty years earlier – in 1945? Would he have struck a similar tone to that of Maria Kuncewiczowa: 'The theatre lies in ruins, silence on Theatre Square... The mysterious sky of heroes hangs above the shattered colonnade, closer to Varsovians now when the roofs are gone. The wings are empty, the stage is empty... Only in the gallery, as ever, is it full. Those who died young drag themselves out of their graves after dark and come to the show. Then Titania, at the head of all spells, flows down from the moon between the charred walls. Puck leaps out of the nettles that have overgrown the auditorium. Juliet awakes from slumber, Lady Macbeth washes her hands, Hamlet dies for the thousandth time... A whisper from heaven and from hell. The rest is silence'.<sup>25</sup>

Poets and writers are allowed to invoke phantoms and speak about spells, but an architect has to raise walls and design roofs when they are gone. Happily, the beautiful colonnades of the Teatr Wielki's façade were not shattered; unlike at the Royal Castle, the charges inserted

<sup>24</sup> *25 lat Opery Warszawskiej* 1970, pp. 316–317.

<sup>25</sup> Kuncewiczowa 1971.

Prace nad projektowaną odbudową Teatru Wielkiego powierzono już w 1945 roku Lechowi Niemojewskiemu; zrezygnował on jednak z tej funkcji ze względu na zły stan zdrowia. Pieczę nad ogromną ruiną przekazano Piotrowi Biegańskiemu, który już wcześniej przygotowywał wstępne projekty odbudowy<sup>27</sup>. W 1947 roku budynek przejęło wojsko; dopiero w 1950 roku, gdy ruiny stały się własnością Ministerstwa Kultury i Sztuki, powrócono z determinacją do planów odbudowy. O okolicznościach podjęcia decyzji pisze w swoich *Wspomnieniach* Jan Zawistowski: „W 1950 r. spotkał się Szyfman z [Edmundem] Rudnickim i [Marią] Ponikowską. Rudnicki biadał, że operę umieszczono w zupełnie nieprzystosowanej do tego sali Romy przy ul. Nowogrodzkiej, gdzie przed wojną mieściła się Akcja Katolicka z koncertami i odczytami, a w pozostałe dni szło katolickie kino. Estrada zastępuje bez powodzenia scenę. Z tego powodu postanowiono dobudować scenę i zaplecze. Według Rudnickiego, a także Szyfmana, nawet po przebudowie będzie to niewielka scena z małą widownią (800 widzów). Zdaniem ich konieczna jest odbudowa Teatru Wielkiego, w którego prawym skrzydle wojsko odbudowywało właśnie Teatr Narodowy i Sale Redutowe. Wybudowano nowe garderoby dla Teatru Narodowego. Natomiast zaplecza warsztatowo-magazynowe mieszczą się z trudem w ruinach «domu dochodowego» Teatru Narodowego w narożnikach ul. Wierzbowej i Trębackiej. [...] Szyfman zadzwonił do [aktorki] Niny Andrycz i zaprosił się do premiery *Cyrankiewicza* na obiad. Tam zostało wszystko ustalone”<sup>28</sup>. Inną wersję wydarzeń podaje Szczublewski<sup>29</sup>. Według niego Szyfman, pozbawiony w 1949 roku stanowiska dyrektora Teatru Polskiego, porozumiał się z Włodzimierzem Sokorskim (*de facto* nieposiadającym szczególnych zasług dla spraw teatru), ówczesnym ministrem kultury i sztuki, a następnie z architektem Pniewskim, i w czasie spotkania z Bolesławem Bierutem w Belwederze uzyskał od niego poparcie i tym samym stanowisko dyrektora nowej instytucji. Dyrekcja Teatru Opery i Baletu w Budowie miała uprawnienia inwestora pośredniego w stosunku do Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Niedługo po tych wydarzeniach, tak rozmaicie opisywanych, ogłoszono konkurs, którego założenia dotyczyły całego kompleksu między placem Teatralnym oraz ulicami Moliera (wtedy Focha), Trębacką i Wierzbową. Miał się tu zmieścić ogromny zespół pomieszczeń teatralnych – warsztaty, magazyny, blok administracyjny i socjalny, mieszkania służbowe, muzeum teatralne i sklepy. Wytyczne konserwatorskie zastrzegały zachowanie elewacji i sylwety gmachu od placu Teatralnego oraz Sal Redutowych w stanie sprzed wojny, wewnątrz Teatru zaś mogło być zaprojektowane zupełnie na nowo. Zaznaczono także „konieczność wprowadzenia elementów plastycznych od strony południowej świadczących o przeznaczeniu budynków w zasadniczych jego elementach funkcjonalnych tak, jak to ma mieć miejsce od placu Teatralnego”, a „ogólny wyraz całości budowli winien świadczyć o wewnętrznej treści największego teatru w Polsce poświęconego sztukom (muzyka, literatura, plastyka i balet)”.

Do konkursu stanęło sześć zespołów: Piotra Biegańskiego; Bohdana Pniewskiego, Jana Bogusławskiego i Bohdana Gniewiewskiego; Juliana Duchowicza i Zygmunta Majerskiego; Józefa i Witolda Korskich oraz Romana Szymborskiego i Andrzeja Strachockiego; Hipolita Rut-

<sup>27</sup> Biegański 1961, s. 144–148; Czapelski 2008, s. 289.

<sup>28</sup> Zawistowski 2005, s. 758–759.

<sup>29</sup> Szczublewski 1993, s. 621.

into the holes drilled in the walls and columns did not go off.<sup>26</sup> So among the murderers there was someone who halted the total destruction of Corazzi’s work. A similar initiative in those inhuman times was displayed by another German officer, who stopped the eighteenth-century theatre in the Old Orangery in Łazienki Park from being blown up.

In 1945, work on the projected rebuilding of the Teatr Wielki was entrusted to Lech Niemojewski, but he relinquished the task due to ill health. The enormous ruin was placed in the care of Piotr Biegański, who had earlier prepared the draft designs for the rebuilding.<sup>27</sup> In 1947, the building was taken over by the army; it was not until 1950, when the ruins became the property of the Ministry of Culture and the Arts, that the rebuilding plans were taken up with renewed determination. Jan Zawistowski writes about the circumstances surrounding that decision in his memoirs: ‘In 1950, Szyfman met with [Edmund] Rudnicki and [Maria] Ponikowska. Rudnicki was bemoaning the fact that the opera had been placed in the wholly unsuitable Roma Hall on Nowogrodzka Street, where before the war the Catholic Action movement had held concerts and lectures and on other days a Catholic cinema was in operation. A concert platform is no substitute for a stage. Consequently, it was decided to add a stage and backstage area. According to Rudnicki, and also Szyfman, even after rebuilding it will be a small stage with a small auditorium (800 seats). In their opinion, it is essential to rebuild the Grand Theatre, in the right wing of which the army had rebuilt the National Theatre and Ballrooms. New wardrobes were built for the National Theatre. Yet there is barely room for the workshop-storeroom facilities among the ruins [...] Szyfman called [the actress] Nina Andrycz and invited himself to prime minister Cyrankiewicz’s for dinner. There, everything was settled’.<sup>28</sup> A different version of events is given by Szczublewski.<sup>29</sup> According to him, Szyfman, stripped of the post of director of the Teatr Polski in 1949, came to an agreement with Włodzimierz Sokorski (not really distinguished by his services to the cause of the theatre), the then minister of culture and the arts, and then with the architect Pniewski, and in a meeting with President Bolesław Bierut at the Belvedere obtained his support and by the same stroke the post of director of the new institution. The Board of the Opera and Ballet Theatre under Construction had the entitlements of an indirect investor in relation to the Ministry of Culture and the Arts.

Shortly after those events, described in such various ways, a competition was announced for the entire complex between Theatre Square and Moliera (then Foch), Trębacka and Wierzbowa streets. The site was to house an enormous collection of theatre rooms: workshops, stores, an administration and welfare block, staff accommodation, the theatre museum and shops. The conservation guidelines stipulated that the elevation and silhouette of the building on the Theatre Square side were to be retained, and also the Ballrooms in their pre-war state, whilst the theatre interiors could be designed completely from scratch. Also specified was the ‘need to introduce artistic elements attesting the building’s purpose in its principal functional elements on the south side, as is the case on the Theatre Square side’, and ‘the general tenor of the

<sup>26</sup> Biegański 1974, fig. 51.

<sup>27</sup> Biegański 1961, pp. 144–148; Czapelski 2008, p. 289.

<sup>28</sup> Zawistowski 2005, pp. 758–759.

<sup>29</sup> Szczublewski 1993, p. 621.

kowskiego, Zbigniewa Krasnodębskiego i Jerzego Świdlińskiego<sup>30</sup>. 2 sierpnia 1951 roku wybrano do realizacji projekt Pniewskiego opracowany we współpracy z trzema projektantami – Małgorzatą Handzelewicz, Władysławem Jotkiewiczem i Stanisławem Krajewskim. Całkowite ukończenie inwestycji planowano już na rok 1955, jednak z powodu ciągłych korekt projektu, opóźnień prac budowlanych, licznych wątpliwości podnoszonych przez prasę codzienną i ogromnych kosztów przedsięwzięcia budowa ciągnęła się o dziesięć lat dłużej.

Porównanie projektów Biegańskiego i Pniewskiego pokazuje daleko idące podobieństwa, ale wizja pierwszego z nich utrzymana była w duchu znacznie bardziej ortodoksyjnego klasycyzmu i z całkowitym poszanowaniem ducha architektury corazziańskiej. Szczególnie pouczające jest w tym względzie porównanie obydwu projektów fasad od strony placu Piłsudskiego (wówczas Zwycięstwa) i elewacji od strony ul. Wierzbowej. Po latach Biegański tak o tym pisał: „Bezspornie można ustalić, że fasada teatru Rozmaitości [później Narodowego] od ulicy Wierzbowej, która w niezmienionej formie przetrwała do 1955 r., była dziełem Corazziego, co ostatecznie zostało potwierdzone oryginalnymi rysunkami znajdującymi się w bibliotece Casanatense w Rzymie. Żałować należy, że realizatorzy odbudowy gmachu Teatru Wielkiego nie uznali za stosowne zachować tak cennego reliktu architektury corazziańskiej w niezmienionej formie. Niestety, do istniejącej trójosiowej elewacji Teatru Narodowego dodano od Wierzbowej dalsze trzy identyczne przeszła. W związku z tym powstała nowa, sześcioprześłowa elewacja, która z punktu widzenia kompozycyjnego architektury klasycystycznej jest nie do przyjęcia. Stwierdzenie to trzeba mieć na uwadze przy ocenie twórczości Corazziego, który nigdy nie łamał podstawowych zasad obowiązujących w sztuce klasycznej”<sup>31</sup>. Biegański miał i inne zastrzeżenia, o których przyjdzie jeszcze wspomnieć.

Wśród zgłoszonych projektów na uwagę zasługuje też wspólne dzieło dwóch wymienionych wcześniej architektów – Bogusławskiego i Gniewiewskiego, które łączy w jeden ogromny kompleks Teatr Wielki i Filharmonię; każda z tych instytucji ma własną scenę, widownię i zaplecze<sup>32</sup>. Czuje się tu ducha klasycyzmu i świata grecko-rzymskiego, w którym niejednokrotnie zestawiano ze sobą teatr i odeon; tak było m.in. w Atenach, Rzymie i Pompejach<sup>33</sup>. W projekcie tym, gdzie nad całym kompleksem góruje ogromna kopuła, również zachowana została corazziańska fasada główna, ale obydwie widownie, zwłaszcza widownia Filharmonii, wykonane są na wzór teatrów greckich. Projekt jest piękny, ale ma charakter marzenia, czy może raczej snu o potęgę.

Wróćmy do projektu, który ma również cechy wielkiej wizji i snu o potęgę, ale został niemal w całości zrealizowany przez niezwykle ambitną Dyрекcję Teatru Opery i Baletu w Budowie, której podlegała – wydzielona na specjalnych prawach – pracownia architektoniczna Pniewskiego. Prace budowlane prowadziło Przedsiębiorstwo Budownictwa Miejskiego „Stolica”.

W 1952 roku Szyfman opublikował w „Pamiętniku Teatralnym” artykuł programowy zawierający te m.in. słowa: „Jedną z największych, najważniejszych i najtrudniejszych inwestycji budowlanych planu sześcioletniego, poza budownictwem nowych miast, wielkich kom-

30 Biegański 1974, s. 121–125.

31 *Ibidem*, s. 120–121.

32 *Ibidem*.

33 *A Stage for Dionysos* 2009.

complex as a whole should speak of the inner content of the biggest theatre in Poland devoted to the arts (music, literature, the plastic arts and ballet)’.

Tenders were submitted by six teams, headed by Piotr Biegański; Bohdan Pniewski; Jan Bogusławski and Bohdan Gniewiewski; Julian Duchowicz and Zygmunt Majerski; Józef and Witold Korski with Roman Szymborski and Andrzej Strachocki; Hipolit Rutkowski, Zbigniew Krasnodębski and Jerzy Świdliński.<sup>30</sup> On 2 August 1951, Pniewski’s design, produced in collaboration with three designers, Małgorzata Handzelewicz, Władysław Jotkiewicz and Stanisław Krajewski, was selected. The completion of the investment was planned for 1955, but due to continual revisions of the design, delays in the construction work, numerous doubts raised by the daily press and the huge costs of the undertaking, the construction drew on for ten more years.

A comparison of the designs produced by Biegański and Pniewski shows far-reaching similarities, but Biegański’s vision adhered to the spirit of a considerably more orthodox classicism and with the utmost respect for the spirit of Corazzi’s architecture. Particularly instructive in this respect is a comparison of the two designs for the façades on the Piłsudski Square (then Victory Square) side and the elevations on the Wierzbowa Street side. Years later, this is what Biegański wrote: ‘It can be established beyond doubt that the façade of the Variety Theatre [later the National] on the Wierzbowa Street side, which had survived unaltered until 1955, was the work of Corazzi, as was recently confirmed by original drawings held in the Casanatense Library in Rome. It is to be regretted that the contractors of the rebuilding of the Grand Theatre edifice did not see fit to preserve such a valuable relict of Corazzian architecture in an unaltered form. Unfortunately, added to the existing triaxial elevation of the National Theatre on the Wierzbowa side were three more identical bays. Consequently, a new six-bay elevation arose, which from the compositional perspective of classicist architecture is unacceptable. This assertion should be borne in mind when assessing the output of Corazzi, who never broke the fundamental binding principles of classical art’.<sup>31</sup> Biegański had other reservations too, as we will see later.

Among the submitted designs, also worth attention is the joint work of two architects mentioned earlier, Bogusławski and Gniewiewski, which combines the Teatr Wielki and the Philharmonic in one enormous complex; each of those institutions has its own stage, auditorium and backstage.<sup>32</sup> Here one senses the spirit of classicism and the Greco-Roman world, in which a theatre and an odeon were sometimes set together; such was the case, for example, in Athens, Rome and Pompeii.<sup>33</sup> This design, where a huge dome towers over the whole complex, also retains the Corazzian main façade, but the two auditoria, especially that of the Philharmonic, are modelled on Greek theatres. The design is lovely, like a dream... a dream of power, perhaps.

Let us return to the winning design, which also bears features of great vision and a dream of power, but was realised almost entirely by the highly ambitious Board of the Opera and Ballet Theatre under Construction, to which – albeit distinguished by special entitlements – Pniewski’s

30 Biegański 1974, pp. 121–125.

31 *Ibid*, pp. 120–121.

32 *Ibid*.

33 *A Stage for Dionysos* 2009.

binatów fabrycznych, Pałacu Kultury i Nauki, będzie niezawodnie budowa Teatru Wielkiego w Warszawie. Jedną z największych, gdyż teren parceli Teatru Wielkiego, zamkniętej placem Teatralnym, ul. Focha, ul. Trębacką i ul. Wierzbową, zajmuje 11 594 m<sup>2</sup> (wraz z Teatrem Narodowym). W rzeczywistości zabudowa obejmie teren większy, rozszerzy się bowiem na ul. Trębacką, ponadto zabudować trzeba będzie przy ul. Focha trzy parcele po stronie parzystej, umieszczając tam studium operowe, dom aktorów, mieszkania służbowe oraz kotłownię i garaże. Wreszcie z budową Teatru Wielkiego łączy się sprawa uregulowania i rozbudowy placu Zwycięstwa i placu Teatralnego. Ta inwestycja budowlana będzie jednocześnie jedną z najważniejszych, ponieważ teatr operowy w wielkim stylu jest Warszawie nieodzownie potrzebny. Poza tym jest ona jedną z najkosztowniejszych i powinna wystarczyć na setki lat. We Włoszech i Francji wielkie teatry operowe przetrwały znakomicie już około 200 lat i długo jeszcze będą mogły służyć swoim celom. Zburzoną w czasie ostatniej wojny La Scalę mediolańską, pochodzącą z drugiej połowy XVIII wieku, odbudowano w dawnym kształcie jako pomnik kultury i otwarto przed dwoma laty; Opera wiedeńska znajduje się od kilku lat w odbudowie, spalona zaś Opera berlińska podlega studiom przygotowawczym do odbudowy. O ile nam wiadomo, Teatr Wielki jest w tej chwili jedynym w Europie monumentalnym budynkiem operowym, który powstaje zupełnie na nowo, zatrzymując tylko fasadę Corazziego od pl. Teatralnego”<sup>34</sup>.

Teatr Wielki, jaki dziś znamy, nie powstał wprawdzie zupełnie na nowo (poza jakże ważną, nadającą całości monumentalny wymiar, fasadą główną, zachowały się piękne Sale Redutowe, szatnie Teatru Narodowego i elewacja od ulicy Wierzbowej (tyle że rozbudowana o trzy dodatkowe osie) z przyległymi pomieszczeniami, ale widownia, foyer i dziesiątki pomieszczeń sceny operowo-baletowej, fosy dla orkiestry, etc. zostały zbudowane od nowa. Wystarczy porównać plan gmachu z 1833 roku i tego oddanego do użytku w 1965 roku, aby sobie uświadomić, jak ogromnego dzieła dokonano. O tym, jak zabrano się do tego wielkiego wyczynu i jak go realizowano daje dobre wyobrażenie sprawozdanie wykonane na podstawie dokumentacji odbudowy, spisane w 1965 roku przez Stefana Nałęcz. Sprawozdanie, z którego kilka fragmentów tu przytaczamy, dotyczy – co jest niezwykle istotne – również kwestii zewnętrznej dekoracji rzeźbiarskiej: „Gdy zapadły decyzje odbudowy gmachu – zaczęliśmy od rejestracji szkód. Nasze zespoły specjalistów kamieniarzy z całym pietyzmem przystąpiły do zachowania tego, co się da uratować. Zinwentaryzowaliśmy 4000 uszkodzeń większych lub mniejszych. Należało szukać metody renowacji, gdyż tradycyjne sposoby flekowania w tej skali uszkodzeń tworzyłyby w niektórych partiach elewacji całe pola fleków, jedno przy drugim. [...] Postanowiliśmy, iż elementy zniszczone powyżej 60 proc. będą wymienione, średnie uszkodzenia zaflekowane, a drobne pozostawione. Uzyskaliśmy elementy kamienne z tego samego gatunku piaskowca, jaki był użyty pierwotnie. Wszystkie płaskorzeźby na elewacji północnej, wraz z wielkim tympanonem, zostały zrekonstruowane ściśle według oryginałów i przekute w kamieniu; prace te wykonała artystka rzeźbiarka Teresa Rostworowska”. We wnętrzu teatru „jako zasadę przyjęto zastosowanie kamieni krajowych, co często nasuwało projektantowi trudności w kolorowaniu wnętrza; niestety marmury polskie są dość ograniczone w swej barwie. [...] W pierwszym swym projekcie prof. Pniewski pragnął dla elewacji południowej bogatego wystroju rzeźbiarskiego, jednak konieczność oszczę-

34 Szyfman 1952, s. 180.

architectural studio was answerable. The construction work was undertaken by the ‘Stolica’ municipal building company.

In 1952, Szyfman published in the *Pamiętnik Teatralny* a keynote article that included the following words: ‘One of the biggest, most important and most difficult construction investments of the Six-Year Plan, besides the construction of new bridges, large industrial plants and the Palace of Culture and Science, will inevitably be the building of the Grand Theatre in Warsaw. One of the biggest, since the site of the Grand Theatre, enclosed by Theatre Square, Foch Street, Trębacka Street and Wierzbowa Street, occupies 11,594m<sup>2</sup> (together with the National Theatre). In reality, the building covers a bigger area, since it extends into Trębacka Street; in addition, we will have to build on three sites on Foch Street, on the even-numbered side, placing there an opera studio, accommodation for actors and staff, a boiler house and garages. Finally, the construction of the Grand Theatre is linked to the matter of regulating and expanding Victory Square and Theatre Square. At the same time, this investment will be one of the most important, since there is a pressing need in Warsaw for an opera house in the grand style. Besides that, it is one of the most expensive and ought to suffice for hundreds of years. In Italy and France, grand opera houses have already survived marvellously for around two hundred years and will still be serving their purpose long into the future. La Scala in Milan, ruined during the last war, which dated from the second half of the eighteenth century, was rebuilt in its old form as a cultural monument and opened two years ago; the Vienna Opera has been under reconstruction for several years, whilst the burned down Berlin Opera is subject to preparatory studies prior to rebuilding. As far as we know, the Grand Theatre is at the present time the only monumental opera house in Europe to be built entirely anew, retaining only Corazzi’s façade on the Theatre Square side’.<sup>34</sup>

The Teatr Wielki, as we know today, was not built entirely anew (besides the highly important main façade, imparting a monumental dimension to the whole building, also preserved are the beautiful Ballrooms, the cloakrooms of the Teatr Narodowy and the elevation on the Wierzbowa Street side (albeit expanded with three additional axes) with adjoining rooms, but the auditorium, foyer and dozens of rooms of the opera-ballet theatre, the orchestra pits, and so on, were newly built). It is enough to compare the building in its plan from 1833 with that which opened in 1965 to realise what a huge project was carried out. We gain a good idea of how this great feat was approached and how it was realised from a report based on the documentation of the rebuilding process, written in 1965 by Stefan Nałęcz. The report, from which we will quote several passages here, concerns – most crucially – aspects such as the external sculpted decoration: ‘When the decision to rebuild the edifice was taken, we began by recording the damage. Our teams of specialist stonemasons approached the job of preserving what could be salvaged with the utmost reverence. We inventoried 4000 instances of smaller or greater damage. Renovation methods had to be sought, because the traditional ways of replacing in kind on this scale of damage would have created, in some parts of the elevation, whole swathes of new masonry, one next to the other. [...] We decided that elements with more than sixty per cent damage would be replaced, medium damage replaced in kind and minor damage left. We obtained masonry from the same kind of sandstone as was originally used. All the bas reliefs on the north elevation, including the big tympanum, were reconstructed strictly according to the

34 Szyfman 1952, p. 180.

dzania zmusiła nas do rezygnacji z dwunastu pełnych rzeźb oraz z płaskorzeźb na ścianach bocznych. Również piękna linia ściany od strony placu Zwycięstwa miała być ozdobiona kolorową mozaiką; wszystkiego wszakże nie da się zrobić naraz i słusznie postanowiono, aby wzbogacenia gmachu zostawić następcom. I tak wbudowano w gmach osiem tysięcy metrów sześciennych kamienia oraz osiem tysięcy metrów kwadratowych okładzin; była to praca jedna z największych w dziedzinie kamieniarki w Polsce”<sup>35</sup>.

Czy powinniśmy żałować, że nie zrealizowano pełnego projektu Pniewskiego z dekoracją rzeźbiarską i mozaikową od strony dzisiejszego placu Piłsudskiego? Do tej kwestii i problematyki całej elewacji południowej jeszcze wrócimy. W tym miejscu warto nadmienić, że współpraca Szyfmana z Pniewskim nie zawsze układała się najlepiej, a na początku lat sześćdziesiątych była zupełnie zła<sup>36</sup>. Tarcia i nieporozumienia zaczęły się już w czasie trwania konkursu. Jak wiemy m.in. od Biegańskiego, wobec pewnych nieprawidłowości przewodu konkursowego Szyfman, pomimo swej ważnej funkcji przy budowie, wycofał się w ostatniej chwili ze składu głosujących i występował tylko jako rzeczoznawca<sup>37</sup>. Niejednokrotnie też krytykował niektóre rozwiązania przez Pniewskiego zastosowane, ale nigdy nie mówił o tym publicznie.

O losach realizacji projektu decydowały najwyższe instancje państwowe, tak z powodów polityczno-ideologicznych, jak i finansowych, gdyż koszty inwestycji były ogromne, proporcjonalnie do wielkości gmachu. Wizja Pniewskiego i jego współpracowników zyskała akceptację Biura Politycznego PZPR. Za celowe uznano rozpoczęcie realizacji przedsięwzięcia jednocześnie od placu Teatralnego (strona północna) i od strony południowej (obecnie plac Piłsudskiego). Zupełnie nowa południowa elewacja miała tworzyć zamknięcie kompozycyjne ogromnego placu, z przylegającym do niego Grobem Nieznanego Żołnierza wykorzystywanego do rozmaitych uroczystości państwowych.

## Pniewski i jego dzieło

**Bohdan Pniewski**, warszawianin z urodzenia, przyszedł na świat w 1897 roku. Pomimo wielkich uzdolnień w zakresie architektury nie dostał się w 1914 roku na Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej i przez kolejne trzy lata pracował w biurach architektonicznych Jana Heuricha, Rudolfa Świerczewskiego i zapewne Kazimierza Skórewicza<sup>38</sup>. Upragnione studia rozpoczął w 1917 roku; ukończył je dopiero w 1923 roku z powodu udziału w wojnie polsko-bolszewickiej w latach 1919–1920. Pniewski, który poza wielką wyobraźnią architektoniczną miał również uzdolnienia plastyczne (znakomicie rysował, wykonywał też grafiki) dokonał przebudowy pałacu Brühla,

<sup>35</sup> Nałęcz 1965.

<sup>36</sup> Gordon-Smith 1991, s. 289–319.

<sup>37</sup> Biegański 1974, s. 125.

<sup>38</sup> Czapelski 2008.

originals and carved in stone; that work was done by the artist sculptress Teresa Rostworowska’. Inside the theatre, ‘we adopted the principle of using native stone, which often caused the designer problems with colouring the interiors; unfortunately, Polish marble is quite limited in its colour. […] In his first design, Professor Pniewski wanted a rich sculpted decoration for the south elevation, but the need to economise forced us to forgo twelve full sculptures and the bas reliefs on the side walls. Also the beautiful line of the wall on the Victory Square side was to have been adorned with a colour mosaic; but not everything can be done at once, and it was rightly decided to leave the embellishment of the building to posterity. In any case, eight thousand square metres of masonry were built into the edifice and eight thousand square metres of facing; it was one of the biggest masonry jobs in Poland’.<sup>35</sup>

Should we regret that Pniewski’s full design with the sculpted and mosaic decoration on the side of what is now Piłsudski Square was not realised? We will return to this question and to the issue of the whole southern elevation below. At this point, it worth mentioning that Szyfman’s collaboration with Pniewski was not always harmonious, and at the beginning of the sixties it was downright poor.<sup>36</sup> The friction and misunderstandings began while the competition was still being decided. As we know from Biegański, among others, due to some irregularities with the competition proceedings, Szyfman, in spite of his important function during the building process, withdrew at the last moment from the judging panel and acted solely as an expert.<sup>37</sup> On more than one occasion, he also criticised some of the solutions employed by Pniewski, but he never spoke about it in public.

The fortunes of the project’s realisation were determined by the highest state authorities, for both political-ideological and financial reasons, since the costs of the investment were huge, proportionate to the size of the building. The vision of Pniewski and his collaborators won the acceptance of the Politburo of the Polish United Workers Party. It was deemed appropriate to begin the building work at the same time on both the Theatre Square side (the north side) and on the side of what is now Piłsudski Square (the south side). The completely new south elevation was to form a compositional closure of the vast square, with the adjoining Grave of the Unknown Soldier, used for various state solemnities.

## Pniewski and his work

**Bohdan Pniewski**, a native Varsovian, entered the world in 1897. Despite his great aptitude for architecture, in 1914 he failed to win a place on the architecture department of Warsaw Polytechnic and spent the next three years working in the architectural studios of Jan Heurich, Rudolf Świerczewski and probably also Kazimierz Skórewicz.<sup>38</sup> He finally began his studies in 1917; he did not complete them until

<sup>35</sup> Nałęcz 1965.

<sup>36</sup> Gordon-Smith 1991, pp. 289–319.

<sup>37</sup> Biegański 1974, p. 125.

<sup>38</sup> Czapelski 2008.

wzniósł ogromny gmach Sądu Grodzkiego w al. Solidarności w Warszawie, kilka kościołów, projektował też liczne wille i domy, w tym słynną własną willę na Skarpie, nieopodal ul. Książęcej. Willa ta, postrzegana jako swoiste *credo* architekta, łącząca cechy modernistyczne z klasycyzmem (m.in. dorycka galeria) jest w rzeczywistości adaptacją wcześniej istniejącego budynku. Tak więc, przystępując do rozbudowy Teatru Wielkiego, Pniewski stawał po raz kolejny przed ingerencją w zabytkową strukturę budynku. Tym razem jednak przedsięwzięcie było wprost ogromne; stało się jego największym osiągnięciem, ale nie było mu dane doczekać dnia inauguracji. Zmarł 5 września 1965 roku; jego trumna była wystawiona na widok publiczny na placu Teatralnym, zaś pogrzeb, z wszelkimi honorami, odbył się na koszt państwa.

„Gmach Teatru – pisze monografista twórczości Pniewskiego – o rzucie zbliżonym do litery T – od północy zachowywał historyczną sylwetę, od południa natomiast sięgać miał poza linię wyznaczoną przez wylot Trębackiej. Dla zapewnienia dogodnej drogi dostaw przewidziano przejazd wewnętrzny dla samochodów południowej części korpusu, pozwalający przejechać od Moliera do Wierzbowej. Dodatkowe pomieszczenia dla Teatru Narodowego zorganizowano wokół jednego wewnętrznego dziedzińca. Skrzydło lewe, mające pomieścić większość garderób i salę prób orkiestry, zaprojektowano wokół dwóch dziedzińców. Między lewym skrzydłem a sceną na piętrze przewidziano pomieszczenia dla Muzeum Teatralnego. Znajdujący się od północy tzw. Blok recepcji, z obszernym, dwukondygnacyjnym foyer, do którego wieść miała monumentalna klatka schodowa o rozdzielnym, wielobiegowym układzie, poprzedzać miał obliczoną na 2000 widzów widownię o podkowiastym rzucie, z jedną galerią. Za nią znaleźć się miał blok sceny (z dwiema obszernymi kieszeniami bocznymi na dekoracje; w najwyższych kondygnacjach bloku planowano umieścić sale prób: od wschodu – baletu, od zachodu – Teatru Narodowego) i zasceńnia z ogromnymi magazynami i malarniami. W części południowej, od placu Zwycięstwa, znaleźć się miało Studium Operowe, na parterze przewidziano sklepy i kawiarnie. Tak zwana wieża sceniczna (nowa sznurownia) stanowić miała dominujący element bryły teatru. Wobec odsunięcia w projekcie widowni ku południu, dla zachowania charakterystycznego belwederu starej sznurowni od placu Teatralnego przewidziano w nim główną salę prób Teatru Wielkiego”<sup>39</sup>.

Projekt Pniewskiego zachował zasadnicze koncepcje przestrzenne i użytkowe, ale był kilkakrotnie przerabiany i uzupełniany<sup>40</sup>. Wersja z 1953 roku została przedstawiona Prezydium Rządu, a w roku następnym przekazana do zaopiniowania Naukowo-Badawczemu Instytutowi Architektury Socjalnej i Przemysłowej Akademii Architektury ZSRR. Tak więc, jak w przypadku pierwszego Teatru Wielkiego, także ten projekt musiał uzyskać „szczególne zatwierdzenie”. W wyniku uwag architektów radzieckich dokonano „pewnych przesunięć programowych, względnie funkcjonalnych”. W efekcie tego Prezydium Rządu zaleciło, niemal tak jak w 1831 roku, zmniejszenie kubatury budynku, czego jednak nie zrealizowano, zapewne za sprawą determinacji i uporu Szyfmana. Projekt został ostatecznie przyjęty w 1956 roku, ale uzupełniono go raz jeszcze w roku 1958, kiedy to określono faktyczną kubaturę gmachu na 440 950 m<sup>3</sup><sup>41</sup>.

39 *Ibidem*, s. 293.

40 Biegański 1974.

41 Czapelski 2008, s. 295–296.

1923, due to his participation in the Polish–Bolshevik War of 1919–1920. Pniewski, who besides his great architectural imagination was also a gifted artist (his drawings are excellent, and he also produced engravings), rebuilt Brühl Palace, erected the huge building of the Magistrates’ Court on Solidarności Avenue in Warsaw and several churches, and also designed numerous villas and houses, including his own famous villa on the Vistula Embankment, not far from Książęca Street. That villa, perceived as a sort of architectural *credo*, combining modernistic features with classicism (including a Doric gallery), is actually an adaptation of an existing building. When setting about the rebuilding of the Teatr Wielki, Pniewski was again faced with interfering in the historical structure of a building. This time, however, the undertaking was simply enormous; it became his greatest achievement, but he was not fated to see the day of its inauguration. He died on 5 September 1965; his coffin was placed for public viewing on Theatre Square, whilst his funeral, with all the honours, was held at the cost of the state.

‘The building of the Theatre – writes a monographer of Pniewski’s work – with its projection close to a letter T – on the north side retained its historical silhouette, but on the south side was to extend beyond the line described by the exit of Trębacka Street. In order to ensure convenient passage, provision was made for an access road for vehicles in the southern part of the main building, making it possible to drive from Moliera to Wierzbowa. Extra rooms for the National Theatre were organised around a single inner courtyard. The left wing, which was to house most of the wardrobes and the orchestra’s rehearsal room, was designed around two courtyards. Designed between the left wing and the first-floor stage were rooms for the Theatre Museum. The north-facing “reception block”, with its large two-storey foyer, to which a monumental split stairwell with many flights was to lead, was to lie behind the 2000-capacity horseshoe-shaped auditorium, with a single gallery. On the other side of it were to stand the stage block (with two large lateral scene docks; rehearsal rooms were planned for the top floors of this block – for the ballet corps on the east side and for the National Theatre on the west side) and the backstage area with huge stores and paint shops. An Opera Studio was planned for the south part, on the Victory Square side, with shops and cafes on the ground floor. The so-called stage tower (new flies) was to be the dominant element of the mass of the theatre. Given the shifting of the auditorium in the design towards the south, in order to retain the characteristic belvedere of the old fly loft from the Theatre Square side, the Grand Theatre’s main rehearsal room was to be accommodated there’.<sup>39</sup>

Pniewski’s design retained the fundamental spatial and functional conceptions, but it was reworked and supplemented several times.<sup>40</sup> The version from 1953 was presented to the Government Presidium, and a year later passed for an expert opinion to the Science and Research Institute of Social and Industrial Architecture at the Academy of Architecture of the USSR. Thus, as with the first Teatr Wielki, this design also had to obtain ‘special ratification’. As a result of the comments issued by the soviet architects, ‘certain programmatic or functional procedures’ were carried out. Consequently, the Government Presidium recommended, almost as in 1831, that the building’s cubic capacity be reduced; however, that recommendation was not followed, doubtless thanks to Szyfman’s determination and resistance. The design was

39 *Ibid*, p. 293.

40 Biegański 1974.

W 1956 roku zakończono zasadnicze prace budowlane z wyjątkiem elewacji, ostatecznie wykonanych w latach 1959–1961. W połowie 1956 roku zapadły również decyzje powierzenia austriackiej firmie Wiener Brückenbau und Eisenkonstruktions A. G. dostawy urządzeń mechanicznych i konstrukcyjnych dla sceny głównej. „Odtąd – relacjonuje w swoim sprawozdaniu dokumentalista Teatru Wielkiego – współpraca techniczna z nimi naszych zespołów projektowych była coraz ściślejsza. Odbudowana – przez tę samą austriacką firmę – w tym samym czasie zniszczona Opera Wiedeńska pozwalała nam naocznie stwierdzić, jak odbudowuje się gmach nowoczesnej opery, i korzystać z doświadczeń. Ta coraz ściślejsza z natury rzeczy współpraca z zespołami projektowymi, a później z wykonawcami wiedeńskimi, choć natrafiała na zrozumiałe trudności paszportowo-dewizowe, dała duży materiał techniczny dla wszystkich, którzy decydowali o budowie Teatru Wielkiego. Doświadczenie to pogłębiało się w miarę lat pracy już przy samym projekcie. Musimy wyraźnie powiedzieć: wszyscy nauczyliśmy się dopiero w miarę postępu prac, jak ma wyglądać i co zawierać nowoczesny gmach operowy, i to w skali, w jakiej nigdy w Polsce nie był wybudowany. A doświadczenia i oglądanie nowoczesnych teatrów powstałych po drugiej wojnie w Europie, aczkolwiek niezmiernie cenne, w naszym wypadku dawały tylko częściową odpowiedź, gdyż skala i zakres tych budowli były znacznie mniejsze niż gmach naszej Opery Narodowej”<sup>42</sup>.

W 1957 roku w odnowionym frontonie corazziańskim umieszczono wierną, odkutą przez Teresę Rostworowską w piaskowcu, kopię pierwotnej dekoracji, tyle że zamiast Anakreonta pojawił się w niej Sofokles. Niewątpliwie wtedy, lub nieco później, odkuto na nowo reliefy Pawła Malińskiego (*Historia Edypa* według Sofoklesa) i Konstantego Hegla ukazujące „4 geniuszów nad bramami wjazdowymi wielkości kolosalnej [...], dwie tancerki-bachantki [...], trzy maski na kłuczach kamiennych w arkadach frontowych pod perystylem”. Na szczęście pierwowzory zostały bardzo wiernie powtórzone; także wieńce i inne rekwizyty w rękach geniuszy. W 1957 roku rozpoczęto też prace nad urządzeniami technicznymi – hydrofornią i akumulatornią. W 1960 roku oddano do użytku blok dyrekcji, a w następnych latach – po pamiętny listopad 1965 – kolejne bloki ogromnego gmachu z jego monumentalną sceną.

Po tej krótkiej chronologii wydarzeń przejdźmy do zewnętrznego kształtu Teatru Wielkiego, jaki wszyscy znamy. Trudno się zgodzić z opinią Biegańskiego głoszącą, że Pniewski „przeniósł skalę form architektonicznych głównej elewacji corazziańskiej na tylnią część zaplecza Teatru Wielkiego, że zdeprecjonował tym samym najbardziej monumentalny akcent teatru w jego autentycznej postaci od strony placu Teatralnego”<sup>43</sup>. Ale czy rzeczywiście doszło do zdeprecjonowania fasady głównej? Wydaje się, że sporo zastrzeżeń można postawić w stosunku do wnętrza gmachu i braku ich stylistycznej spójności z szatą zewnętrzną Teatru Wielkiego, ale nie tejże szacie, która niezmiernie pozostaje atrakcyjna i w znacznym stopniu corazziańska, jeśli nawet w obydwu elewacjach bocznych istnieje „uskok” w miejscu, w którym architektura corazziańska przechodzi w architekturę zupełnie na nowo wzniesioną. Pniewski osiągnął sukces, bo nie próbując, pomimo ogromu rozbudowy, przyćmić Corazziego, nadał gmachowi własne cechy, zwłaszcza w fasadzie południowej. Odnieśmy się do tej kwestii bardziej systematycznie, przywołując wspomnienia Małgorzaty Handzelewicz-Wacławek, współpracownicy Pniewskiego, oraz przemyślenia Czapelskiego.

42 Natęcz 1965.

43 Biegański 1974, s. 129.

ultimately approved in 1956, but it was supplemented again in 1958, when the actual cubature of the building was set at 440,950 cubic metres.<sup>41</sup>

In 1956, the basic building work was completed, except for the elevations, which were ultimately done in 1959–1961. Midway through 1956, it was decided to entrust the Austrian firm Wiener Brückenbau und Eisenkonstruktions A. G. with supplying the mechanical and construction equipment for the main stage. 'Henceforth – as a documentalist of the Teatr Wielki relates in his report – our teams' technical cooperation with them became increasingly close. The Vienna Opera, being rebuilt at the same time by the same Austrian firm, allowed us to see for ourselves how a modern opera house was rebuilt and to draw on that experience. That increasingly close cooperation with the design teams, and later with the Viennese contractors, although it did raise understandable difficulties with passports and currencies, provided a great deal of technical material for everyone involved in the building of the Teatr Wielki. That experience grew as the work on the project proceeded over the years. We should clearly state that we all learned, as the work proceeded, how a modern opera house should look and what it should contain, and that on a scale to which no opera house had ever been built in Poland. However, the experience and inspection of modern theatres erected since the Second World War in Europe, although extremely valuable, in our case gave only a partial solution, since the scale and scope of those buildings were much smaller than the building of our National Opera'.<sup>42</sup>

In 1957, a faithful copy of the original decoration, sculpted out of sandstone by Teresa Rostworowska, was placed in the renovated Corazzi façade, the only change being the appearance there of Sophocles in the place of Anacreon. It was undoubtedly then, or slightly later, that reliefs by Paweł Maliński (the *Story of Oedipus* after Sophocles) and Konstanty Hegel, showing 'four geniuses above the entrance gates of colossal proportions [...], two dancer-bacchantes [...], three masks on the keystones in the front arcades beneath the peristyle', were resculpted. Fortunately, the originals were very faithfully reproduced, as were the wreaths and other props in the hands of the geniuses. Also in 1957, work began on the technical installations: the hydrophore room and battery room. In 1960, the administration block was opened, and over subsequent years – following the memorable month of November 1965 – further blocks of this vast edifice with its monumental stage.

After that brief chronology of events, let us turn to the external shape of the Teatr Wielki as we all know it today. It is difficult to concur with Biegański that Pniewski 'transferred the scale of the architectural forms of the main Corazzian elevation to the rear part of the backstage facilities of the Grand Theatre, thereby deprecating the most monumental accent of the theatre in its authentic form on the Theatre Square side'.<sup>43</sup> Was the main façade really deprecated? It would seem that plenty of reservations might be advanced in relation to the building's interiors and the lack of stylistic coherence between them and the outward appearance of the Teatr Wielki, but not in relation to that appearance itself, which remains continually attractive

41 Czapelski 2008, pp. 295–296.

42 Natęcz 1965.

43 Biegański 1974, p. 129.



W zachowanej elewacji od placu Teatralnego Pniewski wprowadził kilka drobnych zmian, ale zrezygnował z odtworzenia przejazdu pod frontowym perystylem. Zainspirowały go monumentalne kolumny korynckie tego perystylu, które zastosował w nowej, południowej elewacji. Elewacja ta skomponowana została przez rytm powtarzających się elementów. Sześć wysuniętych segmentów dolnej kondygnacji w formie jednoprzelotowego łuku triumfalnego dźwiga wielkoporządkowe korynckie portyki złożone z czterech kolumn. Te sześć segmentów przeplata się z pięcioma bardziej uproszczonymi segmentami o toskańskich portykach w dolnej kondygnacji. Przypomnijmy, że w pierwotnym zamyśle całość miał wieńczyć umieszczony na ścianie wieży scenicznej trójkątny tympanon z reliefem, wsparty na toskańskich półkolumnach, i że dekoracja rzeźbiarska miała obejmować również rzeźby umieszczone tak w niszach na dole, jak i w wyższych kondygnacjach. W końcu zrezygnowano zarówno z dekoracji rzeźbiarskiej i z tympanonu; zastąpiła go szeroka i wklęsła dolna partia wyniesionego wysoko sześcianu nadszcienia. Nie zrealizowano też ogromnej złotej mozaiki, która miała odbijać promienie słoneczne<sup>44</sup>. Wydaje się, że te zmiany koncepcji były słuszne, bo dzięki temu nie nastąpił przerost treści nad formą i nie doszło do wspomnianej próby zdeprecjonowania fasady północnej, corazziańskiej.

A jak powstała koncepcja tej ogromnej elewacji południowej z rytmem powtarzających się elementów – czterokolumnowych toskańskich i korynckich portyków?<sup>45</sup> Jak zaświadcza Handzelewicz-Wacławek: „Pniewski długo się głowił nad tym, co Corazzi by zrobił z elewacją południową – jednej nocy narysował elewację, która jest. Światłocien głęboki, Corazziego portyki z placu Bankowego”<sup>46</sup>. Według Tadeusza Gronowskiego, z którym Pniewski współpracował przy dekoracji wnętrza, nasz architekt przewidywał przyszłą zabudowę ogromnego placu i elewacja została zakomponowana dla optymalnego widoku w silnym skrócie perspektywicznym<sup>47</sup>. Przewidywania architekta spełniły się już częściowo, ale czy wzniesienie kompleksu biurowo-usługowego Metropolitan przyniosło oczekiwany efekt? Na długo przed krytykowanym przez wielu „przyklejeniem” tego budynku do Teatru Wielkiego jedna z badaczek pisała: „Mimo iż Pniewski zastosował do tej elewacji elementy z bocznej ściany teatru, nie stanowi ona spójnej całości ani z fasadą Corazziego od strony placu Teatralnego, ani nie organizuje placu Zwycięstwa [Piłsudskiego]; góruje nad nim jako potężny, lecz obcy akcent”<sup>48</sup>.

Mówiąc o „elementach z bocznej ściany [raczej ścian – zachodniej i wschodniej] teatru”, miała Król-Kaczorowska zapewne na myśli powtarzający się tam – na wysokości trzeciej i czwartej kondygnacji – motyw portyku z czterema pilastrami. W fasadzie południowej zamiast pilastrów są kolumny – toskańskie i korynckie, ale motyw czteroosiowego portyku powtarza się również w głównym korpusie fasady północnej, corazziańskiej, tyle że tu mamy dwa pilastry na krańcach i dwie kolumny pośrodku, tak w dolnej kondygnacji (z porządkiem toskańskim), jak i drugiej kondygnacji (z porządkiem jońskim). Istnieje zatem w dziele Pniewskiego – wraz z operowaniem porządkiem korynckim w fasadach północnej i południowej – rodzaj poszukiwania spójności.

44 Zawistowski 2005, s. 765.

45 Koszczyk Witkiewicz, 1952, nazywa te portyki loggiami.

46 Handzelewicz-Wacławek, za: Czapelski 2008, s. 294.

47 Gronowski 1965, s. 22.

48 Król-Kaczorowska 1986, s. 94.

and to a considerable extent Corazzian, even if there is an 'offset' in both side elevations at the point where the Corazzian architecture passes into the completely new architecture. Pniewski achieved success, because without attempting, despite the vast scale of the rebuilding work, to eclipse Corazzi, he imparted to the building his own features, particularly on the south façade. Let us refer to this question in a more systematic way, invoking the recollections of Małgorzata Handzelewicz-Wacławek, who worked with Pniewski, and the reflections of Czapelski.

In the existing elevation on the Theatre Square side, Pniewski introduced several minor alterations, but he decided not to recreate the forecourt beneath the front peristyle. He was inspired by the monumental Corinthian columns of that peristyle, which he employed in the new southern elevation. That elevation was composed by the rhythm of repeated elements. The six protruding segments of the lower storey, in the form of a single-passage triumphal arch, support grand order Corinthian porticos comprising four columns. Those six segments are interspersed with five more simplified segments with Tuscan porticos in the lower storey. Let us remember that in the original conception the building was to be crowned with a triangular tympanum with relief, resting on Tuscan engaged columns, placed in the wall of the stage tower, and that the sculpted decoration was to include also sculptures placed both in the niches at the bottom and in the upper storeys. Ultimately, both the sculpted decoration and the tympanum were abandoned; they were replaced by the wide and concave lower part of the highly raised cube of the flies. Also left on the drawing board was the huge gold mosaic that was to have reflected the sun's rays.<sup>44</sup> It seems that those changes of concept were correct, since they prevented content from dominating form and forestalled that attempt at deprecating Corazzi's northern façade.

And how did the concept arise for that huge south elevation with its rhythm of repeated elements – the four-columned Tuscan and Corinthian porticos?<sup>45</sup> As Handzelewicz-Wacławek declares: 'Pniewski pondered at length what Corazzi would have done with the southern elevation; one night, he drew the elevation that we have. Deep chiaroscuro, Corazzi's porticos from Bank Square'.<sup>46</sup> According to Tadeusz Gronowski, with whom Pniewski worked on the interior decorations, our architect foresaw the future construction work on the vast square and the elevation was composed for the optimum view with a strong foreshortening.<sup>47</sup> The architect's predictions have already been partially borne out, but has the erection of the Metropolitan office and services complex brought the anticipated effect? Long before that building was 'stuck' – to the dismay of many observers – to the Teatr Wielki, one scholar wrote: 'Although Pniewski employed for this elevation elements from the side wall of the theatre, it neither represents a cohesive whole with Corazzi's façade on the Theatre Square side nor organises Victory [Piłsudski] Square; it towers over it like a mighty, but foreign, accent'.<sup>48</sup>

In speaking of 'elements from the side wall [rather walls – the western and eastern] of the theatre', Król-Kaczorowska was no doubt thinking about the motif of a portico with four pilasters

44 Zawistowski 2005, p. 765.

45 Koszczyk Witkiewicz 1952; he calls these porticos 'loggias'.

46 Handzelewicz-Wacławek, after Czapelski 2008, p. 294.

47 Gronowski 1965, p. 22.

48 Król-Kaczorowska 1986, p. 94.

Może najciekawsze w południowej fasadzie jest to, na co nikt nie zwrócił dotąd uwagi, że motyw powtarzających się portyków czterokolumnowych, rozmieszczonych na dwóch kondygnacjach (a więc niejako spiętrzonych), zdaje się być inspirowany *frons scaenae* antycznych teatrów, takich, jakie znamy m.in. z hiszpańskiej Meridy i północnoafrykańskiej Sabratha<sup>49</sup>. Z pewnością te antyczne budowle, wielokrotnie reprodukowane, były znane naszemu architektowi, a ewentualna inspiracja nimi w przypadku teatru neoklasycznego nie może budzić zdziwienia. Czyż plac Piłsudskiego nie był w przeszłości i nie bywa obecnie wielką widownią i teatrem pod gołym niebem, jak bywały nim greckie agory i rzymskie fora? Był nim na pewno w dniu 2 czerwca 1979 roku, kiedy papież Jan Paweł II, były aktor, odprawił mszę świętą dla milionowego zgromadzenia wiernych i od wysoko wyniesionego ołtarza wygłosił pamiętną homilię<sup>50</sup>. Już w momencie wygłaszania jego słowa uchyliły się, a z czasem szeroko rozwarły „Wrota wolności”: „I wołam ja, syn polskiej ziemi, [...] wołam wraz z wami wszystkimi: „Niech zstąpi Duch Twój! Niech zstąpi Duch Twój! I odnowi oblicze ziemi. Tej ziemi”.

W czasie pielgrzymki w 1999 roku papież miał urządzoną zakrystię i salonik w Teatrze Wielkim, a ogromny ołtarz pontyfikalny projektu Jerzego Kaliny został usytuowany przy południowej elewacji i wówczas wraz z jej imponującymi kolumnadami stanowił prawdziwą *frons scaenae* dla kolejnego, historycznego wydarzenia z udziałem papieża-aktora, Teatru Wielkiego i placu Piłsudskiego. W saloniku zawieszono na ścianie portret Juliusza Osterwy autorstwa Moniki Żeromskiej, a w gablotce poniżej umieszczono list, który w 1947 roku Karol Wojtyła wysłał do znakomitego aktora, zapraszając go na mszę prymicyjną w kaplicy św. Leonarda, w podziemiach Katedry Wawelskiej. „Ojciec Święty – pisze świadek wydarzenia – zatrzymał się w milczeniu przy portrecie, spoglądając w zadumie na oblicze swego dawnego nauczyciela teatru, a następnie pochylił się i przeczytał list – zaproszenie. Oto Osterwa w sposób symboliczny przybywał na Jego wielką mszę”<sup>51</sup>.

Warto zauważyć jeszcze jeden niezwykle, rzymski element południowej fasady; element niezwyklej wprost urody, bodaj nigdy nieodnotowany w słowie pisanym – mam na myśli obydwie narożniki. Mają one charakter nisz, niezwykle finezyjnie wykrojonych, z pięknymi gzymsami, biegnących przez wszystkie kondygnacje ku błękitowi nieba. Inspiracja zdaje się pochodzić ze świata fascynujących form architektonicznych Francesco Borrominiego, m.in. z kościołów San Ivo alla Sapienza i z San Carlo alle Quattro Fontane. Czy Pniewski zgodziłby się z tą sugestią?

W czasie realizacji projektu rozbudowy Teatru Wielkiego wielokrotnie pojawiała się kwestia kosztów inwestycji i przyszłych wydatków na jego utrzymanie. Jedna z gazet pisała: „Potężny masyw Teatru Wielkiego w Warszawie góruje nad miastem, stanowiąc wyraźny punkt w jego panoramie. Gigantyczna budowla, zbliżająca się szybko ku końcowi, mimo swoich rozmiarów nie jest zdolna przesłonić drastycznej sytuacji, w jakiej znajduje się budownictwo teatralne w naszym kraju. Drastyczność tej sytuacji jest tym większa, że, jak się okazuje, Teatr Wielki nie jest, wbrew pozorom, molochem pożerającym wszystkie fundusze przeznaczone w budżecie państwowym na

49 *In scaena* 2007, s. 54–55.

50 *W pielgrzymce do ojczyźnej ziemi* 1980, s. 36.

51 Kruczyński 1998, s. 9.

that is repeated there – at the height of the third and fourth storeys. The northern façade has columns – Tuscan and Corinthian – instead of pilasters, but the motif of the four-axis portico is also repeated in the main body of the northern, Corazzian façade, except that here we have two pilasters at the edges and two columns in the middle, as on the lower storey (with Tuscan order) and the second storey (with Ionic order). Thus one notes in Pniewski’s work – together with the use of the Corinthian order in the north and south façades – a kind of search for cohesion.

Perhaps the most interesting thing in the southern façade – something that no one has yet drawn attention to – is that the motif of the repeated four-column porticos distributed across two storeys (and so as if layered) appears to be inspired by the *frons scaenae* of ancient theatres, such as those we are familiar with from Merida in Spain and Sabratha in northern Africa.<sup>49</sup> Those ancient buildings, reproduced many times, were certainly known to our architect, and one could not be surprised if he did indeed take inspiration from them when designing a neoclassical theatre. After all, was Piłsudski Square not previously – and is it not sometimes today – a grand auditorium and open-air theatre, as the Greek agorae and Roman fora used to be? It certainly served that purpose on 2 June 1979, when Pope John Paul II, an ex-actor, celebrated holy mass for an assembled congregation of one million and delivered a memorable homily from an altar set on high.<sup>50</sup> Even as he pronounced his works, the doors of the ‘Gate of Freedom’ were forced ajar, and with time opened wide. ‘And I cry – I, a son of Poland [...] I cry together with you all: Let Your Spirit descend! Let Your Spirit descend! And renew the face of the land. Of this land.’

During his pilgrimage in 1999, the pope had a vestry and small drawing-room set up at the Teatr Wielki, and the huge pontifical altar, designed by Jerzy Kalina, was situated by the southern elevation; then, together with its impressive colonnades, it represented a real *frons scaenae* to another historical event with the participation of the pope-actor, the Teatr Wielki and Piłsudski Square. In the drawing-room, Monika Żeromska’s portrait of Juliusz Osterwa was hung on the wall, and placed in the cabinet beneath it was a letter which in 1947 Karol Wojtyła had sent to the eminent actor inviting him to his first mass, in the Chapel of St Leonard in the crypt of Wawel Cathedral in Cracow. ‘The Holy Father – writes one witness to the event – paused in silence by the portrait, gazing in reflection at the face of his old drama teacher, and then he bent over and read the letter – the invitation. So Osterwa, in a symbolic way, had come to his grand mass’.<sup>51</sup>

It is worth noting one more unusual Roman element of the southern façade, an element of quite remarkable beauty, perhaps never remarked upon before in a written text. I have in mind the two corners. They are of the character of niches, carved out most intricately, with beautiful mouldings, running across all the storeys, towards the blue sky. The inspiration would appear to come from the fascinating architectural forms of Francesco Borromini, including the churches of San Ivo alla Sapienza and San Carlo alle Quattro Fontane. Would Pniewski agree with that suggestion?

49 *In scaena* 2007, pp. 54–55.

50 *W pielgrzymce do ojczyźnej ziemi* 1980, p. 36.

51 Kruczyński 1998, p. 9.

inwestycje kulturalne”<sup>52</sup>. Cenzura pisać zabrania – dodał od siebie Szczublewski – że molochem są monumentalne wydatki polskie na zbrojenia pod komendą Związku Radzieckiego.

Sięgnijmy raz jeszcze do wspomnień Zawistowskiego, który podnosi kwestię stosunku ministra finansów do przeciągającej się inwestycji: „Gdy zwracaliśmy się do ministra finansów o pomoc, bo SFOKS [Społeczny Fundusz Odbudowy Kraju i Stolicy] był wyczerpany, to zapytał nas, jaki deficyt będzie przynosić Opera po uruchomieniu. Uczciwy Rudnicki [zastępca Szyfmana] podał sumę realną, nie pamiętam dokładnie, ale obliczano ją mniej więcej tak: 50 zł x 2000 miejsc = 100 tys. na przedstawienie. Przy 400 przedstawieniach 40 milionów rocznie. Wówczas dał nam 20 milionów na rok, mówiąc, że musi drugie 20 milionów zaoszczędzić na otwarciu Opery. Jak z tego wynikało, nikomu właściwie nie zależało na przyspieszeniu budowy «nieprodukcyjnej» [deficytowej] Opery”<sup>53</sup>.

W 1960 roku w „Szpilkach”, niezwykle wówczas poczytnym piśmie satyrycznym, zamieszczona została karykatura warta krótkiego komentarza. Na tle obstawionej rusztowaniami fasady Teatru Wielkiego widnieje masywna kolumna dorycka z ustawioną na niej krową, którą do siedzący przy niej na stołeczku Szyfman. Karykatura – odnosząca się do Polski (czy też Ministerstwa Finansów) jako do jętej krowy – opatrzona jest taką oto frazą rozpoczynającą się cytatem z wiersza Wyspiańskiego: „«Teatr mój widzę ogromny», powiedział jeden z ludzi teatru. Zbyt dosłowne potraktowanie tej przenośni przysporzyło nam niemało wydatków. Dyr. Arnold Szyfman na tle Teatru Wielkiego Baletu i Opery w Budowie”<sup>54</sup>.

Koszty inwestycji były w rzeczywistości ogromne, bo przecież Teatr Wielki miał być nie tylko „naprawdę wielki”, jak to ujął Szyfman (1965), ale i posiadać jedną z najlepiej technicznie wyposażonych scen w Europie. O austriackiej firmie odpowiedzialnej za urządzenia mechaniczne sceny – Wiener Brückenbau und Eisenkonstruktions A. G. – wyżej już pisaliśmy. Obok niej zaangażowano niemiecką firmę Siemens und Halske odpowiedzialną za urządzenia przeciwpożarowe i elektroakustyczne, szwedzką Aseę – za oświetlenie sceny, szwajcarski Sauter – za klimatyzację, zaś firmę Ludwig Pani – za instalacje elektryczne<sup>55</sup>.

As the design for the Teatr Wielki’s rebuilding was being realised, the question of the costs of the investment and its future maintenance was raised many times. One newspaper wrote: ‘The mighty hulk of the Teatr Wielki in Warsaw towers over the city, forming a distinctive point in its panorama. Despite its proportions, the gigantic construction, rapidly approaching its end, cannot mask the drastic situation in which theatre construction lies in our country. The drastic nature of that situation is all the greater in that it turns out that the Teatr Wielki is not, contrary to appearances, a moloch consuming all the funds allocated in the state budget to cultural investments’.<sup>52</sup> The censor forbids it to be said – added Szczublewski – that the moloch was the monumental Polish expenditure on armaments under the command of the Soviet Union.

Let us turn again to the recollections of Zawistowski, who raises the question of the finance minister’s attitude to the drawn-out investment: ‘When we approached the minister of finance for help, because the SFOS [the social fund for the rebuilding of the country and of the capital] had run dry, he asked us what deficit the Opera would bring once it was operative. The honest Rudnicki [Szyfman’s deputy] gave a realistic sum, I don’t remember exactly, but it was calculated more or less as 50 zł. x 2000 seats = one hundred thousand a show. Given 400 shows, 40 million a year. He then gave us 20 million a year, saying that he had to save the other 20 million for the opening of the Opera. As it emerged from that, no one was particularly bothered about accelerating the building of an “unproductive” [loss-making] Opera’.<sup>53</sup>

In 1960, *Szpilki*, at that time a very widely read satirical magazine, published a caricature that is worth a brief commentary. Against the backdrop of the Teatr Wielki’s scaffolded façade, we see a massive Doric column on which stands a cow that is being milked by Szyfman, sitting alongside it on a stool. The caricature – referring to Poland (or the Ministry of Finance) as a milking cow – comes with the following phrase, beginning with a quotation from a poem by Wyspiański: “‘I see my theatre huge”, said one theatre man. Too literal a treatment of that metaphor caused us quite considerable expense. Dir. Arnold Szyfman against the backdrop of the Grand Theatre of Ballet and Opera under Construction’.<sup>54</sup>

The costs of the investment were indeed huge, since the Teatr Wielki was to be not just ‘truly great’, as Szyfman put it (1965), but also possess one of the best technically equipped stages in Europe. We have already written about the Austrian firm responsible for the stage’s mechanical equipment, Wiener Brückenbau und Eisenkonstruktions A. G. Also involved were the German firm of Siemens und Halske, responsible for the fireproofing and electroacoustic equipment, the Swedish firm Asea, for the stage lighting, the Swiss company Sauter, for the air conditioning, and the firm of Ludwig Pani, for the electrical installations.<sup>55</sup>

52 „Trybuna Ludu”, 15 I 1962.

53 Zawistowski 2005, s. 845.

54 Gordon-Smith 1991, s. 127.

55 Czapelski 2008, s. 298.

52 *Trybuna Ludu* 15 January 1962.

53 Zawistowski 2005, p. 845.

54 Gordon-Smith 1991, p. 127.

55 Czapelski 2008, p. 298.

**We wnętrzu** Teatru – poza widownią i sceną – najważniejszy element miały stanowić monumentalne schody – widz, po przejściu niewielkich hallów wejściowych, wkraczał do obszernego hallu głównego, a następnie wielobiegowymi schodami do najbardziej reprezentacyjnego pomieszczenia – foyer na piętrze. Było to nawiązanie do paradnych schodów w dziewiętnastowiecznych teatrach i operach, gdzie schody stanowiły niejako element scenografii dla wykwiśniętej publiczności przybywającej na spektakle w bogatych i niejednokrotnie obszernych strojach. Jednakże w zrealizowanej wersji schody nie są najbardziej udanym elementem ogromnego wnętrza. Brakuje im klasycznego monumentalizmu i czegoś w rodzaju klarowności i tym samym nie do końca wpisują się w program bogatego wnętrza.

Nie ulega bowiem wątpliwości, że wystrój wnętrz w projekcie Pniewskiego miał uderzać bogactwem i przepychem w myśl zasady: im bliżej foyer, tym więcej ozdób, dekoracji, barwnych elementów. Zgodnie z tym założeniem największe bogactwo elementów dekoracyjnych znalazło się na pierwszym piętrze i właśnie we foyer. Niezwykle starannie zaprojektowano kandelabry, kinkiety, żyrandole, lampy, tkaniny, gobeliny, meble i ceramikę. Najwięcej zleceń otrzymał przywoływany już Tadeusz Gronowski, wybitny artysta okresu 20-lecia międzywojennego, przede wszystkim plakacista, który dużej części wyposażenia nadał charakter *art déco*. Według jego projektu wykonano m.in. pięć rodzajów żyrandoli, kandelabry, kinkiety, szklane kompozycje kwiatowe ustawione w prześwitach westybulu, meble, wnętrza łoża głównej. Jakkolwiek niepozbawione wdzięku, a niekiedy nawet kunsztu, dzieła te nienajlepiej komponują się z duchem corazziańskim. Ale czy ten duch mógł być w latach sześćdziesiątych XX wieku z sukcesem przywołany? Sięgnięto po styl, który święcił triumfy w okresie międzywojennym; tak główny architekt, jak i główny dekorator i dyrektor całego dzieła odbudowy w nim wyrastali i w oczywisty sposób pozostał im najbliższy.

Jednakże według pierwotnej wizji Pniewskiego charakter stylowy wnętrz nawiązywać miał do architektury epoki stanisławowskiej. „Starałem się – miał się wyrazić architekt – zbliżyć do niej, bo *empire* warszawski wnętrz wielkich i pięknych nie ma, a bazą stylową czasów corazziańskich był styl stanisławowski”. Taki duch architektury stanisławowskiej, który bodaj najlepiej opisał Władysław Tatarkiewicz, miał też zapanować również na widowni, ale i tam nie zapanował, o czym dalej będzie mowa.

Sięgnijmy ponownie po treściwe sprawozdanie Nałęcz: „Wszystkie duże żyrandole, kandelabry oraz cztery gobeliny, bardzo polskie w motywach i zestawieniu barw, są dziełem prof. Tadeusza Gronowskiego, również według projektów tego artysty wykonano meble i wnętrza reprezentacyjne przy łożu głównej. Kurtynę sceny głównej, meble w recepcji, palarniach i bufetach, opracowano pod kierunkiem prof. Bohdana Pniewskiego. Dwie płaskorzeźby o wymiarach 320 na 140 centymetrów – *Porwanie Sabinek* – umieszczone w foyer głównym pierwszego piętra są dziełem prof. Franciszka Strynkiewicza. Elementy ozdobne z brązu w kłatkach

**Inside** the theatre – besides the auditorium and the stage – the most important element was to be the monumental stairs. On passing through the small entrance hall, patrons would enter the spacious main hall and then ascend the multiple flights of stairs to the most magnificent interior: the first-floor foyer. This was a reference to the grand staircases in nineteenth-century theatres and opera houses, where the stairs were almost like an element of the stage design for an elegant public that would come to the shows dressed in rich and sometimes ample attire. However, in the version that was ultimately realised, the stairs are not the most successful element of this vast interior. They are lacking classical monumentalism and clarity, and consequently they do not entirely adhere to the programme of the sumptuous interior.

There is no doubt that the interior decorations in Pniewski's design were to strike the public with their richness and lavishness. The idea was that the closer one got to the foyer, the more embellishments, decorations and colourful elements there were. Accordingly, the greatest wealth of decorative elements can be found on the first floor, and in that foyer. The candelabras, lamps, chandeliers, fabrics, tapestries, furniture and ceramics were chosen very carefully. The most commissions went to Tadeusz Gronowski, already mentioned here, an artist of the inter-war period specialising mainly in posters, who imparted to a large part of the furnishings an art deco character. His designs included those for the five kinds of chandelier, the candelabras, wall lamps, glass floral compositions placed in the arches of the vestibule, furniture and interiors of the main box. Although not devoid of charm, and occasionally even refinement, those works do not sit particularly well with the spirit of Corazzi. Yet could that spirit have been successively invoked during the 1960s? The designers turned to a style that had triumphed during the inter-war years; the main architect, the main decorator and the manager of the whole rebuilding work grew up with that style and naturally remained most faithful to it.

However, according to Pniewski's original vision, the style of the interiors was to refer to the architecture of the Stanislavian era: 'I endeavoured – the architect supposedly stated – to remain close to that style, since there is no Warsaw "empire" in large and beautiful interiors, and the stylistic basis of Corazzian times was Stanislavian style'. Such a spirit of Stanislavian architecture, perhaps best described by Władysław Tatarkiewicz, was also to pervade the auditorium, but it ultimately did not, as we will see below.

Let us turn again to the substantial report prepared by Nałęcz: 'All the large chandeliers, the candelabras and the four tapestries, very Polish in their motifs and colour schemes, are the work of Professor Tadeusz Gronowski, who also designed the furniture and grand interior for the main box. The curtain of the main stage and the furniture in the reception area, the smoking rooms and the buffets were prepared under the direction of Professor Bohdan Pniewski. The two bas reliefs measuring 320 x 140 centimetres – *The Rape of the Sabine Women* – placed in the main foyer on the first floor are the work of Professor Franciszek Strynkiewicz. The decorative bronze elements

schodowych – projektu Zofii Demkowskiej. Zegary mozaikowe – w wykonaniu Barbary Krasieńskiej. Tkaniny ozdobne – według projektów Hanny Kiedrzyńskiej-Berbeckiej”<sup>56</sup>.

Tekst ten wymaga krótkiego komentarza. *Porwanie Sabinek* jest tematem mało muzycznym, ale obydwie przedstawienia z pięknymi, nagimi postaciami, zostały ukazane tak, że wyczuwamy w nich ducha słynnego *Tańca* Matisse’a. Jest to zatem rodzaj pantomimy lub baletu, w którym zarówno ludzie Romulusa poszukujący żon, jak i Sabinki, kandydatki na ich towarzyski życia, płasają raczej niż biegną. Brązowe zdobienia klatek schodowych i balustrad – dzieło Zofii Demkowskiej – również odwołują się do tradycji klasycznej, ale tym razem nie tylko w treści, ale i formie. Widzimy tu dwa motywy; pierwszy to powtarzająca się fletnia Pana, zwana syringą, od imienia nimfy, którą lubieżny bożek próbował pochwycić, ale w rękach zostały mu tylko trzciny, w które się zamieniła, a te wydały piękny dźwięk i stały się niezwykle popularnym, już od czasów antyku, instrumentem<sup>57</sup>. Drugi motyw to twarz Dionizosa – a może Apollina – bez wątpienia wzorowana na greckich monetach okresu klasycznego.

Dotarliśmy wreszcie do najważniejszego wnętrza Teatru Wielkiego – widowni. Tak o niej pisał, czy raczej o jej wizji, Arnold Szyfman tuż po rozstrzygnięciu konkursu<sup>58</sup>: „Wszystkie wielkie teatry operowe świata, począwszy od XVII wieku, są wielopiętrowe i łożowe (La Scala: parter i 6 pięter łoż, Teatr Wielki w Moskwie: 5 pięter i galeria, Opera Wielka w Paryżu: 5 pięter, Opera w Wiedniu: 5 pięter). Teatry wielopiętrowe mają zazwyczaj wspaniałą akustykę, lecz fatalną widoczność, zmniejszającą obraz sceniczny i deformującą postać aktora. Wiemy z doświadczenia, jak niechętnie publiczność chodzi na balkony i do łoż położonych na wysokich piętrach, a szczególnie na wszelkie „jaskółki” czy „paradyzy”. Teatr wielopiętrowy powstał dla społeczeństwa rozbitego na klasy społeczne i miał na celu oddzielenie tych klas od siebie. W XIX i XX wieku zbudowano jednak wiele widowni o kształcie amfiteatralnym. Amfiteatr powstał dla teatru otwartego pod gołym niebem i tam ma przede wszystkim swoje zastosowanie (z wyjątkiem cudownego teatru Palladia w Vicenzy)”.

Po tym – zgodnym z duchem czasu – odniesieniu się do ilości pięter w teatrze operowym i do klas społecznych, Szyfman kontynuuje: „Sala ma według projektu klasyczny kształt wydłużonej podkowy, a jej szerokość i długość te same rozmiary, co najbardziej akustyczny teatr na świecie – mediolańska La Scala”. Szyfman nie opisał, ale za to zreprodukował rysunek Pniewskiego ukazujący pierwotny projekt widowni. Rzeczywiście ma ona coś ze stylu stanisławowskiego, zwłaszcza sufit; powrócił też dobrze nam znany, powtarzający się motyw ogromnych portyków czterokolumnowych. Projekt ten, który zapewne dobrze komponowałby się ze stylistyką wszystkich czterech elewacji Teatru Wielkiego, ale nie byłby szczególnie funkcjonalny, nie został jednak zrealizowany.

Ostatecznie widownię opracowała Krystyna Król-Dobrowolska pod bezpośrednim nadzorem Pniewskiego. Projekty zmieniano wielokrotnie, począwszy od kształtu sali po liczbę balkonów – z jednego pierwotnie do trzech finalnie. Widownia liczy 1903 miejsca. Zamiast wcześniej

56 Nałęcz 1965.

57 Miziołek 1998.

58 Szyfman 1952, s. 182.

in the stairwells were designed by Zofia Demkowska. The mosaic clocks were produced by Barbara Krasieńska. The decorative fabrics were designed by Hanna Kiedrzyńska-Berbecka’.<sup>56</sup>

That text requires a brief commentary. *The Rape of the Sabine Women* is not a very musical subject, but the two representations with the beautiful naked figures were shown in such a way that they exude the spirit of Matisse’s famous *Dance*. So this is a kind of pantomime or ballet, in which both Romulus’ wife-seeking men and the Sabine women, their potential life companions, are dancing rather than running. The bronze adornments of the stairwells and balustrades – the work of Zofia Demkowska – also refer to classic tradition, but this time not just in their content, but also in their form. We see here two motifs. The first consists of recurring Pan pipes, known as a syrinx, from the name of the nymph which the lecherous divinity tried to capture. The reeds into which she changed gave out a beautiful sound and became an extremely popular instrument, already in ancient times.<sup>57</sup> The other motif is the face of Dionysus – or possibly Apollo – undoubtedly modelled on Greek coins from the classical era.

At last we have reached the most important interior of the Teatr Wielki: the auditorium. This is how it, or rather its vision, was described by Arnold Szyfman just after the competition had been decided:<sup>58</sup> ‘all the great opera houses of the world, from the seventeenth century onwards, have many tiers and boxes (La Scala: a parterre and six tiers of boxes, the Grand Theatre in Moscow: five tiers and a gallery, the Grand Opera in Paris: five tiers, the Opera in Vienna: five tiers). Theatres with many tiers usually have a wonderful acoustic, but poor visibility, distorting the tableau of the stage and deforming the figure of the actor. We know from experience how reluctant patrons are to sit on the balconies and boxes situated in the high tiers, and especially in the “gods”. The multi-level theatre was devised for a society broken up into social classes and was designed to separate those classes from one another. During the nineteenth and twentieth centuries, however, many auditoria were built in the shape of an amphitheatre. The amphitheatre was devised for an open-air theatre, and that is where it is principally used (with the exception of the wonderful Palladia theatre in Vicenza)’.

After that reference – in the spirit of the times – to the number of tiers in an opera house and to social classes, Szyfman continues: ‘The hall is designed in the shape of an elongated horseshoe, and its width and length are of the same proportions as the most acoustic theatre in the world: La Scala in Milan’. Szyfman did not describe, but did reproduce, Pniewski’s drawing showing the original design for the auditorium. It does indeed have a touch of Stanislavian style about it, particularly the ceiling; there was also a return of the familiar motif of huge four-columned porticos. This design, which would certainly have been well suited to the style of all four elevations of the Teatr Wielki, but would not have been particularly functional, was not realised.

Ultimately, the auditorium was elaborated by Krystyna Król-Dobrowolska, under the direct supervision of Pniewski. The designs were changed many times, from the shape of the hall to

56 Nałęcz 1965.

57 Miziołek 1998.

58 Szyfman 1952, p. 182.

planowanej czerwieni wprowadzono w jej dekoracji okładziny z białej brzozy oraz półksiężycy w stylu *art déco* w oprawie otworu scenicznego. Plafon nad widownią skomponował Pniewski z tysięcy porcelitowych misek, tak jak w jego własnej willi – na Skarpie – gdzie sufit biblioteki ozdobiony jest takimi właśnie miskami i tworzy coś w rodzaju księżycowego krajobrazu. Dekoracja plafonu była zatem wizualizacją marzenia o dotarciu człowieka na Księżyc, co się miało niebawem ziścić. Ale czy nie przyszedł już czas, żeby księżycowy krajobraz zamienić na kolorowe i nieco bajkowe malowidło, podobne temu autorstwa Marca Chagalla w Operze Paryskiej? Przecież mamy do dyspozycji prawdziwie „księżycowy temat” – *Pana Twardowskiego* – jako niemal narodową inspirację. Zapewne Ludomir Różycki, który tak pięknie wprowadził tę legendę do królestwa muzyki, tworząc swój słynny balet, przyklasnąłby temu pomysłowi z wyżyn muzycznego Empireum czy Drogi Mlecznej, gdzie, według Cycerona, przebywają wszyscy zmarli geniusze i inni wielce zasłużeni.

Szczublewski, niestrudzony kronikarz Teatru Wielkiego, pod rokiem 1969 zanotował: „Wylądowali na księżycu 20 VII dwaj amerykańscy kosmonauci. W tych dniach na widowni Teatru Wielkiego chwalono księżycowy krajobraz zdobiący wielki plafon nad publicznością. A Teatr Wielki z górą rok niecierpliwie czeka na ministerialne mianowanie kogoś na dyrektora Teatru Wielkiego. Trafnie mówił w te dni tenor Paprocki, że łatwiej Amerykanom wylądować na księżycu niż Polakom znaleźć kogoś na stanowisko dyrektora Teatru Wielkiego w Warszawie”<sup>59</sup>. A więc prowadzenie tak wielkiej instytucji, jaką jest Teatr Wielki, było również w tamtych latach i pozostaje obecnie zadaniem niezwykle trudnym.

Wracając do kwestii wystroju, trzeba podkreślić, że poddany on został surowej, niekiedy nawet przesadnej krytyce. Zygmunt Mycielski w swoim *Dzienniku* z lat 1960–1969 zapisał: „Wnętrze Pniewskiego, foyer, bardzo mi się nie podoba. Za dużo złych kolumn, kolorowych stiuków, kryształowych, na brązie, wielopiętrowych pajaków, zły podział schodów, fatalne, niby-strojne ich poręcze. Parada w złym guście, która stanie się wzorem parady dla 2000 ludzi dziennie. Ludzi, z których większość będzie to właśnie uważała za wzór luksusu”<sup>60</sup>. Marijan Matković, jeden z przyjaciół Szyfmana, był nieco bardziej wyrozumiały: „Teatr ma wiele błędów. Wydaje się z tym wschodnim przepychem, ze swymi dysproporcjami statycznymi, technicznymi i praktycznymi, że jest trochę jak Pałac Kultury. Akustyka nie najlepsza, oświetlenie... itd., itd. A jednak wspinały jak marmurowy sen! Być tak biednym jak twój kraj teraz i stworzyć teatr tak monumentalny – to szaleństwo godne najwyższego uznania!”<sup>61</sup>.

Pochlebne opinie należały do rzadkości – większość architektów i teatrologów surowo oceniała wnętrza. Oto krytyczna, ale też wyważona i wpisana w szerszy kontekst opinia jednej ze specjalistek z dziedziny architektury teatralnej: „Klasyzystyczne kolumny, słupy, ciężkie płaszczyzny ścian, twarde załamania linii brył, niezbyt wyważone proporcje, konserwatywny myśli architektonicznej, przerost zdobnictwa, nadmiernie cenne materiały wykończeniowe – oto cechy, które uwidoczniły się w omawianym okresie w architekturze polskiej. Teatr Wielki nosi na

59 Szczublewski 1993, s. 724.

60 Mycielski 2001, s. 394–395.

61 Cyt. za: Gordon-Smith 1981, s. 303.

the number of balconies – from the original one to the ultimate three. The seating capacity is 1903. Instead of the red that had earlier been planned, the decorations incorporated facing of silver birch and half-moons in art décor style in the frame of the stage. Pniewski composed the plafond above the auditorium out of thousands of porcellanite bowls, as at his own villa on the Embankment, where the library ceiling is decorated with such bowls and forms something like a lunar landscape. Thus the decoration of the plafond was a visualisation of a dream about man reaching the Moon, which was soon to actually happen. But has the time not come to change the lunar landscape for a colourful and slightly fairy-tale mural, similar to the one by Marc Chagall at the Paris Opera? After all, we have at our disposal a real 'lunar subject', *Pan Twardowski*, as an almost national inspiration. Ludomir Różycki, who so beautifully introduced that legend to the realm of music when creating his famous ballet, would probably applaud such an idea from the heights of the musical empyrean or the Milky Way, where, according to Cicero, all the dead geniuses and other distinguished figures dwell.

Szczublewski, that indefatigable chronicler of the Teatr Wielki, noted under the year 1969: 'On 20 July, two American cosmonauts landed on the moon. At that time, in the auditorium of the Teatr Wielki, people were praising the lunar landscape adorning the great plafond above the audience. And the Teatr Wielki has been patiently waiting for more than a year for a ministerial appointment of someone as managing director of the Teatr Wielki. The tenor Paprocki aptly stated at that time that it was easier for the Americans to land on the moon than for Poles to find someone to run the Teatr Wielki in Warsaw'.<sup>59</sup> And so managing such a great institution as the Teatr Wielki was an extremely difficult task in those years – as indeed it remains today.

To return to the question of decoration, it should be emphasised that it was subjected to severe, and at times exaggerated, criticism. Zygmunt Mycielski, in his diary of the years 1960–69, wrote: 'Pniewski's interior, the foyer, I find highly displeasing. Too many bad columns, coloured stuccos, multi-layered crystal spiders on bronze, a bad division of the stairs, their supposedly decorative banisters. A procession of poor taste, which will become a procession for 2000 people a day. People, most of whom will consider it to be a paragon of luxury'.<sup>60</sup> Marijan Matković, one of Szyfman's close friends, was somewhat more sympathetic: 'The theatre has a great many errors. With that eastern sumptuousness, with its static, technical and practical disproportions, it seems to be a little like the Palace of Culture. The acoustic is not the best, the lighting... etc., etc. And yet it is wonderful as a marble dream! To be as poor as your country is today and create a theatre so monumental – it is madness worthy of the utmost recognition!'<sup>61</sup>

Favourable opinions were few and far between – most architects and teatrologists issued stern assessments of the interior. Here is the critical, yet balanced, opinion, inscribed within a broader context, of one specialist from the field of theatre architecture: 'The classicistic columns, the pillars, the heavy planes of the walls, the stark rupturing of the lines of the masses, the none-too-balanced proportions, the conservatism of architectural thinking, the excess of ornamentation and the overly expensive finishing materials – those are the features which

59 Szczublewski 1993, p. 724.

60 Mycielski 2001, pp. 394–395.

61 Quoted after Gordon-Smith 1981, p. 303.

sobie niektóre tylko znamiona tego okresu w naszej architekturze. To zwrot ku przebrzmiałym już formom historycznym, niemającym ani racji bytu, ani zastosowania w świecie współczesnym. Nie utrzymał się też długo”<sup>62</sup>.

Nawet generalnie zadowolony ze swego dzieła Gronowski w wywiadzie opublikowanym w 1965 roku miał nieco wątpliwości co do niektórych elementów wyposażenia najważniejszego miejsca w Teatrze Wielkim: „Wreszcie kurtyna — sugestia dotycząca materiału i oczywiście cała strona techniczna są dziełem Bohdana Pniewskiego. Ja projektowałem meander i frędzle, które stanowią wykończenie. Z wykonawstwem było wiele kłopotu. Kiedy zaraz po wojnie projektowałem kurtynę dla Teatru Polskiego, wykonały ją zakłady prywatne techniką szmuklerską — najwłaściwszą dla tych celów. W Teatrze Wielkim natomiast, ze względu na brak oficjalnego cennika na roboty szmuklerskie oraz konieczność powierzenia wykonawstwa zakładowi uspołecznionemu — warsztatowi «Mody Polskiej» — meander i frędzle haftowano ręcznie, bardzo pięknie, co było kosztowne i pochłonęło ogromnie dużo pracy, a dało efekt nieco za delikatny i za subtelny jak na salę tej wielkości”<sup>63</sup>.

Nie miał natomiast Gronowski wątpliwości co do wysokiego poziomu artystycznego prac wykonanych w kamieniu i wyraził to w tych oto słowach: „O kamieniarskiej robocie w Teatrze można zresztą pisać tomy. To wspaniała robota. Marmurowe posadzki, bogate, skomplikowane ornamenty kwiatowe ułożone są znakomicie, różne rodzaje kamienia zespolone są tak precyzyjnie, że na przykład fotograf nie mógł na nich ustawić statywu, który ślizgał się, nie znajdując zaczepienia. To zresztą nic dziwnego, ponieważ Pniewski był u nas jednym z największych znawców kamieniarskiej roboty. Posadzki były projektowane przez jego pracownię”<sup>64</sup>. Spróbujmy to docenić przy najbliższej okazji, krocząc po tych arcydziełach kamieniarskiego kunsztu.

Arnold Szyfman był niezwykle dumny z tego, że w czasie antraktu w Teatrze Wielkim (jego fasada główna ma 169 metrów długości, a kryjące się za nią pomieszczenia z głównym foyer w centrum niewiele mniej) można z łatwością odbywać długie spacerki i rozmawiać o wystawianych dziełach. Władysław Kopaliński – nawiązując do wypowiedzi Szyfmana, ale z pewną dozą krytycyzmu – tak pisał w miesiąc po pamiętnej inauguracji: „Że foyer przypomina termy rzymskie? Czyni to również rzymski fronton, niepasujący do czasu i klimatu, w którym powstał, choć zgodnie z tradycją miejsca, bo wykorzystujący dla lewego skrzydła teatru stary Aignerowski «gmach pod kolumnami». Można było oczywiście zamiast marmurowych posadzek, stiukowych ścian i filarów, szklanych kandelabrow, dać, jak w odbudowanym Teatrze Narodowym, surowe białe ściany i skromne oświetlenie. [...] Gdzież jest w dzisiejszych czasach miejsce na marmury i żyrandole, jeśli nie we foyer Opery? W hallu nowej filharmonii nowojorskiej wiszą, jako ozdoby, w stiuku kilkupiętrowe konstrukcje z metalowych drągów. Te mają więcej szczęścia, bo są absolutnie nowoczesne, więc krytykuje się je tylko półgębkiem i nie bez strachu”<sup>65</sup>. A co powiedziałby cytowany autor, oglądając rozbudowaną ostatnio mediolańską La Scelę?

62 Król-Kaczorowska 1985, s. 426.

63 Gronowski 1965; zob. Aneks.

64 Zob. pełny tekst w Aneksie.

65 „Życie Warszawy”, 24/27 XII 1965.

manifested themselves in Polish architecture during the period in question. The Teatr Wielki bears only some hallmarks of that period in our architecture. It is a return to outdated historical forms with no *raison d'être* or application in the modern world. And it did not last long’.<sup>62</sup>

Even Gronowski, who was generally pleased with his work, expressed, in an interview published in 1965, doubts about certain elements of the furnishings of the most important part of the Teatr Wielki: ‘Finally, the curtain: a suggestion concerning the material and obviously the whole technical side of things were the work of Bohdan Pniewski. I designed the meander and the fringes, which represent the trimming. There were a great many problems with its production. Immediately after the war, when I designed the curtain for the Polish Theatre, it was made by a private works using passementerie technique – the most suitable for this purpose. In the Grand Theatre, however, due to the lack of an official price list for passementerie work and the need to entrust the production to a nationalised plant – the Moda Polska works – the meander and fringes were embroidered by hand, very beautifully, which was costly and absorbed a huge amount of labour, but the effect was too delicate and too subtle for halls of that size’.<sup>63</sup>

Gronowski had no doubts, however, regarding the high artistic standard of the masonry work: ‘In any case, one could write volumes about the masonry in the Theatre. It’s magnificent work. The marble floors, the rich, elaborate floral ornaments are excellently arranged, the various kinds of stone are combined so precisely that a photographer, for example, couldn’t place his tripod on them: it kept slipping, because there was nothing to catch on. That is hardly surprising, since Pniewski was one of our greatest experts in masonry. The floors were designed by his ateliers’.<sup>64</sup> Let us try to appreciate this at the next opportunity as we walk over those masterpieces of the art of masonry.

Arnold Szyfman was extremely proud of the fact that during an entr’acte at the Teatr Wielki (its main façade measured 169 metres in length, and the rooms behind it, with the main foyer at the centre, not much less) one could easily enjoy long walks and talk about the show. Władysław Kopaliński – referring to what Szyfman said, but with a certain dose of criticism – wrote the following a month after the memorable inauguration: ‘That the foyer resembles Roman baths? The Roman frontage does that as well, out of keeping with the time and atmosphere in which it was produced, although in accordance with the tradition of the site, as it employs Aigner’s old “columned building” for the theatre’s left wing. Of course, bare white walls and modest lighting, as in the rebuilt National Theatre, could have been given instead of marble floors, stucco walls and pillars, and glass candelabras. [...] where is the place in our times for marbles and chandeliers if not in the foyer of the Opera? Hanging in the stucco as decorations in the hall of the new philharmonic in New York are structures made of metal rods reaching up over several floors. They are luckier, because they are absolutely modern, and so they are criticised only half-heartedly and not without fear’.<sup>65</sup> And what would the quoted author have said upon beholding the recently expanded La Scala in Milan?

62 Król-Kaczorowska 1985, p. 426.

63 Gronowski 1965; see Appendix.

64 See full text in Appendix.

65 *Życie Warszawy*, 24/27 December 1965.

Arnold Szyfman, a za nim inni piszący o Teatrze Wielkim, z lubością podkreślali, że obejmuje obszar 2 hektarów, z kubaturą 499,7 tys. m<sup>3</sup>, a jego powierzchnia użytkowa wynosi bez mała 90 tys. m<sup>2</sup>, i że wieża sceny, najwyższa część gmachu, ma 48 m wysokości (licząc od poziomu ulicy). Widownia jest wprawdzie mniejsza od widowni oper w Paryżu, Moskwie, Mediolanie, Wiedniu i Nowym Jorku, ale scena jest największą sceną operową świata (przynajmniej taką była w 1965 roku). Jej powierzchnia wraz z proscenium wynosi 1150 m<sup>2</sup>, a rozmiary przestrzeni scenicznej są imponujące: szerokość – 36,5 m; głębokość bez proscenium – 28,0 m; głębokość z proscenium – 33,0 m; wysokość do stropu technicznego – 34,4 m; wysokość podscenia – 12,3 m; szerokość otworu sceny – 17,5 m; wysokość otworu sceny – 10,5 m<sup>66</sup>.

Jak odniósłby się do takiej sceny Niccolò Sabbatini, autor słynnego, napisanego w pierwszej połowie XVII wieku traktatu pt. *Praktyka budowania scen i machin teatralnych?* Takimi oto słowami rozpoczyna on swoje dzieło: „Przygotowując przedstawienie, które ma się zaimplementować, należy tak wcześnie, jak to tylko możliwe, wyznaczyć przestrzeń pojemną i szeroką, tak by z tyłu, z boków, z góry i z dołu było wystarczająco dużo miejsca dla perspektywy i scen oraz dla wielu machin, które chciałoby się używać dla przedstawienia nieba, ziemi, morza i piekła, dali i oddalających się w perspektywie widoków. Trzeba jednak uważać na uchwycenie nie tylko wystarczającej długości, ale też wysokości i stosowanej głębi (jeżeli można mieć ją taką, jakiej się sobie życzy)”<sup>67</sup>. Z pewnością Szyfman znał traktat włoskiego inżyniera i teoretyka, gdy tworzył wizję nowoczesnego Teatru Wielkiego.

Jerzy Szaniawski odnotował z zachwytem, że „nowości techniczne, jak sceny obrotowe, szufladkowe, oświetlenia, reflektory dawały scenografom możliwości pokazania rzeczy innych niż te, które widzieli dawniejsi bywalcy teatralni”<sup>68</sup>. O wszystkim tym pamiętano w Teatrze Wielkim. Zastosowana tu szufladowa konstrukcja sceny, z zapadniami, najezdnymi wózkami bocznymi i sceną obrotową oraz licznymi wyciągami stwarza wyjątkowe możliwości inscenizacyjne. Scena jest wyposażona w sześć zapadni dwupoziomowych o napędzie hydraulicznym, z podłogami o wymiarach 23 × 3 m, o udźwigu 40 ton i maksymalnej szybkości ruchu 1 m/sek. W kieszeniach bocznych znajdują się po cztery wózki z napędem elektrycznym o rozmiarach odpowiadających podłogom zapadni. Na zasceniu jest zlokalizowana najezdna kasetka sceny obrotowej z tarczą o średnicy 21,5 m. Dzięki takiemu zmechanizowaniu sceny można jednocześnie przygotować trzy zestawy dekoracji i wprowadzać je na scenę bez konieczności montażu w trakcie przedstawienia. Oprócz tego scena jest wyposażona w zwijane horyzonty, kurtyny tekstylne i stalowe, ruchome mosty świetlne, zapadnie kanału orkiestrowego, liczne wyciągi hydrauliczne i ręczne. Równie bogate i różnorodne są systemy elektryczne i elektroakustyczne

66 Szyfman 1965, Bojar 1970, s. 257 i 260.

67 Sabbatini 2008, s. 43.

68 Szaniawski 1956, s. 89.

Arnold Szyfman, and other commentators on the Teatr Wielki in his wake, was fond of emphasising that it covered an area of two hectares, with a cubature of 499,700m<sup>3</sup>, that its usable floor space was almost 90,000m<sup>2</sup>, and that the stage tower, the tallest part of the building, rose up 48m from ground level. Although the auditorium is smaller than those of the opera houses in Paris, Moscow, Milan, Vienna and New York, the stage is the biggest opera stage in the world (at least, it was in 1965). Its surface area, including the proscenium, is 1150m<sup>2</sup>, and the dimensions of the stage space are impressive: 36.5m wide and 28m deep (33m with the proscenium), the technical ceiling 34.4m high, the mezzanine 12.3m high, and the stage opening 17.5m wide and 10.5m wide.<sup>66</sup>

What impression would this stage have made on Niccolò Sabbatini, author of a famous treatise on the construction of stages and theatre machinery written during the first half of the seventeenth century? This is how he begins his work: ‘First of all, when you are planning to give a performance, it is necessary to select as convenient and spacious a hall as possible; this must have behind, at the sides, above and under the backdrop and scenery, space sufficient both for the various machines employed to present heavenly, terrestrial, marine, and infernal apparitions and for such distant prospects and perspective views as may be deemed necessary. Take note that one must secure not only length but adequate height and depth as well (provided, of course, that one may have what one wishes).’<sup>67</sup> Szyfman was certainly familiar with the treatise by this Italian engineer and theorist when he was forging his vision for the modern Teatr Wielki.

As Jerzy Szaniawski noted with delight: ‘Technical innovations such as revolving and sliding stages, lighting and spotlights gave stage designers the possibilities of showing different things than those which were seen by theatre-goers in earlier times’.<sup>68</sup> All of this was remembered at the Teatr Wielki. The sliding construction used here for the stage, with traps, trucks, a revolving stage and numerous elevators, creates exceptional possibilities for staging. The stage is equipped with six two-level hydraulic traps, with floors measuring 23m × 3m, with a lifting capacity of 40 tons and a maximum speed of one metre per second. The side docks each contain four electrically powered trucks corresponding in size to the floors of the traps. Located backstage is the revolving platform with a diameter of 21.5m. Thanks to such a mechanisation of the stage, three sets can be prepared at the same time and brought onto the stage without the need to be assembled during a show. Besides this, the stage is equipped with backcloths, textile and steel curtains, moveable lighting ramps, orchestra pit lifts, and numerous hydraulic and manual elevators. Equally as rich and varied are the electrical and electroacoustic systems, enabling various sound and lighting effects to be obtained. Light projections can create the

66 Szyfman 1965, Bojar 1970, pp. 257 and 260.

67 *The Renaissance Stage* 1958, p. 43.

68 Szaniawski 1956, p. 89.



pozwalające uzyskiwać różnorodne efekty dźwiękowe i oświetleniowe. Projekcje świetlne mogą stwarzać złudzenie ruchu chmur, padającego deszczu, kłębow dymu, ognia, a także wzbogacać fakturę dekoracji lub nawet zastępować malowane prospekty<sup>69</sup>.

Urządzenia techniczne Teatru Wielkiego uważano za rewelacyjne w skali europejskiej. Wspomniany system zapadni, wózków oraz obrotową tarczę zamontowały w podłodze sceny najbardziej znane wymienione już wcześniej firmy – austriacka, szwedzka i szwajcarska. Założono 87 różnych instalacji elektrycznych, m.in. siłowe, oświetleniowe, sterowania zdalne, sygnalizacje optyczne i akustyczne, telefony, mikrofony, radiofonię bezprzewodową, telewizję przemysłową. Na galeriach scenicznych, wieżach bocznych i mostach świetlnych rozmieszczono liczne reflektory, aparaty projekcyjne i rampy<sup>70</sup>.

Skoro o reflektorach, aparatach projekcyjnych i roli światła we współczesnym teatrze jest mowa, warto zacytować kilka myśli na ten temat Zbigniewa Raszewskiego z jego *Wstępu* do słynnego dzieła Josepha Furttenbacha *O budowie teatrów*: „Najważniejszym osiągnięciem rozwoju technicznego było niewątpliwie sztuczne światło o niebywale zwielokrotnionej sile od czasów zastosowania gazu, a zwłaszcza elektryczności. Na przełomie wieku XIX i XX wysnuto zatem ostateczne konsekwencje z koncepcji teatru – iluzjonistycznego obrazu. Malowane tło zastąpiono neutralnym płótnem, podświetlonym lampami elektrycznymi w sposób istotnie łudzaco naśladowający efekty barwne naszej atmosfery. Na tym tle wzniesiono dekoracje trójwymiarowe, oświetlone również w sposób niezmiernie przemyślany. «Iluzjoniści» odetchnęli, dalej pójść już nie było można, skopiowano przecież i sklepienie niebieskie przy pomocy owego neutralnego płótna, i załamywanie się światła słonecznego w atmosferze przy pomocy reflektorów elektrycznych”<sup>71</sup>.

Nasuwa się pytanie, czy w Teatrze Wielkim tak znakomicie wyposażonym w nowoczesną aparaturę oświetleniową potrafią ją w pełni wykorzystywać? Odpowiedzi na to pytanie udziela Piotr Mitzner w książce *Teatr światła i cienia*: „Odbudowany w 1965 roku Teatr Wielki otrzymał wielką – sześciopolową nastawnię produkcji szwedzkiej firmy ASEA-Graham o 300 obwodach regulowanych, ale zarówno oświetlenie, jak i cała mechanika tej sceny są prawie zupełnie niewykorzystywane. Kilkakrotnie tylko ożywił je Andrzej Majewski w scenografii do *Baletów* Lifara (1979), na przykład za jego sprawą zobaczyliśmy rzeczywistą jej głębię. Z białej, niezmierzonej dali szli wtedy ku widowni tancerze w obrazie *Parada*”<sup>72</sup>. Być może niegdyś, a nawet jeszcze w latach osiemdziesiątych moc światła dostępna na scenie Teatru Wielkiego była zbyt wielka dla niektórych techników i reżyserów światła. Jednak przynajmniej od dekady, kiedy budowanie światłem w teatrach operowych, tak w Polsce, jak i za granicą, stało się dla mnie rodzajem fascynacji, obserwuję w Teatrze Wielkim coraz większą perfekcję w tej dziedzinie. Przykładami mogą być ostatnie inscenizacje *Turandot* Pucciniego, *Święta wiosna* Strawińskiego i *Elektry* Straussa.

Zajrzyjmy ponownie do książki wspomnień Marii – żony Szyfmana (*primo voto* Iwanicka) – znanej bardziej pod nazwiskiem Gordon-Smith (jej trzeciego męża), która w niezwykle

69 Bojar 1970, s. 264.

70 Szyfman 1965.

71 Raszewski w: Furttenbach 2009, s. 10.

72 Mitzner 1987, s. 210.

illusion of moving clouds, falling rain, billowing smoke and fire, as well as enhancing the texture of the decoration or even replacing painted backdrops.<sup>69</sup>

The Teatr Wielki’s technical equipment was seen as a revelation on a Europe-wide scale. The system of traps and trucks and the revolving platform were installed in the stage floor by the most renowned firms from Austria, Sweden and Switzerland, already mentioned above. Eighty-seven different electrical installations were put in, including power and lighting, remote control, optical and acoustic signalling, telephones, microphones, wireless radio and industrial television. On the stage galleries, side towers and light ramps, numerous spotlights, projection apparatus and ramps were distributed.<sup>70</sup>

Since we are speaking about spotlights, projection apparatus and the role of lighting in a contemporary theatre, it is worth quoting a few thoughts on the subject by Zbigniew Raszewski from his preface to the Polish translation of a collection of texts by the famous writer on stage lighting and scenery Joseph Furttenbach: ‘The most important technical development was unquestionably artificial light, many times more powerful than anything since the times of gas, and especially electricity. Around the turn of the twentieth century, the ultimate consequences were drawn from the conception of theatre as an illusionistic tableau. The painted backdrop was replaced with a neutral canvas, illuminated by electrical lamps in a way that did indeed imitate quite deceptively the colour effects of our atmosphere. Three-dimensional decorations were put up against that backdrop, also illuminated in a most ingenious way. The “illusionists” breathed again, the limits had been reached; after all, the heavenly vault had been copied by means of that neutral canvas, and the diffusion of sunlight in the atmosphere had been copied by means of electrical spotlights’.<sup>71</sup>

The question arises as to whether full use was made of the modern lighting apparatus at the Teatr Wielki, now so wonderfully equipped. An answer to that question is given by Piotr Mitzner, in his book *Teatr światła i cienia* [Theatre of light and shade]: ‘In 1965, the rebuilt Grand Theatre received a grand six-area control booth produced by the Swedish firm ASEA-Graham, with 300 regulatory circuits, but both the lighting and the entire mechanism of that stage are virtually unused. They were only activated several times by Andrzej Majewski in his stage design for Lifar’s *Ballets* (1979); for example, thanks to him we saw its actual depth. The dancers in the tableau *Parade* walked from a fathomless white distance towards the auditorium’.<sup>72</sup> The power of the lighting available on the stage of the Teatr Wielki may have been at one time – possibly even into the 1980s – too great for some light technicians and designers. Yet for at least a decade now, since building with light in opera houses, both in Poland and abroad, became a kind of fascination for me, I have observed at the Teatr Wielki an ever greater perfection in this area. Examples here have included the recent productions of Puccini’s *Turandot*, Stravinsky’s *The Rite of Spring* and Strauss’s *Elektra*.

69 Bojar 1970, p. 264.

70 Szyfman 1965.

71 Raszewski, in Furttenbach 2009, p. 10.

72 Mitzner 1987, p. 210.

interesujący sposób opisuje powstawanie nowego Teatru Wielkiego i jego ogromnej sceny. Są to nie tylko wspomnienia napisane z perspektywy dłuższego czasu, a więc przemyślane i wyważone, ale też rodzaj antologii rozmaitych tekstów źródłowych z epoki „wielkiej inwestycji”. „Przede wszystkim jednak – pisze towarzyszyka życia Szyfmana – trzeba było myśleć o tej części gmachu, w której kolejne pokolenia publiczności będą wchodziły w kontakt z wielką sztuką. Sztuką przeszłości w postaci Muzeum Teatralnego i sztuką terażniejszości przedstawianą na wspaniałej scenie w warunkach maksymalnego komfortu pięknej sali! Ta wprost niewiarygodna scena była tak skomplikowana i tak wielka [...]. Żelazne, zawile rusztowanie, stanowiące bazę całej konstrukcji, wyglądało w czasie montażu jak dekoracja do *science fiction*, jak fantastyczna stacja kosmiczna, a już na pewno jak coś z następnego stulecia! Chodziło zaś o bezbłędne funkcjonowanie właściwie czterech scen, w tym trzech ruchomych, mogących zachodzić jedna na drugą, obracać się i przesuwać! Nic więc dziwnego, że w Warszawie opowiadano najprzeróżniejsze anegdotki i domysły o przyszłych cudach tej sceny”<sup>73</sup>.

Przywołajmy kilka spośród tekstów ze wspomnianej „antologii”. Nawet Jerzy Waldorff dał się ponieść fantazji i tak pisał, zapewne całkiem świadomie nieco przesadzając: „W wypadku zatem wystawienia opery *Aida* Verdiego, której akcja toczy się w Egipcie, będzie można w orszaku zwycięskiego wodza Radamesa swobodnie poprowadzić dziesięć żywych słoni, jeżeli reżyser taką inscenizację sobie obmyśli. W operze Bizeta *Carmen*, która dzieje się w Hiszpanii, przed cyrk zajeżdżać będą mogły swobodnie cztery powozy, każdy zaprzężony w parę żywych koni. Jak te wszystkie dekoracje i zwierzęta wywindować z ulicy na poziom sceny? – Nic prostszego! Gmach Teatru Wielkiego zaopatrzone jest w 37 elektrycznych dźwigów, z których największy może zabrać i wieźć w górę dwa auta ciężarowe”<sup>74</sup>. Z kolei Zofia Sieradzka, w „Głosie Pracy” z 17–18 lutego 1962 roku, podawała (w artykule pt. *Słoń w operze*) takie oto szczegóły: „Trudno tu tłumaczyć wszystkie zawilości pozascenicznich tajemnic. Niech więc wystarczy, że nowy Teatr Wielki wyposażony będzie m.in. w scenę o sześciu pasach dwupoziomowych zapadni, za pomocą których zniknie być może Don Juan Mozarta lub wyłoni się nagle Gounodowski Mefisto. W tyle, czyli w tzw. zasceniu, znajdują się dalsze dwie zapadnie, następna zaś w fosie dla orkiestry. A że pod tą fosą jest sala prób orkiestry, dzięki owej zapadni cały zespół muzyczny, nie ruszając się z wygodnych miejsc, będzie mógł wjeżdżać na scenę i nagle z niej zniknąć bez niepotrzebnej straty czasu”. W jeszcze bardziej „odlotowym” artykule, zatytułowanym *Samoloty na scenie Teatru Wielkiego*, dziennikarz podpisany kryptonimem (wan) informował czytelników o prawdziwej „rewelacji”: „Łącznie ściana sceny wyższa więc będzie np. od budynku, w którym mieści się hotel Warszawa na pl. Powstańców Warszawy. Powierzchnia sceny wyniesie 1100 m<sup>2</sup>. Nowoczesne urządzenia umożliwiają stosowanie różnych tricków inscenizacyjnych, m.in. nad sceną będą mogły latać samoloty”<sup>75</sup>.

Oczywiście nad sceną Teatru Wielkiego mogą latać tylko samoloty wyczarowane przez projektory i efekty świetlne, ale co z kolejnym, niezwykle ważnym, poza „budowaniem świa-

73 Gordon-Smith 1991, s. 126.

74 „Filipinka”, 1962 nr 5, s. 6.

75 Cyt. za: Gordon-Smith 1991, s. 128.

Let us delve once again into the memoirs of Szyfman’s wife Maria – her previous married name was Iwanicka, but she is better known under the name of her third husband, Gordon-Smith – who describes in a most interesting way the building of the new Teatr Wielki and its enormous stage. These are not just recollections written with considerable hindsight, and so considered and weighed, but also a kind of anthology of various source texts from the period of the ‘great investment’. ‘Yet above all – writes Szyfman’s wife – consideration had to be given to that part of the building in which successive generations of theatre-goers would come into contact with great art. The art of the past, in the form of the Theatre Museum, and the art of the present, shown on a wonderful stage in the beautiful hall’s conditions of maximum comfort! That quite incredible stage was so complex and so big [...]. During the construction work, the intricate iron scaffolding that underpinned the whole construction looked like a setting for a science fiction film, like some fantastical space station, and certainly like something from the next century! At stake, however, was the correct functioning of what were really four stages, three of them mobile, capable of overlapping, revolving and moving along! It is hardly surprising, therefore, that the most disparate anecdotes and suppositions were being told in Warsaw about the future wonders of that stage’.<sup>73</sup>

Let us quote a few of the texts from that ‘anthology’. Even Jerzy Waldorff allowed his fancy to be carried away and wrote with some exaggeration, no doubt deliberate: ‘Thus in the case of a production of Verdi’s opera *Aida*, which is set in Egypt, it will easily be possible to bring on ten live elephants in the train of the victorious commander Radames, if the director dreams up such a staging. In Bizet’s opera *Carmen*, which takes place in Spain, four carriages, each drawn by a pair of live horses, might easily be driven up to the circus. How would all those decorations and animals be lifted from the street to the level of the stage? Nothing simpler! The Teatr Wielki building is equipped with thirty-seven electrical elevators, the biggest of which can accommodate and hoist up two lorries’.<sup>74</sup> Zofia Sieradzka, meanwhile, in *Głos Pracy* (17–18 February 1962), gave the following details: ‘It is difficult here to explain all the intricacies of the mysteries beyond the stage. May it suffice, therefore, that the equipment of the new Grand Theatre will include a stage with six two-tiered lifts, by means of which Mozart’s Don Giovanni might disappear or Gounod’s Mephisto suddenly emerge. There are two more lifts backstage and another in the orchestra pit. And since the orchestra’s rehearsal room lies beneath that pit, thanks to that lift the entire music ensemble will be able to travel up onto the stage without leaving their comfortable seats and suddenly vanish from it without any needless waste of time’. In an even ‘cooler’ article, entitled ‘Samoloty na scenie Teatru Wielkiego’ [Aeroplanes on the stage of the Teatr Wielki], a journalist identified with the cryptonym ‘wan’ informed readers of a true ‘revelation’: ‘Altogether, therefore, the wall of the stage will be higher, for example, than the building that houses the Hotel Warszawa on Powstańców Warszawy Square. The surface area of the stage will be 1100m<sup>2</sup>. Modern installations make it possible to employ various stage tricks; for instance, aeroplanes will be able to fly over the stage’.<sup>75</sup>

73 Gordon-Smith 1991, p. 126.

74 *Filipinka*, 1962/5, p. 6.

75 Quoted after Gordon-Smith 1991, p. 128.

ciem”, elementem – akustyką? Wspomniany już Marijan Matković skonstatował: „Akustyka nienajlepsza”. A jaka jest prawda i jakie były pierwotne plany, co o tym pisał dyrektor Teatru Opery i Baletu w Budowie? Jego przemyślenia zawarte są w kilkakrotnie cytowanym już *Sprawozdaniu* z 1965, choć nie on sam je napisał: „Studia nad akustyką sali głównej i sali prób w Teatrze Wielkim rozpoczęliśmy już od początku prac projektowych. Pierwsze wytyczne kierunkowe wyznaczył zespół najwybitniejszych akustyków polskich. Kierownictwo studiów i prac badawczych objął prof. Marek Kwiek, autor wielu prac, uczony na miarę europejską. Zagadnienie było niezmiernie złożone. Już wielkość sali i jej kształt dawały złe podstawy, aby uzyskać idealne warunki akustyczne, które są zmienne w zależności od wielu czynników. Aby uzyskać równomierność nagłośnienia, dobrą słyszalność nawet w najdalszych rzędach, dobrą słyszalność orkiestry na scenie, brak echa – jednym słowem to wszystko, co spełniałoby podstawowe warunki dobrej akustyki – musiały być dokonane wieloletnie studia i ciągłe wzajemne ustępstwa, z jakich największą kolizją były ustępstwa z rozwiązań plastycznych na rzecz akustyki. Został stworzony model sali w skali 1:30, na jaki zespół prof. Kwieka przeprowadzał studia i sprawdzenia różnymi metodami. [...] Już strop sali w swej ostatecznej formie jest stropem, jaki nigdy przedtem nie został wybudowany; składa się on z paru tysięcy misek porcelitowych ze szklivem białym o średnicach od 7,5 do 56 centymetrów; ułożone są w trzy w różnych płaszczyznach konchy, między którymi mieszczą się reflektory oświetlające scenę. Tradycyjnie wielki żyrandol sal operowych musiał zniknąć, jest bowiem poważnym elementem antyakustycznym. Ukształtowanie ścian i boazerii okalających i wewnętrznych jest wynikiem potrzeb akustycznych. Są one tak zbudowane, by stanowić rezonatory kryte specjalnymi lakierami. Ogromne przestrzenie sceny mają również duży wpływ na akustykę sali. Kurtyny żelazne pokryto warstwami filcu, ściany wyłożono materiałami o średnim współczynniku pochłaniania i wbudowano około 2000 rezonatorów w tylnej ścianie sceny. Zostały wprowadzone urządzenia stereofoniczne, które korygować będą w zależności od potrzeb i warunków”<sup>76</sup>.

Być może w dniu inauguracji i przez kolejne miesiące, a nawet lata, akustyka w zbudowanym niemal na nowo Teatrze Wielkim była rzeczywiście nienajlepsza, ale podjęte wysiłki przyniosły pozytywny efekt. Można bez problemu „chwycić” słowa i myśli nie tylko recytatywów, ale również arii, także tych mniej znanych, i rozmaitych pasaży. Co do „czytelności” muzyki niech się wypowiedzą muzykolodzy i akustycy. W moim odczuciu znakomite głosy np. Domingo, Kurzak czy Beczała brzmią równie dobrze na deskach najsłynniejszych scen operowych, jak w naszym Teatrze Wielkim.

76 Nałęcz 1965.

Of course, only aeroplanes conjured up by projectors and light effects can fly over the stage of the Teatr Wielki, but what about another highly important element besides the ‘building with light’: acoustics? Marijan Matković stated: ‘Not the best acoustics’. So what is the truth, and what were the original plans? What did the director of the Opera and Ballet Theatre under Construction write about it? His reflections are contained in the report from 1965 already quoted here several times, although he did not write it himself: ‘We began studying the acoustics of the main hall and the rehearsal room at the Teatr Wielki at the start of the design work. The initial guidelines were laid down by a team of pre-eminent Polish acousticians. The studies and research were led by Professor Marek Kwiek, author of many works and a scholar of Europe-wide renown. The subject was extremely complicated. The size and shape of the hall already gave a poor basis from which to obtain ideal acoustic conditions, which alter depending on many factors. In order to obtain an evenness of amplification, good audibility, even in the most distant rows, a good audibility of the orchestra on the stage and a lack of echo – in a word, everything that would meet the basic conditions for good acoustics – many years’ studies and continual mutual concessions were needed, the greatest collision of which involved relinquishing artistic solutions in favour of acoustics. A 1:30 scale model of the hall was produced, on which Professor Kwiek’s team carried out studies and tests using various methods. [...] The ceiling in its ultimate form is a ceiling the like of which had never previously been built; it consists of a couple of thousand porcellanite bowls with a white glaze, from 7.5 to 56 centimetres in diameter; these are arranged across three different areas of the conch, between which are located the spotlights illuminating the stage. The traditionally large chandelier of opera halls had to go, since it was highly anti-acoustic. The shaping of the walls and the wood panelling around and within the hall results from acoustic needs. They are built in such a way as to act as resonators, covered in special lacquers. The vast spaces of the stage also bear a considerable influence on the hall’s acoustics. The fireproof curtains were covered in layers of felt, the walls in materials with a medium absorption factor, and around 2000 resonators were built into the back wall of the stage. Stereophonic equipment was installed, which will correct the sound according to needs and conditions’.<sup>76</sup>

It may well be that on the day of the inauguration and over subsequent months, or even years, the acoustics in the largely new Teatr Wielki were indeed not the best, but the efforts made to improve them brought positive effects. One can easily ‘grasp’ the words and thoughts not just of the recitatives, but also of the arias, including those less well known, and various passages. As for the ‘clarity’ of the music, may the musicologists and acousticians pass judgement. To my ear, the excellent voices of such singers as Domingo, Kurzak and Beczała sound just as good in our Teatr Wielki as they do on the boards of the most famous opera houses.

76 Nałęcz 1965.

**Jerzy Waldorff**, nierzadko bardzo surowy, ale zazwyczaj obiektywny krytyk muzyczny, wystawił Teatrowi Wielkiemu w latach 1965–1982 niezwykle surową ocenę. W *Posłowiu* do książki Gordon-Smith, przypominając z niesmakiem o zaskakującym zwolnieniu, niemal w przeddzień inauguracji w 1965 roku, dyrektora Bohdana Wodiczki, pisze: „Teatr Wielki od samego dnia otwarcia stał się artystycznie teatrem małym. [...] Że zaś także w sztuce niszczy się szybko, lecz odbudowuje powoli, trzeba było 15 lat, zanim – po zmiennie udanym mozole paru kolejnych dyrektorów – trwale wysoką pozycję przywrócił Wielkiemu dopiero Robert Satanowski”<sup>77</sup>. Jest w tym swoisty paradoks, bo Satanowski został mianowany dyrektorem w okresie stanu wojennego, w 1982 roku, miał nawet szlify generalskie (sic!); pełnił tę funkcję do 1991 roku. Wśród tych „paru kolejnych dyrektorów” – poza wspomnianymi już Rowickim, Jasieńskim i Śliwińskim (pełnił tę funkcję dwa razy, w sumie osiem lat) – byli jeszcze Zdzisław Górczyński i Jan Krenz; Eugeniusz Libera pełnił obowiązki dyrektora, choć nigdy nie otrzymał oficjalnej nominacji. Przywołajmy wybrane wydarzenia z życia Teatru Wielkiego z tego okresu, jak też dokonania jego wielkich artystów – śpiewaków i tancerzy.

Zaczerpnijmy ponownie z wielkiej księgi Szczublewskiego<sup>78</sup>, by przypomnieć, że zespół Teatru Wielkiego często wędrował ścieżkami zagranicznych wypraw; najłatwiej było się oczywiście udać do „bratnich” krajów, gdzie zresztą, jak w Pradze czy Budapeszcie publiczność była niezwykle wymagająca. „Teraz – buduje swoją myśl kronikarz Teatru Wielkiego w oparciu o źródła z epoki – pod kierownictwem Jana Krenza warszawski Wielki z 400-osobowym zespołem wyruszył się w końcu maja na trzy wieczory do czeskiej Pragi (Národní Divadlo). Po *Strasznym dworze* na konferencji prasowej głos zabrał James M. Sutcliffe, korespondent operowy pism amerykańskich i angielskich: «Stwierdziłem wczoraj, że można zobaczyć i usłyszeć doskonałą obsadę od najmniej-szej do największej roli nie tylko w Metropolitan Opera w Nowym Jorku, ale również w Operze Warszawskiej. [...] Jeśli wszyscy polscy artyści są tak wspaniali, jak pokazali się wczoraj w Pradze, to polska opera musi być jedną z najlepszych na świecie». Drugiego wieczoru owacją przyjęto *Króla Rogera* Szymanowskiego, w trzecim wieczorze 12 minut klaskano po *Królu Edypie* Strawińskiego, 10 minut oklaskiwano *Jutro* Bairda”. Jeśli nawet w opinii Sutcliffe’a jest okruch, a nawet dwa okruchy przesady i kokieterii, niezwykle miło jest ją przywołać na kartach tej książki.

Czy Waldorff zaliczyłby do „udanego mozolu” wizytę w Pradze, a następnie np. wystawienie *Łucji z Lammermooru*, której premiera odbyła się 5 marca 1972 roku? Krytyk, Bogdan M. Jankowski, nie szczędził pochwał tej ambitnej produkcji: „Słowa najwyższej pochwały należą się Urszuli Trawińskiej-Moroz. Doskonała technika koloratury, wyniesiona z lekcji u Ady Sari, swoboda w posługiwaniu się głosem, umiejętność stopniowania napięć dramatycznych, w końcu kul-

---

77 Waldorff, w: Gordon-Smith 1991, s. 392–393.

78 Szczublewski 1993, s. 721.

**Jerzy Waldorff**, a music critic not infrequently stern, but usually objective, issued an exceptionally hard-hitting appraisal of the Teatr Wielki over the period 1965–1982. In his foreword to a book by Gordon-Smith, recalling with distaste the surprising dismissal, virtually on the eve of the inauguration in 1965, of director Bohdan Wodiczko, he writes: ‘The Grand Theatre, from the very day of its opening, became an artistically small theatre. [...] Since in the arts, as elsewhere, things are quickly destroyed but slowly rebuilt, it took fifteen years – after the toiling, crowned with varying success, of a few successive directors – before the Grand was restored to an enduringly lofty position by Robert Satanowski.’<sup>77</sup> Therein lies a paradox of sorts, since Satanowski was appointed director during the period of martial law, in 1982, and he even had a general’s epaulettes; he held that function until 1991. Those ‘few successive directors’ – besides the above-mentioned Rowicki, Jasieński and Śliwiński (twice, over a total of eight years) – included Zdzisław Górczyński and Jan Krenz; Eugeniusz Libera did fulfil the duties of director, although he was never officially appointed to the post. Let us invoke a selection of events from the life of the Teatr Wielki during that period, as well as the achievements of its great performing artists: singers and dancers.

We might draw again on Szczublewski’s great tome,<sup>78</sup> in order to remind ourselves that the artistic company of the Teatr Wielki often embarked on foreign excursions; it was easiest, of course, to travel to ‘brotherly’ countries, where – as in Prague or Budapest – the audience was extremely demanding. The chronicler of the Teatr Wielki based his ideas on period sources: ‘Now under the management of Jan Krenz, Warsaw’s Teatr Wielki, with a 400-strong company, set off at the end of May for three evenings to Prague (Národní Divadlo). During the press conference after *The Haunted Manor*, a flattering opinion was issued by James M. Sutcliffe, the opera correspondent for American and British publications: ‘Yesterday, I realised that a perfect cast, from the smallest to the biggest roles, can be seen and heard not just at the Metropolitan Opera in New York, but also at the Warsaw Opera. [...] If all Polish artists are as wonderful as they showed yesterday in Prague, then Polish opera must be one of the best in the world’. On the second soirée, it was Szymanowski’s *King Roger* that garnered the ovations, and on the third evening there were twelve minutes of applause after Stravinsky’s *Oedipus Rex* and ten minutes after Baird’s *Jutro* [Tomorrow]’. Even if Sutcliffe’s opinion contains a smidgeon of hyperbole and coquetry, it is very pleasant to quote it on the pages of this book.

Would Waldorff apply the epithet of ‘successful toiling’ to the visit to Prague and then, for example, the production of *Lucia di Lammermoor*, which premiered on 5 March 1972? The critic Bogdan M. Jankowski did not stint on his praise for that ambitious production: ‘Words of

---

77 Waldorff, in: Gordon-Smith 1991, pp. 392–393.

78 Szczublewski 1993, p. 721.

tura w przeprowadzeniu całej partii – wystawiły jej doskonale świadectwo i rokują jak najlepszą przyszłość. Wprawdzie spotkałem się z malkontentami, którzy, odmawiając jej prawa do wykonywania partii Łucji, ponieważ «nie ma wysokiego *es* i całą partię musiała przetransponować o ton niżej», ale uważam, że przeciętnemu słuchaczowi ten szczegół w wysłuchaniu opery nie bardzo przeszkodził. Tradycje *belcanta* wspaniale zaprezentował Wiesław Ochman w partii Sir Edgara Ravenswooda. [...] Po prostu śpiewał tak, jak śpiewają wielcy tenorzy. Był znakomity, a każde jego pojawienie się wywoływało burzę oklasków. Doskonałą formą błysnął także w tym przedstawieniu Zdzisław Klimek w roli Lorda Henryka Ashтона. [...] Andrzej Majewski tak pięknie zabudował scenę, że już przy pierwszym podniesieniu kurtyny na sali rozległy się gromkie brawa<sup>79</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że Ochman był rzeczywiście znakomity i podobał się nie tylko „przeciętnemu słuchaczowi”, podobnie jak Majewski wszystkim miłośnikom „pięknie zabudowanej sceny”. Czy znakomity scenograf zbudował ją również światłem, jak to się stało w przypadku scenografii do *Baletów* Lifara w 1979 roku, o czym już mówiliśmy, cytując opinię Mitznera? Rok przed *Baletami* kroniki teatralne odnotowały występ znakomitego lwowianina, barytona Andrzeja Hiolskiego, urodzonego w 1922 roku; zaśpiewał w sztandarowym dziele Szymanowskiego. Małgorzata Komorowska tak ten występ opisała, a właściwie złożyła należny hołd wielkiemu śpiewakowi i aktorowi w jednej osobie, jednocześnie finezyjnie streszczając *Króla Rogera*: „Na pustej scenie – tak ogromnej, gdy jest pusta, w warszawskim Teatrze Wielkim – król Roger śpiewa hymn do wschodzącego słońca. Opuściła go ukochana Roksana, odszedł wierny Edrisi. Kusił go nowa wiara głoszona przez Pasterza, lecz dokonał przeciwnego wyboru. Pozostał sam. Od chwili podniesienia kurtyny rozprawiał się ze sobą we własnym sumieniu. Czasem dosłowny dialog toczył z nim Edrisi, ale właściwie każda sytuacja, każda postać, każda fraza i dźwięk muzyczny były pytaniem, na które Roger musiał dać odpowiedź, trudną, bo w wymiarze egzystencjalnym, osobistym – jako Roger, i historycznym – jako król Sycylii. Rysy zaostrzył mu ciężar odpowiedzialności. W śpiewie ku słońcu brzmiała zwycięska nadzieja, tym silniej, że Roger zdominował partnerów, z Pasterzem włącznie, i całą inscenizację Horowicza. [...] Jego aktorstwo – powściągliwe, wieloznaczne, racjonalne, napięte – jest współczesnym aktorstwem dramatycznym, jakże rzadkim na scenie operowej. Bo są na niej realisci, koncepcjonaliści, «naturszczycy» (pomijając rzeszę żadnych lub sztucznych), lecz podobnych Hiolskiemu – brak. Pewne paralele znaleźć można w aktorstwie Leszka Herdegena (dobitność, ważkość, siła osobowości) czy Gustawa Holoubka (magia, sugestywność, bycie sobą). Wydaje się, że Hiolski mógłby śpiewać traktaty filozoficzne i słuchalibyśmy ich przejęci. Aktorstwo operowe jest dla niego aktorstwem dramatycznym, tyle że trudniejszym, bo skrępowanym muzyką<sup>80</sup>.

I tak oto w narracji wybitnej znawczynie opery artystyczne ścieżki sceny operowej i sceny dramatycznej Teatru Wielkiego krzyżują się, czy raczej biegną równolegle, ale tak blisko siebie, jak najbardziej wyrafinowany dialog, który jednocześnie krzepi i zachwyca. Czy śpiewacy operowi „podglądają” aktorów, a może również aktorzy pokroju Holoubka inspirowali się wielkimi śpiewakami, takimi jak nasz wielki baryton? Czy Hiolski, który sięgnął po sławę międzynarodową (występował od Stanów Zjednoczonych po Chiny i od Szwecji po Włochy), bywał na spektaklach

79 „Teatr”, 16 IV 1972.

80 „Teatr”, 28 V 1978.

the utmost praise are due to Urszula Trawińska-Moroz. Perfect coloratura technique, taken from her lessons with Ada Sari, an unconstrained command over her voice, the ability to gradate dramatic tensions and finally refinement in the leading of the whole part – this all casts her in an excellent light and augurs a splendid future. Although I have encountered malcontents who deny her the right to perform the part of Lucia, because “she does not have a high *e flat* and she had to transpose the whole part down by a tone”, I consider that the average listener was not particularly put off by that detail when listening to the opera. The traditions of *bel canto* were wonderfully presented by Wiesław Ochman in the part of Sir Edgar Ravenswood. [...] Quite simply, he sung like the great tenors sing. He was excellent, and his every appearance drew tumultuous applause. Splendid form was also displayed in this performance by Zdzisław Klimek in the role of Lord Henry Ashton. [...] Andrzej Majewski built the scene so beautifully that when the curtain first went up ripples of applause spread through the hall<sup>79</sup>.

There is no doubt that Ochman was indeed excellent and pleased not only the ‘average listener’, just as Majewski pleased all admirers of a ‘beautifully built scene’. Did the excellent stage designer also build it with light, as with the scenography for Lifar’s *Ballets* in 1979, about which we spoke when quoting the opinion of Mitzner? A year before *Ballets*, the theatre chronicles noted a performance by the wonderful baritone Andrzej Hiolski, born in Lviv, in 1922; he sang in Szymanowski’s flagship work. Małgorzata Komorowska gave the following description of that performance, essentially paying suitable tribute to the great singer and actor, and at the same time neatly summarising *King Roger*: ‘On the empty stage – so huge when it is empty, at Warsaw’s Grand Theatre – the king Roger is singing a hymn to the rising sun. He has been abandoned by his beloved Roxana, and his faithful Edrisi has left. He was lured by the new faith proclaimed by the Shepherd, but he chose the opposite path. He remained alone. From the moment the curtain went up, he was reckoning with his own conscience. At times, Edrisi carries on a literal dialogue with him, but in truth every situation, every character, every musical phrase and note was a question to which Roger had to give an answer: a difficult answer, in an existential dimension; a personal answer, as Roger; and an historical answer, as the king of Sicily. His character traits have been sharpened by the weight of responsibility. In his song to the sun, we heard triumphant hope, all the stronger in that Roger dominated his partners, including the Shepherd, and the whole of Horowicz’s production. [...] His acting – restrained, ambiguous, rational, taut – is contemporary dramatic acting, so very rare on an operatic stage, on which we find realists, conceptionalists and ‘non-professionals’ (to say nothing of the legions of nobodies and fakes), but none like Hiolski. Certain parallels can be found in the acting of Leszek Herdegen (distinctness, gravity, strength of personality) and Gustav Holoubek (magic, suggestiveness, naturalness). Hiolski might sing philosophical tracts and we would listen to them engrossed. For him, operatic acting is dramatic acting, only more difficult, since it is constrained by music’<sup>80</sup>.

And so in the narrative of that outstanding teatrologist, the artistic paths of the opera stage and the drama stage of the Teatr Wielki cross, or rather run parallel to one another, but so close to each other, like the most refined dialogue, which at once both uplifts and delights.

79 *Teatr*, 16 April 1972.

80 *Teatr*, 28 May 1978.

z udziałem znakomitego odtwórcy roli Gustawa-Konrada na deskach Teatru Narodowego? Jeśli nawet nie był, to najważniejsze wszakże jest to, że zarówno Hiolski, jak i Holoubek należą do wielkich legend Teatru Wielkiego i że są na zawsze z nim związani. We foyer, tuż obok Sal Redutowych, wraz z Bernardem Ładyszem i Bogdanem Paprockim, zastąpił Hiolski w wiecznej zadumie, w brzoje odlanym popiersiu. Wpatrując się w jego oblicze, nietrudno przypomnieć sobie niezrównane kreacje, m.in. w *Tosce*, *Strasznym dworze*, *Don Carlosie* i właśnie w *Królu Rogerze*. Cavatina Figara Rossiniego, Toreador Bizeta, czy aria Miecznika Moniuszki, dziś tak łatwo dostępne na YouTube, uzmysławiają tym, którzy go nigdy nie widzieli na scenie, jak wielkim Maestro był nasz zmarły w 2000 roku baryton. Ale Hiolski przepięknie śpiewał też pieśni Chopina, m.in. *Hulanke*, Karłowicza, m.in. *Nie płacz nade mną*, i kołysanki Paolo Tostiego. Wykonanie *O Aniele mój włoskiego* kompozytora jest jednym z tych, które pozwalają wierzyć w dobre duszki, serdeczne uczucia, prawdziwą miłość i żeglowanie pośród gwiazd wieczorną porą.

Jakże inną, choć nie mniej zapewne wybitną postacią polskiej opery był Bernard Ładysz. Gdy w 1973 roku wystawiono *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego (pod kierownictwem muzycznym Jana Krenza, ze scenografią Andrzeja Majewskiego i z choreografią Leona Wójcikowskiego), Bogdan Jankowski pisał: „Przedstawienie jest monumentalne na miarę Teatru Wielkiego [...]. Wszyscy śpiewali znakomicie [...]. Komplementy pod adresem Bernarda Ładysza zostawiłem na koniec. Jego kreacja nie mieści się bowiem w gamie zwykłych przymiotników. Wprawdzie niektórzy pamiętają, że dwanaście lat temu, na Nowogrodzkiej, śpiewał on jakoby lepiej, ja jednak twierdzę krótko: sukces *Borysa Godunowa* w Teatrze Wielkim jest w lwiej części jego udziałem. Dzielić tej kreacji na elementy nie sposób. Ładysz, największy powojenny polski bas, artysta, którego aktorstwo jest samą naturą, nie był w tym przedstawieniu ani śpiewakiem, ani aktorem. Był Borysem Godunowem – rosyjskim carem, władcą wielkiego formatu, a jednocześnie nieszczęśliwym człowiekiem mocującym się z losem, ambicjami i problemami nie do rozwiązania. I kiedy w scenie śmierci wali się ze schodów – po widowni wieje prawdziwą grozą; zaciera się granica pomiędzy teatralną fikcją i rzeczywistością. Oglądamy wielki autentyczny teatr i wielkiego artystę, który zagrał życiową rolę”<sup>81</sup>.

Ładysz, urodzony w tym samym roku (1922) co Hiolski, został zaangażowany do Opery Warszawskiej w 1950 roku. Znakomicie występował w *Strasznym dworze*, w *Łucji z Lammermooru*, *Królu Rogerze*, *Królu Edypie* Strawińskiego i w *Diabłach z Loudun* Pendereckiego<sup>82</sup>, ale za najznakomitszą jego kreację uznaje się interpretację Mefista w *Fauście* Gounoda. Występował m.in. w Teatro Massimo w Palermo w *Cyruliku sewilskim*, *Nieszporach sycylijskich* i w *Don Carlosie* oraz w neapolitańskim teatrze San Carlo, ponownie śpiewając w *Don Carlosie*, którym zastąpił również na scenie Teatru Wielkiego. Pomimo sukcesów przez długie lata był nieobecny na tej scenie; wrócił na nią 23 listopada 1992 roku w roli Miechodmucha w *Krakowiakach i Góralach*. Przy pierwszym wejściu na scenę powitany został dwunastominutową owacją. W swoich najlepszych latach artysta nagrywał słynne arie operowe m.in. ze znaną firmą Columbia<sup>83</sup>.

81 „Teatr”, 1 II 1973.

82 Zob. też *Kobbé's Complete Opera Book* 1990, s. 1311–1317.

83 Kański 1998, s. 300.

Do opera singers ‘spy on’ actors? And perhaps actors of the calibre of Holoubek also took inspiration from singers, such as our great baritone? Did Hiolski, who won international renown (he performed from the United States to China and from Sweden to Italy), attend shows starring the outstanding interpreter of the role of Gustav-Konrad in Mickiewicz’s *Forefathers’ Eve* on the boards of the Teatr Narodowy? Even if he did not, the most important thing is that both Hiolski and Holoubek are among the great legends of the Teatr Wielki, and that they will always be associated with it. In the foyer, right next to the Ballrooms, together with Bernard Ładysz and Bogdan Paprocki, Hiolski is captured in eternal reflection, in a bust cast in bronze. Looking at his face, one can easily recall such incomparable creations as those in *Tosca*, *The Haunted Manor*, *Don Carlos* and indeed *King Roger*, Figaro’s cavatina by Rossini, Bizet’s Toréador and the aria of Moniuszko’s Sword-bearer, so easily accessible nowadays on YouTube. For those who never saw him on stage, they give an idea of our baritone’s great maestria. But Hiolski, who died in 2000, also gave beautiful renditions of the songs of Chopin, including ‘Hulanka’ [Drinking song], Karłowicz, including ‘Nie płacz nade mną’ [Don’t cry for me], and lullabies by Paolo Tosti. His rendition of the Italian composer’s ‘Si tu le voulais’ is one of those that allow us to believe in good spirits, genuine feelings, true love and soaring among the stars in a night sky.

What a different, although perhaps no less outstanding, figure in Polish opera was Bernard Ładysz. In 1973, when Modest Mussorgsky’s *Boris Godunov* was staged (with musical direction by Jan Krenz, stage design by Andrzej Majewski and choreography by Leon Wójcikowski), Bogdan Jankowski wrote: ‘This production is monumental, befitting the Grand Theatre [...]. Everyone sings brilliantly [...]. I have left my compliments for Bernard Ładysz until the end, since his creation transcends the scale of ordinary epithets. Although some will remember that twelve years ago, on Nowogrodzka Street, he apparently sang better, I will state succinctly: the lion’s share in the success of *Boris Godunov* at the Teatr Wielki is his. This creation cannot be divided into constituent parts. Ładysz, the greatest post-war Polish bass, an artist whose acting is entirely natural, was neither a singer nor an actor in this show. He was Boris Godunov – a Russian tsar, a mighty ruler, but at the same time a misfortunate man, struggling with fate, ambitions and insoluble problems. And when, in the death scene, he tumbles down the stairs, a real sense of dread surges through the auditorium; the boundary between theatrical fiction and reality is blurred. We are witnessing great authentic theatre and a great artist, who has played the role of his life’.<sup>81</sup>

Ładysz, born in the same year as Hiolski (1922), was taken on at the Warsaw Opera in 1950. He excelled in *The Haunted Manor*, *Lucia di Lammermoor*, *King Roger*, Stravinsky’s *Oedipus Rex* and Penderecki’s *The Devils of Loudun*<sup>82</sup>, but his most brilliant creation is regarded as his interpretation of Mephisto in Gounod’s *Faust*. He performed at such venues as the Teatro Massimo in Palermo, in *Il barbiere di Siviglia*, *Les vêpres siciliennes* and *Don Carlos*, and the San Carlo in Naples, again singing in *Don Carlos*, in which he was also a hit at the Teatr Wielki. Despite his successes, for many years he was absent from that stage; he returned to it on

81 *Teatr*, 1 February 1973.

82 See also *Kobébe's Complete Opera Book* 1990, p. 1311–1317.

Wraz z Hiolskim i Ładyszem codziennie trwa we foyer, jakby w oczekiwaniu na kolejny występ, tenor liryczny Bogdan Paprocki; podobnie jak jego koledzy, w pięknym w brązie odlanym popiersiu. Torunianin z urodzenia (rocznik 1919), przez lata karierą śpiewaczą związany ze Śląskiem, stał się z czasem jednym z głównych głosów opery warszawskiej i ukochanym śpiewakiem mieszkańców stolicy, bo przez lata niemal zawsze obecnym i niezawodnym. W Warszawie też złożył swoje kości, gdy w 2010 roku został wezwany na występy na nieboskłonie, w operze pośród świecących wielkim blaskiem gwiazd. Rozpoczął karierę rolą Alfreda w *Traviacie* Verdiego, a następnie wielokrotnie wcielał się w Jontka w *Halce*, Stefana w *Strasznym dworze*, w Nadira w *Poławiaczach pereł*, Księcia w *Rigoletcie* i Rudolfa w *Cyganerii*. Repertuar Paprockiego, który często brał udział również w koncertach symfonicznych, był niezwykle szeroki i obejmował twórczość m.in. takich kompozytorów, jak: Rossini, Donizetti, Gounod, Bizet, Puccini i Offenbach, Giordano i Czajkowski. Artysta był prawdziwym filarem sceny warszawskiej aż do lat osiemdziesiątych; w 1986 roku obchodził jubileusz 40-lecia pracy artystycznej<sup>84</sup>. Dwa- dziesiątka lat później, jesienią 2006 roku, również w Teatrze Wielkim – w Salach Redutowych, znakomity śpiewak obchodził kolejny, jedyny w swoim rodzaju w skali międzynarodowej – jubileusz 60-lecia występów na scenie. Muzeum Teatralne przygotowało z tej okazji wystawę zatytułowaną: *Vivat Paprocki...* Znalazły się na niej m.in. zdjęcia dokumentujące jego występy w Operze Śląskiej, w Operze na Nowogrodzkiej i przede wszystkim w Teatrze Wielkim.

A skoro wkroczyliśmy na obszary biografii wielkich polskich śpiewaków, warto przypomnieć kilka faktów z życia przywołanego dopiero co – znakomitego warszawianina – Wiesława Ochmana. O tym następcy Kiepurę w interesujący sposób pisze w jednym z artykułów Waclaw Panek, z którego wybieramy kilka fragmentów, nieco je parafrazując. Ochman przyszedł na świat w 1937 roku na warszawskiej Pradze, gdzie na ul. Żąbkowskiej spędził całe dzieciństwo. W czasie słynnych premier w dniach inauguracji Teatru Wielkiego w 1965 roku wystąpił w *Halce* jako Jontek, ale pomimo sukcesu przez kolejne lata zaśpiewał tu ponownie tylko raz – w *Carmen*, w 1967 roku<sup>85</sup>. Znakomicie zaprezentował się, jak już była o tym mowa, w 1972 roku w *Lucji z Lammermooru*. W tym samym roku występował w Wielkiej Operze Paryskiej; śpiewał też w Chicago i San Francisco, zaś w 1975 roku zadebiutował na scenie nowojorskiej Metropolitan Opera w partii Arriga w *Nieszporach sycylijskich* Verdiego. Siedem lat później, w 1982 roku, wystąpił Ochman w mediolańskiej La Scali (w roli księcia Golicyna w *Chowańszczyźnie*), gdzie już wcześniej brał udział w wykonaniu *Mszy koronacyjnej* Mozarta pod dyktando Claudia Abbado. Śpiewał w Berlinie partię Eryka w Wagnerowskim *Holendrze tułaczu* i Heroda w *Salome* Straussa. Nie zapominał też o rodzinnej Warszawie i Teatrze Wielkim, gdzie występował zwykle jako Alfred w *Traviacie* lub jako Cavaradossi w *Tosce*, m.in. 11 grudnia 1976 roku. Jego dorobek dyskograficzny jest ogromny, bodaj największy spośród wszystkich polskich śpiewaków operowych<sup>86</sup>.

Partnerką Ochmana w roli tytułowej *Toski* pamiętnego dnia w grudniu 1976 roku była Teresa Żylis-Gara (rocznik 1930). Pochodząca z Wileńszczyzny artystka, która zrobiła na świecie

84 *Ibidem*, s. 287.

85 „Teatr”, 19 III 1978.

86 Kański 1998, s. 339.

23 November 1992, in the role of Miechodmuch in *Cracovians and Highlanders*. His first entrance onto the stage was greeted by a twelve-minute ovation. In his prime, he recorded famous operatic arias, including for Columbia.<sup>83</sup>

Together with Hiolski and Ładysz, a daily presence in the foyer, as if awaiting his next performance, is the lyric tenor Bogdan Paprocki; like his colleagues, he is rendered in a beautiful bronze bust. Born in Toruń, in 1919, he was associated as a singer for years with Silesia, then over time he became one of the principal voices of the Warsaw opera, a singer loved by the capital's residents, since he was virtually ever present and reliable for years. It was also in Warsaw that he laid his bones to rest, in 2010, when he was called to perform in the great opera house in the sky, amid the twinkling stars. He began his career as Alfredo in Verdi's *La traviata*, and then he performed many times as Jontek in *Halka*, Stefan in *The Haunted Manor*, Nadir in *Les pêcheurs de perles*, the Prince in *Rigoletto* and Rudolph in *La bohème*. The repertoire of Paprocki, who often took part in symphonic concerts as well, was remarkably broad, encompassing the work of such composers as Rossini, Donizetti, Gounod, Bizet, Puccini, Offenbach, Giordano and Tchaikovsky. He was a true pillar of the Warsaw stage into the eighties; in 1986, he celebrated forty years on the stage.<sup>84</sup> Twenty years later, in the autumn of 2006, also at the Teatr Wielki (in the Ballrooms), this wonderful singer celebrated another round anniversary, unique of its kind on an international scale: sixty years on the stage. To mark the occasion, the Theatre Museum prepared an exhibition entitled 'Long live Paprocki...' It included photographs documenting his performances at the Silesian Opera, the opera house on Nowogrodzka Street in Warsaw and above all the Teatr Wielki.

Whilst on the subject of great Polish singers, it is worth mentioning a few facts from the life of the brilliant Varsovian Wiesław Ochman, referred to just a moment ago. Waclaw Panek writes an interesting piece about this successor to Kiepura, from which we will take a few passages, paraphrasing them somewhat. Ochman entered the world in 1937, in the Praga district of Warsaw, where he spent his entire childhood on Żąbkowska Street. During the famous premieres on the days of the inauguration of the Teatr Wielki in 1965, he performed in *Halka* as Jontek, but despite his success, over subsequent years, he sang here again only once: in *Carmen*, in 1967.<sup>85</sup> He performed to excellent effect, as already mentioned, in 1972 in *Lucia di Lammermoor*. In that same year, he performed at the Grand Opera in Paris; he also sang in Chicago and San Francisco, whilst in 1975 he made his debut at the Metropolitan Opera in New York in the part of Arrigo in Verdi's *Les vêpres siciliennes*. Seven years later, in 1982, Ochman performed at La Scala in Milan (Prince Golitsyn in *Khovanshchina*), where he had previously sung in Mozart's Coronation Mass under the direction of Claudio Abbado. He sang Erik in Wagner's *Der fliegende Holländer* and Herod in Strauss's *Salome*. He also remembered about his native Warsaw and the Teatr Wielki, where he usually performed as Alfredo in *La traviata* or Cavaradossi in *Tosca*, including on 11 December 1976. His discography is huge, perhaps the largest of all Polish opera singers.<sup>86</sup>

83 Kański 1998, p. 300.

84 *Ibid*, p. 287.

85 *Teatr*, 19 March 1978.

86 Kański 1998, p. 339.

wielką karierę, porównywalną tylko z sukcesami Marceliny Sembrich-Kochańskiej, spotkała się w Polsce z brakiem intuicji odkrywania wielkich talentów. O tym przypadku, który spowodował, że znakomita śpiewaczka na stałe wyjechała z Polski i tym samym Teatr Wielki utracił coś niezwykle cennego, tak pisał Jerzy Waldorff na łamach „Polityki” na początku stycznia 1977 roku: „Co się tyczy sławnej pani Teresy, z próbnych przesłuchań w Warszawie została odrzucona przed mniej więcej 20 laty, kiedy jeszcze nie było Teatru Wielkiego, a w Operze przy Nowogrodzkiej dyrektorowali panowie, którzy następnie przeszli na pozaoperowe tereny działalności. [...] Pani Gara wzięła w 1960 r. pierwsze miejsce na konkursie w Monachium, po czym już do kraju dłużej nie wróciła, zachwycając kolejno audytorium wiedeńskiej Staatsoper, londyńskiej Covent Garden, paryskiej Grand Opera, mediolańskiej La Scali i na koniec Metropolitan w Nowym Jorku. Jej trwające zresztą od lat pertraktacje o występy w Teatrze Wielkim w Warszawie utrudnia szczególna okoliczność: brak potrzebnego repertuaru. [...] Należałoby przypomnieć zgubne decyzje, skutkiem których nasz gość bogato utalentowany wystąpić nie mógł choćby w *Otellu*. [...] Wziąwszy też pod uwagę miejscowych solistów, z którymi wymagający goście chcieliby występować, została praktycznie jedna *Tosca* i dla Birgit Nilsson, i dla Teresy Żylis-Gara – której partnerował Wiesław Ochman, śpiewak równie wybitny i wzięty za granicą, lecz mający zawsze czas na pewną ilość przedstawień w kraju”<sup>87</sup>. Wielka dama opery nie obraziła się jednak na swój rodzinny kraj i od kilku już lat prowadzi kursy mistrzowskie techniki i interpretacji wokalne w pałacu w Radziejowicach, doskonaląc śpiewaków, którzy występują również w Teatrze Wielkim.

Wnioskując z jednego z wywiadów udzielonych przez Andrzeja Hiolskiego w roku odzyskania przez Polskę wolności (1989), wynika, że życie nawet wielkiego śpiewaka w PRL nie było bynajmniej usłane różami: „– A Pan od początku wiedział, że śpiew jest Pańskim powołaniem? – Raczej nie, gdyż zawsze, nawet do dziś, najbardziej pociągało mnie lotnictwo. Jeszcze teraz marzę, by polatać na lotni. Ukończyłem kursy szybowcowe i latanie było moją pierwszą pasją. – Może ktoś wymyśli kiedyś operę w przestworzach? – To byłoby wspaniałe: śpiewać na jakichś stacjach orbitalnych zainstalowanych gdzieś w przestrzeni kosmicznej. – Ale bez wznoszenia się w kosmos osiągnął pan przecież bardzo wiele. – Artystycznie może tak. Natomiast materialnie raczej niewiele i przykro mi o tym mówić. To, co udało mi się zdobyć, zawdzięczam wyjazdom zagranicznym. Gdyby ich nie było, moja sytuacja materialna nie byłaby łatwa”<sup>88</sup>.

Gorzkie słowa Hiolskiego co do jego sytuacji materialnej dobrze uzupełnia o kilka lat wcześniejsza wypowiedź Janusza Cegiełły: „Jeżeli honorarium dolarowe za jeden gościnnie występ za granicą wynosi więcej niż całoroczne apanaże dyrektora artystycznego opery w kraju, to tzw. zdrowa logika podpowiada, że dobrzy dyrygenci polscy muszą być nastawieni na występy za granicą, a w domu zostają słabsi”<sup>89</sup>. W tym szczególnym roku – była to 150. rocznica inauguracji Teatru Wielkiego – pojawiło się w prasie kilka innych gorzkich wypowiedzi na temat aktualnego poziomu tej instytucji. W tym też roku wypadł jubileusz 35-lecia pracy artystycznej Marii Fołtyn, obdarzonej znakomitym głosem sopranowym śpiewaczki będącej jednocześnie

87 „Polityka”, 15 I 1977.

88 „Kurier Polski”, 11 XI 1989.

89 „Teatr”, VI 1983.

Ochman’s partner in the titular role of Tosca in December 1976 was Teresa Żylis-Gara (b. 1930). This artist, hailing from the Vilnius area, who enjoyed a great international career, comparable only with the successes of Marcella Sembrich, suffered in Poland due to a lack of intuition for discovering great talents. The incident which drove this excellent singer to leave Poland for good, with the Teatr Wielki thereby losing a precious asset, was described by Jerzy Waldorff in *Polityka* at the beginning of January 1977: ‘As regards the famous Madame Teresa, she was rejected from trial auditions in Warsaw around twenty years ago, when there was still no Teatr Wielki and the opera house on Nowogrodzka Street was run by gentlemen who subsequently transferred their activities to a non-operatic domain. [...] In 1960, Mrs Gara took first place in a competition in Munich, after which it would be a long time before she returned to her native land, delighting in turn the auditoria of the Vienna Staatsoper, London’s Covent Garden, the Grand Opera in Paris, La Scala in Milan and finally the Met in New York. Her long drawn-out negotiations over performances at the Teatr Wielki in Warsaw are hampered by one particular circumstance: the lack of the necessary repertoire. [...] One should recall the fateful decisions as a result of which our highly talented guest was unable to perform even in *Otello*. [...] Taking into account also our local soloists, with whom demanding guests would wish to perform, there remained practically just *Tosca* for both Birgit Nilsson and Teresa Żylis-Gara, who was partnered by Wiesław Ochman, a singer equally outstanding and sought after abroad, but always finding time for a number of performances back home’.<sup>87</sup> This *grande dame* of opera did not take offence at her native land, however, and for several years now has been giving masterclasses in vocal technique and interpretation at Radziejowice Palace, coaching singers who also perform at the Teatr Wielki.

Judging from one interview given by Andrzej Hiolski in the year Poland regained her freedom (1989), life was hardly a bed of roses in the People’s Republic of Poland even for a great singer: ‘Did you know from the start that singing was your calling? – Not really, since I’ve always been most attracted, even today, to flying. I’m still dreaming of flying a hang-glider. I’ve completed a glider course, and flying was my first passion. – Perhaps someone will one day dream up an opera in the sky? – That would be marvellous: to sing on some orbiting stations installed somewhere in space. – But even without going up into space, you’ve achieved a great deal. – Artistically, perhaps so. Materially speaking, however, not really very much, I’m sorry to say. What I’ve managed to earn, I owe to my travels abroad. If it weren’t for them, my material situation would not be easy’.<sup>88</sup>

Hiolski’s bitter words regarding his material situation are complemented by what Janusz Cegiełła wrote a few years earlier: ‘If a fee in dollars for a single performance abroad is more than the emoluments of the artistic director of an opera company for a whole year back home, then it is only logical that good Polish conductors must be orientated towards appearances abroad and that the weaker ones will stay behind’.<sup>89</sup> In that signal year – it was the 150th anniversary

87 *Polityka*, 15 January 1977.

88 *Kurier Polski*, 11 November 1989.

89 *Teatr*, June 1983.



reżyserem operowym. Zaczniemy od niezwykle surowej, niewątpliwie nieco przesadzonej, oceny dokonań Teatru Wielkiego autorstwa krytyka muzycznego – Tadeusza Kaczyńskiego.

„Dotychczas – pisze Kaczyński – epoki jego świetności i chwile triumfów artystycznych w skali najwyższej – były rzadkie i ciągle jeszcze za mało mamy podstaw, by przewidywać, że w przyszłości pod tym względem będzie dużo lepiej. Oglądany z historycznej perspektywy teatr ten przypomina statek rzucony na wzburzone fale naszych dziejów ojczystych. Te fale zawsze mocno nim kołysały, często zalewały pokład, a niekiedy prawie go zatapiały. On jednak nigdy nie poszedł na dno. Zawsze w końcu wyłaniał się z fal i płynął dalej. Jubileusz to jakby zatrzymanie statku i rzucenie kotwicy w przeszłość. Można ją rzucać bliżej lub dalej, płycej lub głębiej i na różnych morzach. Ale najlepsze wydaje się zakotwiczenie na naszych wodach terytorialnych, bo ten teatr, choć nosi nazwę Wielkiego, nigdy nie był transatlantykiem jaśniejącym na oceanie sztuki operowej. Zdarzało się, że i na polskim morzu nie był najokazalszą nawą całej floty (przed pierwszą wojną światową ustępując pierwszeństwa operze lwowskiej, a po drugiej i na początku lat sześćdziesiątych – poznańskiej). Ale najwspanialej się prezentuje oglądany z rodzimego wybrzeża. Może kiedyś stanie się jednym z największych teatrów operowych świata nie tylko pod względem kubatury gmachu, ale i wymiarów artystycznych. Na razie – zgodnie ze swoją pierwotną nazwą – jest przede wszystkim teatrem narodowym, któremu, dla odróżnienia od «mówiącego» teatru narodowego – można by przydać słówko «śpiewający»<sup>90</sup>.

O tym, jakie ten teatr „śpiewający” przechodził w okresie powojennym rozmaite kryzysy, wspominaliśmy tu i ówdzie w tym rozdziale; nadmieniliśmy też o reformie, którą przeprowadził Bohdan Wodiczko na początku lat sześćdziesiątych, a więc jeszcze w siedzibie na Nowogrodzkiej. Jego decyzje dotknęły także kilku wybitnych artystów, w tym Ewę Bandrowską--Turską, Michała Szopskiego, Wandę Wermińską, a także Marię Fołtyn. Jubileusz Fołtyn, która była prawdziwą kobietą sukcesu i wielką propagatorką twórczości Moniuszki, wypadł w czasie rocznicowych obchodów Teatru Wielkiego. Janusz Cegieła tak opisał to podniosłe wydarzenie, rozpamiętując jednocześnie niektóre aspekty osobowości artystki: „Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło. Gdyby Wodiczko zatrzymał Fołtynównę w swoim zespole, byłaby dziś zgorzkniałą primadonną na emeryturze [...]. Znałem wszystkich, którzy odeszli. Niektórych ten cios złamał doszczętnie [Bandrowską-Turską]. Ale nie Fołtynównę! Choć konieczność opuszczenia Warszawy musiała być dla niej tragedią, zebrała się w sobie i ruszyła do Lipska. Tam przekonała się zresztą, że warszawski teatr sprzed 1961 roku wymagał reorganizacji, a ona sama mogła teraz wiele zyskać w kontakcie ze światem systematycznego porządku, dyscypliny artystycznej i wielkiej niemieckiej tradycji operowej. Opera lipska, jako ówczesna filia berlińskiej Komische Oper, pozostawała w zasięgu wpływów Waltera Felsensteina, jednego z największych reżyserów operowych naszej epoki. Maria Fołtyn spotkała się z zupełnie nowym dla siebie podejściem do aktorstwa operowego. Z czasem zrodziło się w niej pragnienie pozyskania kwalifikacji reżyserkich. Dyplom uzyskała w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie. [...] Krótko potem okazało się, że ma również swój własny, zaskakujący słuszością program. Postanowiła wylansować Moniuszkę za granicą! Kompozytora, który zawsze uważany był przez ziomków za

90 Kaczyński 1987.

of the inauguration of the Teatr Wielki – several other bitter utterances appeared in the press on the subject of the current standards of that institution. In that same year, Maria Fołtyn, endowed with a wonderful soprano voice, who was also an operatic director, celebrated thirty-five years on the stage. Let us begin with a highly severe, and undoubtedly slightly exaggerated, assessment of the Teatr Wielki’s work by the music critic Tadeusz Kaczyński.

‘Thus far – writes Kaczyński – the periods of its splendour and moments of artistic triumphs on the greatest scale have been rare, and we still have insufficient grounds on which to predict that in the future things will be much better in that respect. Seen from an historical perspective, this theatre resembles a ship cast adrift on the stormy sea of our national history. The waves have always rocked it aplenty, often flooding the deck, and at times almost sinking it. But it has never gone down. It has always eventually emerged from the waves and sailed on. A jubilee is akin to stopping the ship and dropping the anchor into the past. It may be cast nearer or farther, more or less deeply, and in various seas. But it seems best to anchor it in our own territorial waters, because this theatre, although it bears the name Grand, has never been a transatlantic liner gleaming on the ocean of the operatic art. There have been times when even on the Polish sea it has not been the most splendid vessel in the fleet (before the First World War, it ceded the palm to the Lviv Opera, and after the Second and at the beginning of the sixties – to the Poznań Opera). But it presents itself most splendidly when seen from our native shores. Perhaps one day it will become one of the world’s greatest opera houses, in terms not just of the size of the building, but also of its artistic dimensions. For the time being – in accordance with its original name – it is primarily a national theatre, to which, in order to distinguish it from the “speaking” national theatre, we might add the word “singing”.<sup>90</sup>

We have mentioned here and there in this chapter the crises which this ‘singing’ theatre experienced during post-war times; we have also touched on the reform implemented by Bohdan Wodiczko at the beginning of the sixties, and so still at its home on Nowogrodzka Street. His decisions also affected several outstanding artists, including Ewa Bandrowska-Turska, Michał Szopski and Wanda Wermińska, as well as Maria Fołtyn. The jubilee of Fołtyn, who was a real lady of success and a great propagator of the work of Moniuszko, coincided with the Teatr Wielki’s anniversary celebrations. Janusz Cegieła gives the following description of that lofty event, dwelling at the same time on certain aspects of that artist’s personality: ‘Every cloud has a silver lining. Had Wodiczko kept Fołtyn in his company, today she would be an embittered retired prima donna [...]. I knew all of those who left. Some were utterly crushed by that blow [Bandrowska-Turska]. But not Fołtyn! Although the need to leave Warsaw must have been a tragedy for her, she pulled herself together and set off for Leipzig. It was there that she realised that the Warsaw theatre from before 1961 was in need of reorganisation, and she herself could gain a great deal now from contacts with the world of systematic order, artistic discipline and the great German operatic tradition. The Leipzig Opera, being an offshoot at that time of the Komische Oper in Berlin, was within range of the influence of Walter Felsenstein, one of the greatest operatic directors of our times. Maria Fołtyn encountered an approach to operatic acting that was entirely new to her. With time, she conceived the desire to acquire directorial qualifications. She gained

90 Kaczyński 1987.

wielkość lokalną, niezdolną konkurować z klasykami opery XIX stulecia. Ku zdumieniu Polaków, Fołtynówna udowodniła, że *Halka* może podobać się w Meksyku, Hawanie i Ankarze, a *Straszny dwór* – w Bukareszcie i w Tokio<sup>91</sup>.

Tak więc w osobie Marii Fołtyn, śpiewaczce i reżyser operowej w jednej osobie, wielki Moniuszko znalazł kolejną po Janinie Korolewicz-Waydowej wielką entuzjastkę swej twórczości. Ale Teatr Wielki, układając program na kolejne sezony i bacząc pilnie na gusty i upodobania warszawskiej publiczności, nie zapominając o Moniuszce, pamiętał również o znakomitych utworach światowej literatury operowej. W 1984 roku Robert Satanowski był już od kilku lat dyrektorem największej sceny operowej w Polsce; postanowił wrócić m.in. do arcydzieł Gaetano Donizettiego i Giacomo Pucciniego. Zarówno *Łucja z Lammermooru* (29 IX), jak i *Turandot* zostały przez krytyków, w tym także przez Waldorffa, przyjęte niezwykle pozytywnie. „Oczekiwana z największym zainteresowaniem Zdzisława Donat – pisze Jan Latus – zaśpiewała tak, jak można się było spodziewać – pięknym, nośnym głosem, bez kłopotów z oddechem i intonacją. Słynną arię obłędu śpiewała wprost zachwycająco, dodając nawet własne, utrudniające jeszcze wykonanie, pasaże. [...] Współbohaterem wieczoru był Paulos Raptis. Partię Edgara zaśpiewał wspaniale – dźwięcznym, jasnym głosem, bez najmniejszych kłopotów technicznych, [...] ta dwójka wykonawców przyćmiła resztę obsady<sup>92</sup>.

Zdzisława Donat, urodzona w Poznaniu rówieśniczka Ochmana, jest jednym z fenomenów polskiej sceny operowej, o podobnych do znakomitego tenora losach. On studiował najpierw w Akademii Górniczo-Hutniczej, ona na Politechnice i uzyskała nawet dyplom inżynierski. To kolejna śpiewaczka, na której talencie się nie poznano; wraz z naukami technicznymi podjęła naukę śpiewu w Średniej Szkole Muzycznej w Warszawie. Po jej ukończeniu przesłuchano ją w Operze Warszawskiej, ale bez sukcesu. Wróciła do Poznania, gdzie jej talent – w 1964 roku – dostrzegł Robert Satanowski. Szybko przysły sukcesy polskie i zagraniczne; m.in. w *Czarodziejskim flecie*. W 1972 roku została zaangażowana do Teatru Wielkiego do tytułowej roli w *Łucji z Lammermooru*, którą tak znakomicie zaśpiewała ponownie na tej samej scenie dwanaście lat później. Donat odniosła też liczne sukcesy zagraniczne; w 1972 roku wystąpiła w Monachium – najpierw jako Królowa nocy w *Czarodziejskim flecie*, a następnie w roli Violetty w *Traviacie*. Śpiewała też w Teatro San Carlo, La Scali, Covent Garden i nowojorskiej Metropolitan Opera jako kolejna Polka po Marcelinie Sembrich-Kochańskiej i Teresie Żylis-Gara<sup>93</sup>.

Wróćmy do zachwyków krytyków nad operami granymi w Teatrze Wielkim w 1984 roku. „Kiedy słucha się i ogląda warszawską *Turandot* – zauważyła trafnie Małgorzata Komorowska – zwraca uwagę «muzyczność» scenografii Majewskiego. [...] Z wielu świetnych prac, jakie artysta stworzył na warszawskiej scenie, przywołuję na dowód owej «muzyczności» w scenografii dwa wybitne przedstawienia: *Elektry* (genialnie oddany koloryt, nastrój i gęstość muzyki Ryszarda Straussa) i *Otella* – oba w reżyserii Aleksandra Bardiniego. [...] *Turandot* Majewskiego, Grześnińskiego i Satanowskiego jest wydarzeniem sezonu, już przed nią bogatego w udane premiery

91 „Teatr”, II 1984.

92 „Teatr”, II 1985.

93 Kański 1998, s. 342.

her diploma at the State College of Drama in Warsaw. [...] Soon afterwards, it turned out that she also possessed her own, startlingly judicious, programme. She decided to launch abroad Moniuszko – a composer who had always been regarded by his fellow countrymen as a great figure on a local scale, incapable of competing with the classics of nineteenth-century opera. To the amazement of the Poles, Fołtyn proved that *Halka* could be popular in Mexico, Havana and Ankara, and *The Haunted Manor* in Bucharest and Tokyo<sup>91</sup>.

Thus in the person of Maria Fołtyn, a singer and opera director in one, the great Moniuszko found another great enthusiast of his work, after Janina Korolewicz-Waydowa. But the Teatr Wielki, in compiling its programme for successive seasons and keeping a watchful eye on the tastes and preferences of the Warsaw public, whilst not forgetting about Moniuszko, also remembered about excellent works of the world operatic literature. In 1984, Robert Satanowski had been director of the biggest operatic stage in Poland for several years; he decided to return to the masterworks of Gaetano Donizetti and Giacomo Puccini. Both *Lucia di Lammermoor* (29 September) and *Turandot* were given a most positive reception by the critics, including Waldorff. ‘Zdzisława Donat, awaited with the greatest interest – writes Jan Latus – sang as we could have anticipated – with a beautiful, sonorous voice, without any difficulties in breathing or intonation. Her rendition of the famous madness aria was simply delightful, with the addition of her own passagework that made the performance even more difficult. [...] the co-hero of the evening was Paulos Raptis. He sang the part of Edgar marvellously – with a bright, ringing voice, without the slightest technical difficulties [...] those two performers eclipsed the rest of the cast’.<sup>92</sup>

Zdzisława Donat, a peer of Ochman’s, born in Poznań, is one of the phenomena of Polish opera, sharing a similar fate to that of the outstanding tenor. He studied first at the Academy of Mining and Metallurgy; she at the Polytechnic, even gaining a diploma in engineering. She is another singer whose talent was not recognised; alongside her technical studies, she also studied singing at a secondary school of music in Warsaw. Subsequently, she took an audition at the Warsaw Opera, but without success. She returned to Poznań, where her talent – in 1964 – was spotted by Robert Satanowski. She soon won success in Poland and abroad, including in *The Magic Flute*. In 1972, she was booked by the Teatr Wielki for the titular role in *Lucia di Lammermoor*, which she sang so wonderfully once again on the same stage twelve years later. Donat also enjoyed numerous successes abroad; in 1972, she performed in Munich, first as Queen of the Night in *The Magic Flute* and then in the role of Violetta in *La traviata*. She also sang at the Teatro San Carlo, La Scala, Covent Garden and the Metropolitan Opera, following in the footsteps of her fellow Poles Marcella Sembrich and Teresa Żylis-Gara.<sup>93</sup>

Let us return to the critics’ appreciation for the operas played at the Teatr Wielki in 1984. ‘When one listens to and watches the Warsaw *Turandot* – rightly noted Małgorzata Komorowska – one is struck by the “musicality” of Majewski’s stage design [...] of the many splendid designs brought to life by that artist on the Warsaw stage, I will invoke as proof of that “musicality” in

91 *Teatr*, February 1984.

92 *Teatr*, February 1985.

93 Kański 1998, p. 342.

i wizyty gościnne. Oceniając sezon wysoko, zaczynam niepokoić się o los dyrektora Teatru Wielkiego. Życie uczy, że wielkość i upadek bywa udziałem nie tylko chińskich księżniczek, a pamięć podszeptuje, że upadki w Polsce zaczynają się zawsze w niewłaściwej chwili”<sup>94</sup>.

Nie mniej entuzjastyczny w stosunku do warszawskiej inscenizacji dzieła Pucciniego i do dyrektora Satanowskiego był Waldorff; oto fragment jego recenzji pełnej przede wszystkim uzasadnionych zachwytów dla kolejnego dzieła scenografa i reżysera światła, Andrzeja Majewskiego: „W czasie premiery *Turandot* zerwały się burzliwe oklaski już przy pierwszym otwarciu kurtyny, gdy w głębi olbrzymiej sceny na tle bezmiar rozgwieźdzonego nieba, na potężnych skałach ukazało się zamczysko krwi żadnej księżniczki. Potem była nieprzerwana seria bajkowych pomysłów z gatunku – jak mówią Francuzi – *grand spectacle*. Księżniczka Turandot najpierw zjawiała się, żeglując nieboskłonem, niesiona przez jak gdyby oszalałe miłością do niej różowe nietoperze. Potem do sławnej arii wychyłała w oparach, poprzedzona salamandrami, z piekielnych czeluści – cała srebrna, wraz z twarzą, a wysoka chyba na trzy metry. Nieco wcześniej, na oczach wystraszonej publiki ścięto głowę wielkim mieczem jednemu z niedoszłych kochanków Turandot. A gdy wkrótce na czerwonych kostiumach tańczących mandarynów zapaliły się dziesiątki małych lampek – przy dzisiejszym braku żarówek! – zbiedzone, na co dzień wędrujące ciemnymi ulicami Warszawy audytorium oszalało ze szczęścia! Dekoracje i kostiumy pięknie zaprojektował Andrzej Majewski. To była jedna z najudatniejszych jego wizji malarskich w Warszawie”<sup>95</sup>.

Te dwa treściwe teksty wymagają krótkiego komentarza. Rzeczywiście piękno i splendor przedstawienia, blask setek reflektorów i olśniewające ubiory stały w ogromnym kontraście z bankructwem ekonomicznym PRL, z powszechną biedą i absurdem stanu wojennego, który, zamiast uzdrowić gospodarkę, zamordował ją tak skutecznie, jak Turandot swoich niedoszłych kochanków. Satanowski wiedział, że wielkie opery wymagają nakładów i umiał o nie zabiegać; nie „upadł” (czego obawiała się Komorowska) przez wiele jeszcze lat; z funkcją dyrektora pożegnał się dopiero 1 stycznia 1991 roku<sup>96</sup>. W 1988 roku wystawił z sukcesem m.in. dwie pierwsze części *Pierścienia Nibelunga*. Wszystkie części gigantycznego dzieła Wagnera (*Złoto Renu*, *Waliria*, *Zygryf*, *Zmierzch bogów*), „tego oceanu muzyki – chwilami niebiańsko-pięknej”, jak to ujął Lucjan Kydryński<sup>97</sup>, wystawiono w dniach 14–19 marca 1989 roku. Satanowski z zespołem Teatru Wielkiego organizował też wyjazdy zagraniczne; gościł m.in. w Wiedniu, gdzie odniósł znaczne sukcesy.

Nie wszyscy jednak cenili Satanowskiego. Oto dość szczegółna, kąśliwa opinia Szczublewskiego: „Ósmy generał przy sterze Teatru Wielkiego. Robert Satanowski (70 [lat]), pułkownik w stanie spoczynku, od stycznia 1982 dyrektor naczelny Teatru Wielkiego w Warszawie – otrzymał 11 X 1988 stopień generała brygady. Nie licząc generała Aleksandra Roźnieckiego, który prezesem Dyrekcji Rządowej Teatrów Warszawskich został w roku 1821, a od 19 XI 1822 prezesem Dyrekcji Teatrów i Wszelkich Widowisk Dramatycznych i Muzycznych w Królestwie –

94 „Teatr”, IV 1985.

95 „Polityka”, 19 I 1985.

96 Szczublewski 1993, s. 821.

97 „Teatr”, VI 1989.

stage design two outstanding productions: *Elektra* (a brilliant representation of the colouring, mood and density of Richard Strauss’s music) and *Otello* – both directed by Aleksander Bardini. [...] *Turandot* by Majewski, Grzesiński and Satanowski is the highlight of the season, which had already abounded in successful premieres and guest performances. Whilst rating the season highly, I begin to worry about the fate of the Teatr Wielki’s managing director. Life teaches us that greatness and decline are not the sole preserve of Chinese princesses, and memory whispers that declines in Poland always begin at an inopportune moment’.<sup>94</sup>

No less enthusiastic with regard to the Warsaw production of Puccini’s work and to the manager Satanowski was Waldorff; here is an extract from his review, filled above all with justified admiration for another work by the stage and lighting designer Andrzej Majewski: ‘During the premiere of *Turandot*, thunderous applause burst forth already with the first raising of the curtain, when, against the backdrop of an immense starry sky, the castle of the bloodthirsty princess appeared upon mighty rocks. Then there was an unbroken series of fairy-tale ideas from the genre of the *grand spectacle*, as the French say. Princess Turandot first appeared navigating the heavens, borne by pink bats that appeared to be crazy with love for her. Then, to that famous aria, she emerged amid vapours, preceded by salamanders, from an infernal abyss – all silver, including her face, and perhaps three metres tall. Slightly earlier, to the eyes of a terrified public, the head of one of Turandot’s would-be lovers had been severed with a big sword. And when soon afterwards dozens of little lamps lit up on the red costumes of the dancing mandarins – given our lack of light bulbs! – the impoverished audience, wandering the dark streets of Warsaw every day, exploded with bliss! The decorations and costumes were beautifully designed by Andrzej Majewski. This was one of his most successful artistic visions in Warsaw’.<sup>95</sup>

These two substantial texts demand a brief commentary. The beauty and splendour of the production, the glare of hundreds of spotlights and the dazzling costumes did indeed stand in stark contrast to the economic bankruptcy of the People’s Republic of Poland, with the generalised poverty and the absurd martial law, which instead of healing the economy, killed it so effectively, as Turandot did her would-be lovers. Satanowski knew that grand operas require considerable outlay, and he knew how to acquire the funds; he did not meet his ‘demise’ (as Komorowska feared) for many more years, only bidding farewell to the post of managing director on 1 January 1991.<sup>96</sup> In 1988, his successful productions included the first two parts of *The Ring*. All the parts of Wagner’s gigantic work (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* and *Götterdämmerung*), ‘that ocean of music – at times of heavenly beauty’, as Lucjan Kydryński put it,<sup>97</sup> were performed on 14–19 March 1989. Satanowski also organised travels abroad with the company of the Teatr Wielki, including to Vienna, where it enjoyed considerable success.

Yet not everyone appreciated Satanowski. Here is the quite singular, caustic opinion of Szczublewski: ‘The eighth general at the helm of the Teatr Wielki. Robert Satanowski (70 [years

94 *Teatr*, April 1985.

95 *Polityka*, 19 January 1985.

96 Szczublewski 1993, p. 821.

97 *Teatr*, June 1989.

jego następcy obejmowali zwierzchnictwo już nad czynnym Teatrem Wielkim i później – nad warszawskim teatrowiskiem; wśród tych zwierzchników siedmiu było generałami: Józef Rautenstrauch, Ignacy Abramowicz, Aleksander Hauke i czterech kolejno Rosjan: Dymitr Palicyn, Aleksander Karandiejew, Piotr Andriejew, Paweł Iwanow; nadszedł więc czas znów na polskiego generała<sup>98</sup>. Ocena to niezwykle surowa, choćby poprzez zestawienie z Roźnieckim, ale czy w pełni zasłużona pomimo tej niefortunnej nominacji generalskiej? Satanowski należał niewątpliwie do Polski sprzed 1989 roku, ale nie był pozbawiony wizji potrzebnej do kierowania wielkim teatrem operowym.

Sądząc z rozmaitych komentarzy i relacji świadków w 1991 roku, czas dla Satanowskiego w Teatrze Wielkim najwyraźniej dobiegł końca. Kiedy w piątek, 11 stycznia wieloletni dyrektor spotkał się z wszystkimi pracownikami, aby im oznajmić, że za kilka dni odchodzi, odezwało się tylko kilka pojedynczych oklasków, pozostali głucho milczeli. Nawet, gdy jeden z pracowników podbiegł do mikrofonu w momencie opuszczania widowni przez Satanowskiego i zawołał: „Panie dyrektorze, taki artysta jak pan nie może odejść w taki sposób... musimy urządzić Panu pożegnanie”<sup>99</sup>, nie objawił się odruch akceptacji i wszyscy zaczęli wracać do swoich obowiązków.

## Kilka wieści ze świata Terpsychory w Teatrze Wielkim

W cytowanym wcześniej tekście Małgorzaty Komorowskiej, opublikowanym w jednym z numerów „Teatru” w 1985 roku, czytaliśmy o „muzyczności” scenografii Majewskiego i o tym, jak został w niej „genialnie oddany koloryt, nastrój i gęstość muzyki Ryszarda Straussa” w jego *Elektrze*. Słowa te dostarczają dobrej okazji, by sięgnąć do niezwykle ciekawego odniesienia Bronisława Horowicza w jego książce *Teatr operowy* do kwestii relacji między dźwiękami a barwami. Czytamy w niej o „kolorycie orkiestralnym” i o „palecie dźwięków”<sup>100</sup>. Oczywiście to poeci utworzyli takie ścieżki opisu muzycznych narracji i dźwięków. „Słyszałem hałas kolorów – pisze Théophile Gautier – dźwięki zielone, czerwone, niebieskie i żółte docierały do mnie wyraźnie falami”. Niejako w nawiązaniu do takiej „palety myślenia” Gustav Mahler miał zwracać się do orkiestry: „Grajcie panowie bardziej niebiesko. To miejsce musi brzmieć fioletowo”<sup>101</sup>. Stąd niezwykle blisko było do sformułowań Valéry’ego i Broniewskiego typu – „śpiew kolumn”, „monument melodii” i „lira z cegły”, które mieliśmy okazję już wcześniej przywołać. Czy Majewski, który zachwyił w 1979 roku scenografią do *Baletów* Lifara<sup>102</sup>, spowodował rzeczywiście, iż w widowisku *Parada*, a następnie w *Elektrze* dźwięki, pozy i gesty były kolorowe i docierały do widzów „wyraźnie falami”?

98 Szczublewski 1993, s. 808.

99 Cyt. za: Szczublewski 1993, s. 821.

100 Horowicz 1963, s. 193, Zob. też: Gage 2008, s. 227-246.

101 Cyt. za: Horowicz 1963.

102 Mitzner 1987, s. 210.

old]), a retired colonel, from January 1982 managing director of the Teatr Wielki in Warsaw, on 11 October 1988 received the rank of brigadier general. Not counting General Alexander Rozhnetsky, who became president of the government board of Warsaw theatres in 1821 and on 19 November 1822 president of the Board of Theatres and All Dramatic and Musical Shows in the Kingdom, his successors took over an active Teatr Wielki and later the Warsaw theatre world. Among those commanders, there were seven generals: Józef Rautenstrauch, Ignacy Abramowicz and Aleksander Hauke and the four successive Russians Dmitry Palitsyn, Alexander Karandeyev, Pyotr Andreyev and Pavel Ivanov. So the time had come for another Polish general’.<sup>98</sup> That is an exceedingly harsh appraisal, be it only in comparison with that of Rozhnetsky, but was it wholly merited, despite that unfortunate nomination of generals? Satanowski undoubtedly belonged to the Poland from before 1989, but he was not devoid of the vision necessary for running a great opera house.

Judging by the various commentaries and eyewitness accounts, in 1991 Satanowski’s time at the Teatr Wielki had clearly reached an end. On Friday 11 January, when the long-serving managing director met with the personnel to inform them that in a few days he would be stepping down, just a few isolated claps were heard, whilst the remainder stayed deafly silent. Even when one member of staff ran up to the microphone as Satanowski was leaving the auditorium and called out: ‘Sir, an artist like you cannot leave like that... we have to organise a proper farewell for you’,<sup>99</sup> no reaction of acceptance was forthcoming, and everyone started returning to their duties.

## Some titbits from the world of Terpsichore at the Teatr Wielki

In the above-quoted text by Małgorzata Komorowska published in one 1985 edition of *Teatr*, we read about the ‘musicality’ of Majewski’s stage design and about how it was ‘a brilliant representation of the colouring, mood and density of Richard Strauss’s music’ in his *Elektra*. Those words provide us with a good opportunity to turn to a most interesting reference made by Bronisław Horowicz in his book *Teatr operowy* to the question of the relations between sounds and colours. There, we read about ‘orchestral colouring’ and a ‘palette of sounds’.<sup>100</sup> Of course, it was the poets who forged such paths for the description of musical narratives and sounds. ‘I heard a clamour of colours – writes Théophile Gautier – green, red, blue and yellow tones reached me distinctly in waves’. Referring in a way to such a ‘palette of thinking’, Gustav Mahler apparently told an orchestra: ‘Play, gentlemen, more bluey. This passage must sound purple’.<sup>101</sup> Thence it was just a short hop to the phrases of Valéry and Broniewski, such as ‘song of the columns’, ‘monument of melody’ and ‘lyre of brick’, which we quoted earlier.

98 Szczublewski 1993, p. 808.

99 Quoted after *ibid*, p. 821.

100 Horowicz 1963, p. 193. See also Gage 2008, pp. 227-246.

101 Quoted after *ibid*.

Skoro ponownie na karty tej książki powróciło nazwisko Lifara, warto przypomnieć, że 1 września 1977 roku miała w Warszawie miejsce niezwykła uroczystość – wręczenie Nagrody im. Siergieja Diagilewa (Prix Diagilew, medal srebrny) za rok 1976 przyznanej Teatrowi Wielkiemu w Warszawie i jego dyrektorowi, Zdzisławowi Śliwińskiemu, przez Uniwersytet Tańca w Paryżu. Nagrodę wręczał sam *maestro* Serge Lifar<sup>103</sup>. A więc dawno zapomniał o słynnym spoliczkowaniu w lutym 1935 roku w murach Teatru Wielkiego albo całe wydarzenie z udziałem kolegi z młodych lat uznać za błahostkę.

Z dorobku zespołu baletowego Teatru Wielkiego wybieramy jeszcze kilka ważniejszych wydarzeń. Jednym z nich było zapewne wystawienie w dniach 17 i 20 kwietnia 1977 roku *Córki źle strzeżonej* Louisa Josepha Ferdinanda Hérolda (w opracowaniu Johna Lanchbery’ego), z librettem Jeana Berchera, z choreografią Fredericka Ashtona i scenografią Osberta Lancastera; pod kierownictwem muzycznym Antoniego Wicherka. Tak to przedstawienie zrecenzowała Janina Pudełek na łamach „Teatru”: „Włączenie tego arcydzieła współczesnego baletu klasycznego do repertuaru warszawskiego Teatru Wielkiego należy uznać za wybitne wydarzenie w powojennych dziejach tej sceny, a jedno z najwybitniejszych w dziejach tego baletu. Czym w latach 50. była premiera *Romea i Julii*, a w latach 60. premiera *Giselle*, tym dla 70. jest *Córka* zrealizowana przez asystentkę Ashtona, panią Faith Worth. [...] Tytułowa rola znalazła bardzo dobre, pełne humoru i wdzięku wykonanie w osobach Barbary Rajskiej i Moniki Ukielskiej. Rajska jako zadziorna i rezolutna, tańczy zaś z precyzją, która w pełni usprawiedliwia okrzyk jednego z widzów: Ależ to żyłtka! [...] Partnerami Rajskiej i Ukielskiej byli: Ireneusz Wiśniewski i Jerzy Barankiewicz, młodzieńczy i roztańczeni wykonawcy roli Colasa. [...] Świetnie zarysowane i również dobrze wykonane postaci drugoplanowe odtwarzali w obu premierach ci sami tancerze: Zygmunt Sidło (Thomas), Marek Almert (Notariusz wiejski), Ryszard Majka (jego pomocnik). [...] Dyrektor Antoni Wicherak i jego orkiestra przekazali partyturę Hérolda-Lanchbery’ego równie udatnie i z równym humorem jak tancerze choreografię Ashtona”<sup>104</sup>.

Jedną z najważniejszych postaci baletu warszawskiego lat siedemdziesiątych była Maria Krzyszkowska, która w 1968 roku zachwyliła w *Giselle*, tańcząc rolę tytułową z równie znakomitym Gerardem Wilkiem, a dwa lata później w *Romeo i Julii* Prokofiewa. Stanisław Wysocki, krytyk teatralny, pisał: „Doskonała Krzyszkowska jako Julia. Prosta, dyskretna, czysta w wyrazie, bezbłędna w ruchu, a przy tym rzeczywiście dziewczęca i wzruszająca. Gerard Wilk – Romeo – to tancerz młody stażem, a już o wielkich osiągnięciach. [...] Jest to talent, który winien podlegać ochronie przed zbytnią ilością najróżnorodniejszych występów, co dedykować powinienem kierownictwu baletu, a co dziś brzmi już jak żart. Wilk zaangażował się bowiem do Bójarta [...]. Obsada druga w całości znakomita. Stanisław Szymański trafił na swoją życiową rolę. Dojrzał do niej artystycznie, znalazł nareszcie partnerkę, którą bez trudu może nosić. Stworzył postać wzruszającą i przekonującą, aczkolwiek oczywiście bardzo charakterystyczną dla mentalności naszego pierwszego tancerza: był to Romeo niemal dziewczęcy i pełen delikatnego wdzięku, tym bardziej zaskakujący w świetnie rozegranym aktorsko scenie pojedynku z Tybaldem [...]. Wielka

103 Szczublewski 1993, s. 759.

104 „Teatr”, 26 VI 1977.

Did Majewski, who won admiration in 1979 for his stage design to Lifar’s *Ballets*,<sup>102</sup> indeed make sounds, poses and gestures colourful in the spectacle *Parade* and then in *Elektra* and make them reach the audience ‘distinctly in waves’?

Since the name of Lifar has cropped up again, it is worth mentioning that on 1 September 1977 a special ceremony was held in Warsaw: the Teatr Wielki in Warsaw and its managing director Zdzisław Śliwiński received the Prix Diaghilev (silver medal) for 1976, awarded by the University of Dance in Paris. The prize was presented by none other than maestro Serge Lifar himself.<sup>103</sup> So he had long since forgotten about that famous slap in February 1935 within the walls of the Teatr Wielki, or he had regarded the whole occurrence, involving an acquaintance from his youth, as a mere trifle.

Let us select from the output of the Teatr Wielki’s ballet company a few more major events. One of them was doubtless the staging, on 17 and 20 April 1977, of *La fille mal gardée* by Louis Joseph Ferdinand Hérold (arranged by John Lanchbery) with a libretto by Jean Bercher, choreography by Frederick Ashton and stage design by Osbert Lancaster; the musical director was Antoni Wicherak. Here is how Janina Pudełek reviewed this production in *Teatr*: ‘The addition of this masterpiece of contemporary classical ballet to the repertoire of the Teatr Wielki in Warsaw should be seen as an outstanding event in the post-war history of that stage, and one of the most outstanding in the history of this ballet troupe. *La fille*, staged by Ashton’s assistant, Mrs Faith Worth, represents for the seventies what the premiere of *Roméo et Juliette* was for the fifties and the premiere of *Giselle* for the sixties. [...] The title role was very well performed, full of humour and charm, by Barbara Rajska and Monika Ukielska. Rajska, so forceful and resolute, dances with a precision that wholly justifies the cry issued by one member of the audience: Like a razor blade! [...] The partners to Rajska and Ukielska were Ireneusz Wiśniewski and Jerzy Barankiewicz, the youthful and energetic performers of the role of Colas. [...] The splendidly characterised and equally well performed secondary characters were played in both premieres by the same dancers: Zygmunt Sidło (Thomas), Marek Almert (Notary) and Ryszard Majka (his assistant) [...] Conductor Antoni Wicherak and his orchestra rendered the score by Hérold-Lanchbery just as felicitously and with as much humour as the dancers interpreted Ashton’s choreography’.<sup>104</sup>

One of the most important figures in Warsaw ballet during the seventies was Maria Krzyszkowska, who in 1968 was admired in *Giselle*, dancing the titular role with the equally brilliant Gerard Wilk, and two years later in Prokofiev’s *Romeo and Juliet*. The theatre critic Stanisław Wysocki wrote: ‘An excellent Krzyszkowska as Juliet. Simple, discreet, with clean expression and error-free movement, and at the same time genuinely girlish and touching. Gerard Wilk – Romeo – has been on the scene for a relatively short time, but already has great achievements to his name. [...] His is a talent that ought to be protected against an excessive number of performances of the most disparate character, something that I should address to

102 Mitzner 1987, p. 210.

103 Szczublewski 1993, p. 759.

104 *Teatr*, 26 June 1977.

partia pięknie tańczona, z maestrią techniczną rzadko spotykaną. Julią była [w tej drugiej obsadzie] Barbara Olkuszniak. Tancerka o figurze dziewczynki, a mimice dojrzalej kobiety”<sup>105</sup>.

Cała czwórka wymienionych w cytowanej recenzji artystów zażywała w latach siedemdziesiątych wielkiej sławy. Ich nazwiska były często przywoływane nie tylko w prasie i radio, ale również w coraz bardziej rozwijającej się i coraz łatwiej dostępnej telewizji. Zwłaszcza dzięki niej nazwiska i postacie obydwu urodziwych pań (primabaleriny i solistki) oraz Geralda Wilka i Stanisława Szymańskiego są do dziś pamiętane przez rzesze Polaków z roczników urodzonych w okresie powojennym, zwłaszcza w latach pięćdziesiątych. Pomimo licznych sukcesów zespołu baletowego w wywiadzie udzielonym „Życiu Warszawy” w grudniu 1979 roku Krzyszkowska powiedziała: „Od lat są ogromne kłopoty [z choreografią polską]. Ale mimo to poszukujemy jej regularnie. W ciągu ostatniego dziesięciolecia przygotowaliśmy 34 balety polskich choreografów (w tym 26 do muzyki polskiej) na 57 zrealizowanych w ogóle. Pokazywaliśmy balety Grucy, debiutowali jako choreografowie nasi tancerze: Marta Bochenek, Mariquita Compe, Makarowski, a ostatnio Graczyk i Rudnicka. [...] Z tego, co proponowali dotychczas naszej widowni i tancerzom wymienieni twórcy, rzeczywiście niewiele przetrwało w repertuarze, jedynie balety Witolda Grucy. Będziemy szukać dalej [...]. Nie przestaję wierzyć, że dorobimy się polskiego repertuaru choreograficznego i polskich choreografów”<sup>106</sup>.

W tym samym wywiadzie, niezwykle rzeczowym i zawierającym dużą dozę obiektywizmu, Krzyszkowska odniosła się też do statusu zespołu baletowego przy Teatrze Wielkim i do kwestii repertuarowych: „Jesteśmy przyoperowym zespołem klasycznym i dlatego tradycyjny repertuar zawsze będzie przedmiotem mojej szczególnej troski. [...] Mamy *Giselle*, *Jeziorko łabędzie*, *Coppelię* w radzieckiej wersji Messerera i *Córkę źle strzeżoną* w najlepszej londyńskiej wersji Ashтона. Wkrótce uzyskamy romantyczne *Grand pas de quatre* Perrota w rekonstrukcji Alicii Alonso. Podejmuję w Kopenhadze starania o przeniesienie do naszego repertuaru perły duńskiej klasyki – *Sylfidy* Bournonville’a. Zaplanowaliśmy także *Sylwię* Delibesa w wersji budapestzkańskiej Lászla Seregi”<sup>107</sup>. Miejmy nadzieję, że *Sylfidy* (opowiadające o perypetiach wiejskiej dziewczyny porwanej przez arystokratę, który ją ostatecznie poślubia) i *Sylvia, czyli nimfa Diany* (balet będący pogodną sielanką anacreontyczną opiewającą radość życia i szczęśliwie zakończone perypetie mitosne) powrócą w niedługiej perspektywie na scenę Teatru Wielkiego.

Kto spośród tancerzy i tancerek z lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych powinien tu być jeszcze koniecznie przywołany? Zapewne Dariusz Blajer, jeden z tancerzy w *Pożądaniu* z muzyką Grażyny Bacewicz (marzec 1973), Wacław Gaworczyk, Bożena Kociołkowska, Barbara Włodarczyk – wszyscy byli pierwszymi solistami. Gdy w 1975 roku z okazji wizyty w Teatrze Wielkim słynnej Birgit Cullberg zorganizowano wieczór baletów, który składał się z trzech utworów: *Panna Julia* (według sztuki Augusta Strindberga), *Adam i Ewa* z muzyką Hildinga Rosenberga i *Księżycowy renifer* (według lapońskiej legendy), Joanna Pudełek pisała: „Bożena Kociołkowska rolę Panny Julii może zaksięgować w swej artystycznej buchalterii po

105 „Teatr”, 16 XI 1970.

106 „Życie Warszawy”, 15 XII 1979.

107 „Życie Warszawy”, 15 XII 1979.

the management of the ballet company, but which sounds today like a joke, since Wilk has signed for Béjart [...]. The second cast entirely excellent. Stanisław Szymański happened upon the role of his life. He matured into it artistically and finally found a partner whom he can lift without difficulty. He created a character that is moving and convincing, albeit, of course, highly characteristic of the mentality of our leading dancer; it was an almost girlish Romeo, full of delicate charm, all the more surprising in the splendidly acted duel scene with Tybalt [...]. This great part was beautifully danced, with a rarely encountered technical mastery. Juliet was [in this second cast] Barbara Olkuszniak – a dancer with a girl’s figure but the mimicry of a mature woman’.<sup>105</sup>

All four of the artists mentioned in that review enjoyed great celebrity during the seventies. Their names were often invoked not just in the press and on radio, but also on television, developing apace and becoming increasingly accessible. It is particularly thanks to television that the names and characters of the two attractive ladies, the prima ballerina and the soloist, as well as Gerald Wilk and Stanisław Szymański, are remembered today by legions of Poles born after the war, particularly during the fifties. Despite numerous successes for the ballet company, in an interview given to *Życie Warszawy* in December 1979, Krzyszkowska said: ‘There have been huge problems [with Polish choreography] for years. But in spite of that we seek it out regularly. Over the last decade, we have prepared 34 ballets by Polish choreographers (including 26 to Polish music), out of the 57 prepared altogether. We have shown ballets by Gruca, and a number of our dancers have made their debuts as choreographers: Marta Bochenek, Mariquita Compe, Makarowski and, recently, Graczyk and Rudnicka. [...] Little has indeed kept its place in the repertoire of what those choreographers have offered our audiences and our dancers thus far, only the ballets of Witold Gruca. We will keep looking [...]. I never cease to believe that we will acquire Polish choreographic repertoire and Polish choreographers’.<sup>106</sup>

In that same interview, highly matter-of-fact and with a great deal of objectivity, Krzyszkowska also refers to the status of the ballet company attached to the Teatr Wielki and to the question of repertoire: ‘We are a classical company attached to the Opera, and for that reason traditional repertoire will always be the subject of my particular solicitude. [...] We have *Giselle*, *Swan Lake*, *Coppélia* in Messerer’s soviet version and *La fille mal gardée* in Ashton’s best London version. We will shortly acquire Perrot’s romantic *Grand pas de quatre*, in a reconstruction by Alicia Alonso. In Copenhagen, I am endeavouring to bring to our repertoire a pearl of the Danish classical literature: Bournonville’s *La Sylphide*. We have also planned Delibes’s *Sylvie* in László Seregi’s Budapest version’.<sup>107</sup> Let us hope that *La Sylphide* (telling of the adventures of a country lass abducted by an aristocrat, who ultimately marries her) and *Sylvie, ou La nymphe de Diane* (a ballet that is a cheerful anacreontic idyll singing of the joy of life and of happily concluded adventures in love) will return to the Teatr Wielki in the near future.

105 *Teatr*, 16 November 1970.

106 *Życie Warszawy*, 15 December 1979.

107 *Życie Warszawy*, 15 December 1979.

stronie «ma». Tragedię bohaterki ukazała sugestywnie, dojrzałymi, zbyt może oszczędnymi środkami wyrazu. [...] Spośród postaci drugoplanowych na osobną wzmiankę zasłużyła Barbara Włodarczyk, tańcząca krótki, a tak wymownie przedstawiony epizod kucharki Krystyny”<sup>108</sup>. Gdy w następnym roku Witold Gruca przygotował inscenizację i choreografię własnego wieczoru baletowego – złożyły się na nią *III Symfonia* Bairda, *Stanisław i Anna Oświecimowie* Karłowicza i *Wesele w Ojcowie* Kurpińskiego – Włodarczyk została ponownie dostrzeżona przez jednego z recenzentów teatralnych. W „Teatrze” z 17 października czytamy: „Ciekawe aktorsko i tanecznie role stworzyli Barbara Włodarczyk jako Matka i Zbigniew Strzałkowski jako Ojciec. [...] *Wesele w Ojcowie* to balet z ogromną tradycją. Autorką obecnego libretta jest Janina Pudełek”.

W 1985 roku balet warszawski obchodził swoje dwóchsetlecie. Janina Pudełek tak o tym jubileuszu pisała: „Ośrodkiem i kolebką 200-letniej tradycji polskiego baletu jest Warszawa. Tu bowiem 24 czerwca 1785 r. Stanisław August podpisał reskrypt, powołujący do życia pierwszy narodowy balet tancerzy JKMości, tu działały pokolenia świetnych polskich artystów. Współczesnym spadkobiercą ich serdecznych starań jest balet Teatru Wielkiego. Słusznie więc jemu właśnie przypadł zaszczyt zorganizowania centralnych uroczystości jubileuszowych. [...] Jubileuszowa dekada obejmowała cykl przedstawień, na które złożyły się najlepsze pozycje repertuaru baletu warszawskiego. [...] Na zakończenie jubileuszowej dekady miała się odbyć premiera szóstej po wojnie wersji *Pana Twardowskiego*. [...] Była to – po raz pierwszy w dziejach tego baletu – całkowicie damska realizacja, przygotowały ją bowiem Teresa Kujawa (choreografia), Barbara Jankowska (scenografia) i Agnieszka Kreiner (kierownictwo muzyczne). W balecie uderzają przede wszystkim dwie rzeczy: rozmach inscenizacyjny i dobre brzmienie muzyki Różyckiego. Przedsiębiorcze panie uruchomiły maszynię Teatru Wielkiego, wprowadziły na scenę smoka i latającego koguta, a obrazy zmieniały się efektownie i w dobrym tempie. Bohaterami wieczoru byli Zdzisław Ćwioro (Twardowski) i Łukasz Gruziel (Szatan), z radością też witano pojawienie się Stanisława Szymańskiego w roli Boruty”<sup>109</sup>.

Świat baletu ma swoje własne życie, niezwykłą specyfikę i swoistą hierarchię. Janusz Cegiełka, jedna z osób, które miały możliwość dobrego poznania Teatru Wielkiego i wszystkich jego zespołów artystycznych, dał w „Teatrze” z marca 1983 roku ciekawe spojrzenie na balet: „Życie zawodowe tancerzy trwa krótko, nie więcej niż 20 lat. Są jeszcze młodzi i pełni sił, kiedy ich walka zmierzcha. [...] Świadomość krótkiego życia w zawodzie sprawia, że motylom się spieszy. Mają poczucie czasu przeciekającego przez palce, są spragnione sceny, sprawdzania się, solówek, sukcesów. Tylko w ten sposób mogą awansować z *corps de balet* na koryfeja, potem na solistę i na pierwszego solistę. Ale dwa ostatnie szczeble są dostępne tylko dla nielicznych, naprawdę wybranych. Los tancerza jest uzależniony wyłącznie od kierownika baletu, który wyznacza obsady i w którego gestii pozostają awanse. Nie ma chyba żadnego innego zawodu na świecie, w którym kariera człowieka byłaby w tak bezwzględny sposób podporządkowana władzy i kaprysom jednostki. Każda zmiana na stanowisku kierownika baletu jest dla tego zespołu kataklizmem”.

108 „Teatr”, 16 VII 1975.

109 „Teatr”, X 1985.

Who else among the dancers of the seventies and early eighties should be mentioned here? Probably Dariusz Blajer, one of the dancers from *Desire*, with music by Grażyna Bacewicz (March 1973), Waclaw Gaworczyk, Bożena Kociołkowska and Barbara Włodarczyk – all were first soloists. In 1975, when an evening of ballets comprising *Miss Julie* (after the play by August Strindberg), *Adam and Eve*, with music by Hilding Rosenberg, and *The Lunar Reindeer* (after a Lapp legend) was organised to mark the visit to the Teatr Wielki of the famous Birgit Cullberg, Joanna Pudełek wrote: ‘Bożena Kociołkowska can tick off the role of Miss Julie on her artistic balance sheet. She gave a suggestive portrayal of the heroine’s tragedy, employing mature, although perhaps too sparing, means of expression. [...] among the secondary characters, a separate mention is due to Barbara Włodarczyk, dancing the short, but suggestively presented episode of the cook Christine’.<sup>108</sup> The following year, when Witold Gruca prepared the staging and choreography of his own ballet soirée, it comprised Baird’s *Third Symphony*, Karłowicz’s *Stanisław i Anna Oświecimowie* [Stanisław and Anna Oświęcim] and Kurpiński’s *Wesele w Ojcowie* [Wedding at Ojców]; Włodarczyk was again singled out by one theatre reviewer. In *Teatr* (17 October), we read: ‘Interestingly acted and danced roles were created by Barbara Włodarczyk as Mother and Zbigniew Strzałkowski as Father [...] *Wedding at Ojców* is a ballet with a great tradition. The author of the current libretto is Janina Pudełek’.

In 1985, the Warsaw Ballet celebrated its bicentenary. This is what Janina Pudełek wrote about that jubilee: ‘The centre and cradle of the 200-year tradition of Polish ballet is Warsaw, since it was here, on 24 June 1785, that Stanislaus Augustus signed a rescript bringing into existence the first national ballet of His Majesty’s dancers and here that generations of splendid Polish artists have danced. The contemporary heir to their sterling endeavours is the ballet of the Teatr Wielki. So it is only right that the Teatr Wielki’s company received the honour of organising the main jubilee celebrations. [...] The ten-day celebrations featured a cycle of shows comprising the best items in the repertoire of the Warsaw Ballet. [...] The end of that ten-day period brought the premiere of the sixth post-war version of *Pan Twardowski*. [...] That was – for the first time in the history of this ballet company – an entirely female production, prepared by Teresa Kujawa (choreography), Barbara Jankowska (stage design) and Agnieszka Kreiner (musical direction). In this ballet, one is struck first and foremost by two things: the boldness of the staging and the good sound of Różycki’s music. The enterprising ladies set in motion the Teatr Wielki’s machinery, bringing a dragon and a flying cockerel onto the stage and changing the scenery effectively and at a good pace. The heroes of the evening were Zdzisław Ćwioro (Twardowski) and Łukasz Gruziel (Satan), and there was also a gleeful reception for Stanisław Szymański in the role of Boruta’.<sup>109</sup>

The world of ballet has its own life, its own unique character and a specific hierarchy. Janusz Cegiełka, one of those people who has had the opportunity to become very familiar with the Teatr Wielki and all its artistic ensembles, presented an interesting take on the ballet ensemble in *Teatr* (March 1983): ‘A dancer’s professional life does not last long, no more than twenty years. They are still young and full of strength when their fight comes to an end. [...] The awareness of the brevity

108 *Teatr*, 16 July 1975.

109 *Teatr*, October 1985.

O wielkim wydarzeniu w Teatrze Narodowym – inscenizacji *Dziadów* Adama Mickiewicza w dniu 25 listopada 1967 roku – była już nieco mowa w uwagach wstępnych do tego rozdziału. Temat został wnikliwie opracowany przez Magdalenę Raszewską w dwóch publikacjach; jedna z nich jest jednocześnie gruntownym omówieniem dziejów Teatru Narodowego od 1949 do 2004 roku<sup>110</sup>. Spragnionego gruntownej wiedzy Czytelnika odsyłamy do tych publikacji, a tu proponujemy tylko krótkie omówienie wybranych faktów.

Na początku swego dyrektorowania w Warszawie Dejmek powoływał się na słowa Jaracza: „Teatr Narodowy ma być szkołą mowy polskiej, gestu, obyczaju, prawdziwym zwierciadłem dla narodu”<sup>111</sup>. W 1989 roku, z perspektywy odległego czasu – od 1961 roku i od wydarzeń z przełomu lat 1967/1968 – w rozmowie z Moniką Kuc legendarny już wówczas dyrektor powiedział: „Wraz z Andrzejem Stopką, scenografem, współpracownikiem i przyjacielem, powzięliśmy myśl o polskim narodowym teatrze. Zaczęliśmy ją powoli przyoblekać w rzeczywistość. Wywodzimy nasz teatr ze staropolszczyzny, która zrodziła Mickiewicza, z Wyspiańskiego, którego zrodził Mickiewicz, i z Witkiewicza, którego zrodził Wyspiański. Znaleźliśmy się w ćwierć drogi, bo staropolszczyznę już mieliśmy w naszym starym repertuarze w postaci *Historii* [*Historija o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim*] i *Żywota Józefa*. Po drodze nam było ze *Słowem o Jakubie Szeli* Brunona Jasińskiego, no i doszliśmy do *Dziadów*”<sup>112</sup>.

Pisarz i dramaturg, Jerzy Zawieyski, w swym *Dzienniku* pod pamiętną datą – 25 listopada 1967 roku – zapisał: „Dzień mroźny i słoneczny. [...] Wieczorem w Teatrze Narodowym na *Dziadach*. Jest to wielkie dzieło inscenizatorskie Kazimierza Dejмка. Inny teatr ogromny niż Schillera. Opracowanie dramaturgiczne b.[ardzo] oryginalne: zaczyna się od obrzędu zaduszkowego z wywoływaniem duchów. W tradycji scenicznej (u Schillera także) duchy pojawiały się na skutek zaklęć Guślarza. Tymczasem u Dejмка z tłumu wychodzą określone postaci, które grają role duchów. Po odegraniu swoich ról znów wchodzi w tłum. Odpada wszelki naturalizm i cudowność. Po ukończeniu obrzędu Guślarz mówi: «Czas przypomnieć ojców dzieje». I wtedy Guślarz recytuje dedykację Mickiewicza do trzeciej części *Dziadów*, co wywiera wrażenie ogromne. Jest to wstęp do ukazania się Konrada, którego gra Holoubek. Gra genialnie, nie deklamacyjnie ani retorycznie, lecz refleksyjnie, intelektualnie. Improwizacja Holoubka nie tylko interesuje, ale i wzrusza. Wielka, niezapomniana kreacja. Najlepszy Konrad, jakiego widziałem. Przedstawienie w dalszych częściach bogate w inwencje, utrzymane w stylu dejmkowskim. *Dziady* Dejмка były dla mnie wstrząsem, wielką sprawą narodową i religijną. Po przedstawieniu lampka wina z aktorami i zaproszonymi gośćmi. Wygłosiłem nędzne przemówienie. Dejmek ogromnie mi zaimponował. Gdyby, o Boże!, miała być grana moja sztuka i Dejmek miał ją reżyserować, byłoby to dla mnie niewysłowionym szczęściem”<sup>113</sup>.

---

110 Raszewska 2005.

111 *Ibidem*, s. 151.

112 Dejmek 1989.

113 Cyt. za: Szczublewski 1993, s. 716.

of their life makes the butterflies hurry. They have a sense of time running through their fingers, they crave the stage, challenges, solos and successes. Only thus can they advance from the *corps de ballet* to coryphaeus, then to soloist and first soloist. But the last two rungs are accessible to only the few, the truly select. A dancer’s fate depends entirely on the ballet master, who composes the casts and is responsible for promotions. There is perhaps not another profession in the world in which a person’s career is so ruthlessly subordinated to the authority and whims of an individual. Every change in the post of ballet master is a cataclysm for the ensemble’.

## *Forefathers’ Eve* and other plays at the Teatr Narodowy

---

We have already mentioned one great event at the National Theatre – the production of Adam Mickiewicz’s *Forefathers’ Eve* on 25 November 1967 – in our opening comments to this chapter. The subject has been insightfully studied by Magdalena Raszewska in two publications, one of which is also a thorough discussion of the history of the Teatr Narodowy from 1949 to 2004.<sup>110</sup> We refer the reader desirous of in-depth knowledge to those publications, and here we will propose just a brief discussion of selected facts.

At the start of his tenure as managing director of the Teatr Narodowy in Warsaw, Dejmek invoked the words of Jaracz: ‘The National Theatre should be a school of Polish speech, gesture and customs, a true mirror to the nation’.<sup>111</sup> In 1989, with considerable hindsight – since 1961 and the events of the turn of 1968 – in a conversation with Monika Kuc, the legendary director said: ‘Together with the stage designer Andrzej Stopka, my colleague and friend, I conceived the idea for a Polish national theatre. We gradually began to turn it into reality. We derive our theatre from old Polish culture, which gave rise to Mickiewicz; from Wyspiański, who was begat of Mickiewicz; and from Witkiewicz, who was born of Wyspiański. We found ourselves a quarter of the way down the path, since we already had old Polish culture in our repertoire, in the form of *The Story* [*of the Glorious Resurrection of our Lord*] and *The Life of Joseph*. Along the way we came across Bruno Jasiński’s *Słowo o Jakubie Szeli* [A word about Jakub Szela], then we arrived at *Forefathers’ Eve*’.<sup>112</sup>

The writer and playwright Jerzy Zawieyski wrote in his diary under the memorable date 25 November 1967: ‘A frosty and sunny day. [...] In the evening at the National Theatre for *Forefathers’ Eve*. It is a great piece of staging by Kazimierz Dejmek. A different huge theatre to [Leon] Schiller’s. Dramaturgical arrangement v[ery] original: it begins with the All Souls’ Day ritual with the summoning of spirits. In the stage tradition (including with Schiller), the spirits appear as a result of the Sorcerer’s spells. In Dejmek, meanwhile, specific figures emerge from the crowd and play the roles of spirits. After playing their roles, they re-enter the crowd. All naturalism and wonder are out of the question. When the ritual has ended, the Sorcerer says: “time to remember the history of our fathers”. And then the Sorcerer recites Mickiewicz’s dedication to the third

---

110 Raszewska 2005.

111 *Ibid*, p. 151.

112 Dejmek 1989.



W jednej z rozmów z Małgorzatą Terlecką-Reksnis Holoubek w fascynujący sposób opowiedział o swoim spojrzeniu na *Dziady*, własną w nich rolę i na Dejmka. Znakomity aktor nie ukrywał, że czekał na rolę Gustawa-Konrada całe życie i że zespół Teatru Wielkiego przystępując do premiery po wielu próbach, nie myślał o jakimkolwiek poruszeniu; chciano po prostu „jak najlepiej zagrać *Dziady*”. Pierwotnie planowano premierę na dzień 7 listopada – w dzień rocznicy wybuchu rewolucji – ale Dejmek miał wywalczyć przesunięcie terminu na 25 listopada. Jak się okazało, temat antyrosyjski, czy nawet antycarski, stał się antyradzieckim. „Dejmek – mówił Holoubek – miał swoje zobowiązania wobec ówczesnej władzy. Był w partii, podlegał linii partyjnej. Nasza sytuacja, aktorów bezpartyjnych, była inna, nie dotyczyły nas narady z przedstawicielami władzy i podejmowanie uchwał. Niezależnie od tego, skąd wziął się pierwszy impuls, idea grania *Dziadów* jako utworu gloryfikującego władzę radziecką musiała skończyć się głębokim wstrząsem. Przecież Mickiewicz demonstruje zwierzęcą nienawiść do zaborcy, do Rosjan, i nie ma na to żadnej rady. Wtedy na premierze wydarzyło się coś takiego, że staliśmy się częścią widowni. Czuliśmy niemal dotykalnie, że ludzie zgromadzeni w teatrze oczekują od nas słów prawdy. No więc kiedy ucpełem się tego, to już brnąłem na całego. Trzeba było przeklinać Związek Radziecki i wszystko, co się wtedy działo. Słuszność miał niejaki Kliszko, że to było przedstawienie antyradzieckie, bo było antyrosyjskie”<sup>114</sup>.

Marian Chruszczewski, kierownik Wydziału Propagandy Komitetu Warszawskiego PZPR, w swej notatce służbowej zawarł syntezę opinii władz PRL o przedstawieniu Dejmka: „Kazimierz Dejmek był pozornie wierny tekstowi Mickiewicza. Brak w jego inscenizacji dopisków reżyserkich czy tekstów wziętych z innych utworów Mickiewicza. Kolejność bowiem poszczególnych fragmentów i scen odpowiada dość wiernie oryginalnemu tekstowi utworu. Dokonując jednak koniecznych skrótów i skreśleń, nadał wszystkim antyrosyjskim elementom dramatu bardzo sugestywny charakter środkami inscenizacji. Jest zresztą rzeczą dość oczywistą, że antyrosyjskość w określonych sytuacjach może być w naszym społeczeństwie przetransponowywana na antyradzieckość i dlatego należy do tego problemu podchodzić szczególnie odpowiedzialnie”<sup>115</sup>.

„Wtedy, 25 listopada – kontynuuje cytowaną wcześniej wypowiedź Holoubek – kiedy kurtyna poszła w górę, od razu poculiśmy, że dzieje się coś szczególnego”<sup>116</sup>. I tak było podczas kolejnych przedstawień; widzowie wielokrotnie reagowali aplauzem na antyrosyjskie akcenty. Władze natychmiast uznały spektakl za antyradziecki; dwa miesiące później *Dziady* zdjęto z afisza. Po ostatnim przedstawieniu w dniu 30 stycznia 1968 roku grupa kilkuset osób przeszła z transparentami pod pomnik Adama Mickiewicza na Krakowskim Przedmieściu. W wyniku brutalnej interwencji milicji aresztowano trzydzieści pięć osób, dziewięć z nich ukarano wysokimi grzywnami. Tak więc pomnik Mickiewicza, wzniesiony w latach 1897–1898, podobnie jak w roku odsłonięcia, a następnie w latach 1904 i 1905, stał się symbolem walki o suwerenność, za którą karą były razy zadawane pałkami i wtrącanie do więzienia.

114 Holoubek 2008, s. 133.

115 Cyt. za: Raszewska 2008, s. 26.

116 Holoubek 2008, s. 133.

part of *Forefathers' Eve*, which makes a huge impression. That is the preface to the appearance of Konrad, who is played by Holoubek. He plays brilliantly, not in a declamatory or rhetorical way, but reflectively, intellectually. Holoubek's improvisation is not just interesting, but moving as well. A great, unforgettable creation. The best Konrad that I've seen. The performance in the remaining parts is rich in invention, in Dejmek's characteristic style. For me, Dejmek's *Forefathers' Eve* was a shock, a great national and religious affair. After the show, a glass of wine with the actors and invited guests. I gave a lousy speech. Dejmek made a huge impression on me. If, o Lord! my play were to be performed and Dejmek were to direct it, that would be for me unutterable happiness’.<sup>113</sup>

In one conversation with Małgorzata Terlecka-Reksnis, Holoubek gave a fascinating account of how he saw *Forefathers' Eve*, his own role in the production and also Dejmek. The brilliant actor did not hide the fact that he had waited for the role of Gustaw-Konrad his whole life and that the company of the Teatr Wielki, when approaching the premiere after many rehearsals, was not thinking about stirring the emotions of the audience; it simply wanted 'to play *Forefathers' Eve* as best it could'. The premiere was originally planned for 7 November –the anniversary of the outbreak of the revolution – but Dejmek apparently fought to have the date put back to 25 November. As it turned out, the anti-Russian, or even anti-tsarist, subject became anti-soviet. 'Dejmek – said Holoubek – had his obligations towards the authorities of the day. He was in the party; he had to toe the party line. Our situation, as non-party actors, was different; meetings with representatives of the authorities and the passing of resolutions did not concern us. Regardless of where the first impulse came from, the idea of playing *Forefathers' Eve* as a work glorifying soviet power had to end with a profound shock. After all, Mickiewicz demonstrates an instinctive hatred of the partitioning power, of the Russians, and there's nothing you can do about that. Then at the premiere what happened was that we became part of the audience. We felt almost as if we could be touched, as if the people gathered in the theatre were expecting words of truth from us. And so once I'd picked up on that, I waded all the way in. The Soviet Union and everything that was happening then had to be cursed. A chap called Kliszko was right that it was an anti-soviet performance, because it was anti-Russian’.<sup>114</sup>

Marian Chruszczewski, head of the Propaganda Department of the Warsaw Committee of the Polish United Workers' Party, synthesised in his official memo the opinions of the authorities of the People's Republic of Poland about Dejmek's production: 'Kazimierz Dejmek was ostensibly faithful to Mickiewicz's text. His staging does not contain any directorial annotations or texts taken from other works by Mickiewicz, since the order of the particular passages and scenes corresponds quite faithfully to the original text of the work. However, by making the necessary cuts and deletions, he imparted a highly suggestive character, through procedures employed in the staging, to all the anti-Russian elements of the play. Moreover, it is rather obvious that in specific situations an anti-Russian attitude can be transposed in our society into an anti-soviet attitude, and therefore this problem should be approached most responsibly’.<sup>115</sup>

113 Quoted after Szczublewski 1993, p. 716.

114 Holoubek 2008, p. 133.

115 Quoted after Raszewska 2008, p. 26.

Do protestu postępowych kręgów akademickich przeciw zakazowi wystawiania *Dziadów* przyłączył się również Związek Literatów Polskich w czasie nadzwyczajnego zjazdu w dniu 29 lutego 1968 roku. Surową krytykę władz przeprowadzili wówczas m.in. Paweł Jasienica, Leszek Kołakowski i Stefan Kisielewski, który władze PRL nazwał „dyktaturą ciemniaków”, za co w niespełna dwa tygodnie później został dotkliwie pobity przez „przypadkowych sprawców”.

I tak oto czas Dejmka w Teatrze Narodowym dobiegł kresu, a miał gotowy program działania na wiele lat. Tak o nim mówił w wywiadzie z 1989 roku: „Przemyśliwaliśmy nad Wyspiańskim. A równocześnie zabrałem się do *Szewców* Witkiewicza. Na moje zaproszenie przyjechał z Londynu Feliks Topolski, który miał do *Szewców* robić scenografię i wykonał nawet wstępne projekty. Niestety, po *Dziadach* nasze zamierzenia się urwały, chociaż byliśmy dość blisko urzeczywistnienia oryginalnego polskiego stylu teatralnego. Dodam, że nie zapomnieliśmy o Fredrze”<sup>117</sup>. Holoubek podsumował jego działalność z lat 1961–1962 tymi słowami: „Dejmek przeżył swoje rozliczenie z partią, której był członkiem. On, wielki animator sceny narodowej i projektodawca jej szczególnego statusu, nagle stanął w obliczu ruiny wszystkich planów i konieczności opuszczenia teatru, który od lat konsekwentnie budował. Został emigrantem. Zaczął wędrować bez przydziału po wielu teatrach prowincjonalnych i zagranicznych, stał się teatralnym rzemieślnikiem. On, z temperamentem dyrektora, wyobraźnią artysty i siłą prawdziwego ideologa teatru, musiał podporządkować się czemuś, do czego nie miał serca”<sup>118</sup>.

Pozostała pamięć, liczne zapiski, zdjęcia i cenne pamiątki, w tym rekwizyty z inscenizacji *Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* przechowywane pieczołowicie w Radziejowicach przez dyrektora, Bogumiła Mrówczyńskiego, jednego ze współpracowników Dejmka, gdy był w latach dziewięćdziesiątych ministrem kultury i sztuki. Pozostała przede wszystkim legenda tak wielka, jak legendy największych ludzi teatru dramatycznego XX wieku – Osterwy, Schillera, Jaracza, tyle że w ich życiu bodaj żaden spektakl nie zakończył się aż tak wielkim osobistym dramatem i jednocześnie tak wielkim triumfem. O miejscu wydarzenia w dziejach teatru polskiego niezwykle trafnie napisała badaczka powojennych dziejów Teatru Narodowego: „Zarówno premiera *Dziadów* 25 listopada 1967 roku i ostatni spektakl 30 stycznia 1968 roku to jedne z najważniejszych wydarzeń w historii polskiego teatru. Te dwa wieczory stanowiły o randze przedstawienia przekraczającej ramy sztuki. Dejmkowski *Dziady* znalazły się wśród innych legendarnych polskich premier: *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego z 1578 roku, *Powrotu posła* Juliana Ursyna Niemcewicza z 1791 roku, *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego z 1794 roku, *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego z 1901 roku”<sup>119</sup>.

W Teatrze Narodowym przyszły czasy Adama Hanuszkiewicza (1968–1982), którego czekało niezwykle trudne zadanie, bo zespół teatralny rozproszył się. Mimo to zmusznie tworzył nowy i realizował własną, niekiedy kontrowersyjną wizję. Przyszedł też czas na wystawienie *Wesela*; w reżyserii nowego dyrektora grano je od 1969 roku 117 razy. W roku 1982, w czasie stanu wojennego na deskach Teatru Narodowego rozegrał się kolejny dramat, choć niewielki

117 Dejmek 1989.

118 Holoubek 2008, s. 140.

119 Raszevska 2008, s. 64.

‘Then on 25 November – Holoubek continues his account – when the curtain went up, we immediately felt that something special was happening’.<sup>116</sup> And the same occurred during subsequent performances; the audience repeatedly reacted with applause to the anti-Russian accents. The authorities immediately deemed the show to be anti-soviet; two months later, *Forefathers’ Eve* was taken off the bill. Following the last performance, on 30 January 1968, a group of several hundred people walked with banners to the Adam Mickiewicz monument on Krakowskie Przedmieście. A brutal intervention by the militia saw thirty-five people arrested, nine of whom received big fines. Thus Mickiewicz’s monument, erected in 1897–1898, as in the year of its unveiling, and then again in 1904 and 1905, had become a symbol of the struggle for sovereignty, for which the punishment consisted of blows from truncheons and a spell in prison.

A protest launched by progressive academic circles against the ban on performing *Forefathers’ Eve* was joined by the Union of Polish Men of Letters, during an extraordinary congress held on 29 February 1968. At that time, a robust criticism of the authorities was issued by Paweł Jasienica and Leszek Kołakowski, among others, as well as Stefan Kisielewski, who called the PRP authorities a ‘dictatorship of ignoramuses’, for which, less than two weeks later, he was sorely beaten by ‘casual perpetrators’.

Thus Dejmek’s time at the Teatr Narodowy came to an end, despite the fact that he had a programme of work prepared for many years ahead. This is what he said about that programme in an interview from 1989: ‘We contemplated Wyspiański. And at the same time I set about Witkiewicz’s *Szewcy* [The cobblers]. To my invitation, Feliks Topolski came from London; he was to do the stage design for *The Cobblers* and had even prepared the initial designs. Alas, after *Forefathers’ Eve*, our intentions were thwarted, although we were quite close to making an original Polish theatrical style a reality. I would add that we hadn’t forgotten about Fredro’.<sup>117</sup> Holoubek summed up his work during the years 1961–1962 in the following words: ‘Dejmek was affected by his reckoning with the party, of which he was a member. He, a driving force behind the national stage and the architect of its special status, was suddenly faced with the ruins of all his plans and the need to leave the theatre which he had been building up consistently for years. He became an emigrant. He began wandering without an assignment around many provincial and foreign theatres; he became a theatrical artisan. He, with the temperament of a managing director, the imagination of an artist and the strength of a true ideologist of the theatre, had to submit to something that wasn’t in his heart’.<sup>118</sup>

We are left with our memories, numerous notes, photographs and valuable souvenirs, including props from the production of *Story of the Glorious Resurrection of our Lord*, lovingly preserved in Radziejowice by Bogumił Mrówczyński, who worked with Dejmek when he was minister of culture and the arts during the nineties. We are left, first and foremost, with a legend as great as the legends of the outstanding figures in drama of the twentieth century, Osterwa, Schiller and Jaracz, the difference being that in their lives perhaps no show ended with such

116 Holoubek 2008, p. 133.

117 Dejmek 1989.

118 Holoubek 2008, p. 140.

w porównaniu z Dejmowskim, tyle że z podobnymi konsekwencjami. W czasie przedstawienia widownia wyklaskała aktora Kłosińskiego za to, że w telewizyjnym programie pokazał się na ekranie i poparł wprowadzenie w Polsce stanu wojennego. Tak o tym opowiedział sam Hanuszkiewicz: „Cały zespół stał z tyłu sceny, bo *Wesele* szło na obrotówce i widzieliśmy, jak przy tym morderczym klaskaniu, wraz z Bogu ducha winnym Janczarem w roli Czepca, wykrzykiwali swoje kwestie coraz głośniej. Kiedy dobrnęli do końca, Janczar, nieprzytomny, uciekł za kulisy, a Kłosiński został i... czekał na drugie wejście. Zobaczyłem jego twarz i przestraszyłem się. Był błądy jak trup i twarz mu się dosłownie rozeszła. W odruchu obronnym zaproponowałem, że następne wejście opuścimy. Ale on powiedział: «Nie, jestem zawodowcem». I wszedł znów pod pręgierz, a kiedy zszedł, podałem mu rękę, choć oczywiście nie pochwalałem jego wypowiedzi w telewizji. Nie wiem, czy to zauważył, był nieprzytomny. A gdyby umarł? Jako aktor umarł właśnie wtedy i nieraz myślałem, że ten człowiek zapłacił niewspółmierną cenę”<sup>120</sup>.

W tym samym 1982 roku, kiedy Robert Satanowski obejmował dyrekturę Teatru Wielkiego, Hanuszkiewicz tracił swoje stanowisko. Okoliczności znane są z jego własnych wypowiedzi i z zapisków innych aktorów Teatru Narodowego. Zofia Kucówna zanotowała w swoim diariuszu: „Wczoraj wyklaskano Kłosińskiego. [...] Dzisiaj od rana piekło. Wstrzymano wolną sprzedaż biletów i wejściówek. Zwołano zebranie zespołu Teatru Narodowego na godzinę drugą i zażądano potępienia wczorajszych «ekscesów». Zebranie się odbyło. Zespół nie potępił. Oświadczone nam, że będzie grane bez Kłosińskiego, który się z grania wycofał. Przedstawiciel władzy powiedział: – To pana decyzja. – Tak, moja – powiedział Adam [Hanuszkiewicz]. – Zdaje pan sobie sprawę z konsekwencji, jakie pan poniesie. – Tak, zdaję sobie sprawę”<sup>121</sup>. Konsekwencją była dymisja.

Hanuszkiewicz tak ją zapamiętał i przedstawił w cytowanej już częściowo rozmowie: „Pewnego dnia zadzwoniła do mnie, do teatru, żona, przekazując wysłuchaną przed chwilą informację z dziennika telewizyjnego: ZASP – rozwiązany, Teatr Rzeczypospolitej – powołany, Hanuszkiewicz zdjęty z dyrekturki z dniem 1 stycznia. Było to 30 listopada 1982 r. [...] Miałem teraz miesiąc, by zamknąć cały rozdział swojego życia, czternaście lat pracy w Teatrze Narodowym, które przysporzyły mi wiele radości i udręki. W teatrze, w którym przerobiłem pełny kanon wielkiej klasyki polskiej [m.in. *Wyzwolenie, Damy i huzary, Nie-boska komedia, Kordian, Kartoteka, O poprawie Rzeczypospolitej*] i część obcej [m.in. *Dekameron, Bracia Karamazow, Szkoła żon, Rewizor, Antygona*], dorobiwszy się znakomitego zespołu. [...] Wziąłem się do pracy, by przygotować premierę na pożegnanie publiczności i przyjaciół. Zespół pracował dzień i noc, zrobiliśmy *Śpiewnik domowy* Moniuszki w trzy tygodnie. [...] - Tak, ten ostatni akt pamiętam dobrze. Spektakl był piękny, a bankiet wspaniały, cała licząca się Warszawa przyszła Was pożegnać. Wtedy już wszyscy kochali Hanuszkiewicza, nawet ta część salonu, która mu miała za złe wzięcie teatru po Dejmku w roku 1968. Pamiętam też wasze pożegnanie z zespołem, który się potem rozpadł, jak cały teatr. – Nawet było dość pogodnie, tylko Dykiel naraz tak szczerze się rozbeczała, jak dziewczucha, której chłopaka do wojska zabierają. [...] Miesiąc po mnie zdejmują Holoubka, potem profesora Lorentza [ze stanowiska dyrektora Muzeum Narodowego] i wielu innych, tak czy ina-

120 *Komedianci. Rzecz o bojkocie* 1990.

121 Kucówna 1990, cyt. za: Szczublewski 1993, s. 778.

a great personal drama and at the same time such a great triumph. The place of that event in the history of Polish theatre was described most aptly by one student of the post-war history of the Teatr Narodowy: ‘Both the premiere of *Forefathers’ Eve*, on 25 November 1967, and the last performance, on 30 January 1968, were among the most important events in the history of Polish theatre. Those two evenings determined the standing of that production, transcending the boundaries of the art. Dejmek’s *Forefathers’ Eve* entered the company of other legendary Polish premieres: Jan Kochanowski’s *Odprawa posłów greckich* [The dismissal of the Grecian envoys] from 1578, Julian Ursyn Niemcewicz’s *Powrót posła* [Return of the envoy] from 1791, Wojciech Bogusławski’s *The Supposed Miracle, or Cracovians and Highlanders* from 1794 and Stanisław Wyspiański’s *Wesele* [The wedding] from 1901’.<sup>119</sup>

At the Teatr Narodowy, the rudder was taken by Adam Hanuszkiewicz (1968–1982), who was faced with a most difficult task, since the theatrical company dispersed. Despite that, he laboriously brought together a new company and realised his own, at times controversial, vision. The time also came for a production of *The Wedding*; in the new director’s production, it was played 117 times from 1969. In 1982, under martial law, another drama was played out on the boards of the Teatr Narodowy; although rather small compared to Dejmek’s drama, it brought similar consequences. During a performance, the audience booed the actor Kłosiński for having appeared on the screen during a television programme and supported the introduction of martial law in Poland. Here is Hanuszkiewicz’s own account: ‘The entire company stood at the back of the stage, because *The Wedding* was played on a revolving stage, and we saw how, with that dreadful booing, together with the unoffending Janczar in the role of Czepiec, they were shouting their lines ever more loudly. Once they had ploughed their way to the end, Janczar, paralysed, fled behind the wings, and Kłosiński stood there and... waited for his next entrance. I saw his face and took fright. He was deathly pale and his face had literally fallen apart. In a defensive impulse, I proposed that we omit the next entrance. But he said: “No, I’m a professional”. And he went back into the fray, and when he came off, I gave him my hand, although of course I didn’t approve of what he had said on television. I don’t know if he noticed that; he was numb. And what if he had died? As an actor, he died at that very moment, and I’ve thought at times that this man paid a disproportionate price’.<sup>120</sup>

In 1982, the same year that Robert Satanowski took over the reins of the Teatr Wielki, Hanuszkiewicz lost his post. The circumstances are familiar thanks to his own words and to notes made by other actors of the Teatr Narodowy. Zofia Kucówna noted in her diary: ‘Yesterday, Kłosiński was booed [...] Today, it’s been hell since this morning. The free sale of tickets and passes has been halted. A meeting of the National Theatre company was called for two o’clock and it was demanded that yesterday’s “excesses” be condemned. The meeting took place. The company did not condemn. We were told that it would be played without Kłosiński, who had withdrawn. The representative of the authorities said: – Is this your decision. – Yes, mine

119 Raszewska 2008, p. 64.

120 *Komedianci. Rzecz o bojkocie* 1990.

czej odsuniętych luminarzy naszej kultury i nauki. – W dobrym towarzystwie odchodziłeś i nikt nie zaprzeczy, że solidnie na to zasłużyłeś. [...] Po Dejмку teatr brałeś i jak Dejmek go utraciłeś. Ten, kto cię zwalniał, wykazał zmysł dramaturgiczny godny wielkich Greków”<sup>122</sup>.

Jaki był Teatr Narodowy Hanuszkiewicza? Pewne pojęcie o nim daje fotografia z premiery *Balladyny* Słowackiego w dniu 8 lutego 1974 roku w reżyserii samego dyrektora i ze scenariuszem Marcina Jarnuszkiewicza<sup>123</sup>. Oto wspomniana dopiero co Bożena Dykiel – jako Goplana – wjechała na scenę na najnowszym modelu hondy. „Nie interesuje mnie – mówił Hanuszkiewicz – produkcja wzruszeń dla intelektualistów... Czytam tekst. Robię teatr żywy. Ma nie być nudny”. Hanuszkiewicz pełnymi garściami czerpał z kultury masowej, z filmu i komiksu. Gdy krytycy teatralni mówili o zamianie Teatru Narodowego w cyrk, Hanuszkiewicz zgadzał się z nimi, ale zaraz dodawał, że jest to cyrk olimpijski. Czy „olimpijska” była *Balladyna* ze sporą ilością dowcipów, śmieszności i efektów z fascynacji japońską techniką? Tak oto „zaczął się Teatr Narodowy inny, coraz bardziej sceptycznie traktujący swoją nazwę i funkcję pierwszej sceny”<sup>124</sup>. Faktem wszakże jest to, że ta klasyka tak nieklasycznie pokazywana przyciągała widzów, którzy rzadko w teatrze bywali albo w ogóle do niego nie chodzili. „*Balladyna* na hondach? – zapytuje Raszewska – Czemu nie. Ale niech na afiszu będzie jasno i uczciwie napisane, że jest to *Balladyna* Hanuszkiewicza, a nie Słowackiego”<sup>125</sup>.

Niedługo po tym, jak odbyła się premiera *O poprawie Rzeczypospolitej* (11 listopada 1981) z muzyką Czesława Niemena i z tekstami nie tylko Andrzeja Frycza Modrzewskiego, ale też Piotra Skargi, Tadeusza Kościuszki, Maurycego Mochnackiego, Mickiewicza, Słowackiego, Piłsudskiego i innych słynnych Polaków dla całego Teatru Wielkiego przyszedł kolejny czas próby. „Solidarność – zanotował Szczublewski – od pierwszego dnia stanu wojennego rozpoczęła działalność konspiracyjną. Przewodniczący «Solidarności» w Teatrze Wielkim, Krzysztof Łoziński, 8 VI [1982] został aresztowany w gmachu teatru i wyprowadzony w kajdankach na rękach”<sup>126</sup>.

Po zdymisjonowaniu Hanuszkiewicza zespół Teatru Narodowego ponownie się rozsypał. W latach 1983–1990 funkcję dyrektora pełnił Jerzy Krasowski, za którego czasów – 9 marca 1985 roku – zdarzył się wielki pożar<sup>127</sup>. Sprawy w kondycji teatru zaszły tak daleko, że 26 kwietnia 1990 roku Izabela Cywińska, ówczesna minister kultury i sztuki, wraz z Michałem Szymborskim, reprezentującym prezydenta Warszawy, podpisali dokument, w myśl którego „z dniem 31 sierpnia 1990 roku ustaje działalność instytucji artystycznej o nazwie Teatr Narodowy w Warszawie tymczasowo w siedzibie na Woli”<sup>128</sup>. Uroczyste otwarcie po odbudowie miało miejsce 19 listopada 1996 roku, a więc po raz kolejny w murach Teatru Wielkiego nawiązano do historycznego wydarzenia w 1765 roku. Stanowisko dyrektora objął Janusz Pietkiewicz, który nominację

122 *Komedianci. Rzecz o bojkocie* 1990.

123 Raszewska 2005, il. na s. 182.

124 Holoubek 2008, s. 140.

125 Raszewska 2005, s. 184.

126 Szczublewski 1993, s. 778.

127 Tuszyńska 2014, s. 53.

128 Raszewska 2005, s. 242.

– said Adam [Hanuszkiewicz]. – You are aware of the consequences that you will incur. – Yes, I’m aware’.<sup>121</sup> The consequence was his dismissal.

This is how Hanuszkiewicz remembered it and presented it in the conversation already quoted in part above: ‘One day, my wife called me at the theatre, passing on information that she had heard a moment before from the television news: the Union of Polish Stage Artists was disbanded, the Teatr Rzeczypospolitej (Theatre of the Republic) appointed, Hanuszkiewicz removed from the management as of 1 January. That was on 30 November 1982. [...] I now had a month to bring a whole chapter of my life to a close, fourteen years’ work at the Teatr Narodowy, which had brought me a great deal of joy and torment as well. At a theatre in which I had worked through the full canon of great Polish classics [including *Wyzwolenie* [Liberation], *Damy i huzary* [Ladies and hussar], *Nie-boska komedia* [The un-divine comedy], *Kordian*, *Kartoteka* [Personal file] and *O poprawie Rzeczypospolitej* [On the reform of the state]] and part of the foreign canon [including *The Decameron*, *The Brothers Karamazov*, *The School for Wives*, *The Government Inspector* and *Antigone*], having established an excellent company. [...] I set about preparing a premiere for my farewell with the public and my friends. The company worked day and night, and we did Moniuszko’s *Śpiewnik domowy* [Home songbook] within three weeks. [...] Yes, I remember that final act well. The show was beautiful, and the banquet magnificent, all the main figures of Warsaw came to bid you farewell. Then everyone loved Hanuszkiewicz, even that part of the salon who had resented him taking over the theatre after Dejmek in 1968. I also remember your farewell to the company, which subsequently fell apart, like the whole theatre. – It was even quite cheerful, only Dykiel all at once started blubbering like a girl whose boyfriend had been drafted. [...] A month after me, they dismissed Holoubek, then Professor Lorentz [from the post of director of the National Museum] and many others, luminaries of our culture and learning removed in one way or another. – You departed in good company, and no one will deny that you thoroughly deserved it. [...] You took over the theatre after Dejmek and lost it like Dejmek. The one who dismissed you showed a flair for drama worthy of the great Greeks’.<sup>122</sup>

What was Hanuszkiewicz’s Teatr Narodowy like? We gain some idea of it from a photograph from the premiere of Słowacki’s *Balladyna* on 8 February 1974, directed by Hanuszkiewicz himself, with stage design by Marcin Jarnuszkiewicz.<sup>123</sup> Here was Bożena Dykiel, mentioned just a moment ago – as Goplana – driving onto the stage in the latest Honda model. ‘I’m not interested – said Hanuszkiewicz – in the production of thrills for intellectuals... I read the text. I produce theatre that’s alive. It’s not to be boring’. Hanuszkiewicz drew liberally on mass culture, on films and comic strips. When the theatre critics spoke about the Teatr Narodowy being turned into a circus, Hanuszkiewicz agreed with them, but he immediately added that it was an Olympian circus. Was *Balladyna* with a considerable number of jokes, silliness and effects derived from a fascination with Japanese techniques ‘Olympian’? Thus began ‘a different National Theatre, treating its name and its function as the leading stage with increasing scepticism’.<sup>124</sup> Yet the fact remains that these

121 *Kucówna* 1990, Quoted after Szczublewski 1993, p. 778.

122 *Komedianci. Rzecz o bojkocie* 1990.

123 Raszewska 2005, ill. on p. 182.

124 Holoubek 2008, p. 140.

otrzymał z rąk ministra Dejmka już w 1995 roku. „Od 1996 roku – pisze Magdalena Raszewska – Teatr Narodowy ponownie jest bytem realnym. Wzbudza dyskusje, kontrowersje, zachwyty, oburzenie. Zmusza do stawiania pytań. Nadal na jego afiszu widnieje medalion z profilem Wojciecha Bogusławskiego i napis: «Założony w 1765 roku»”<sup>129</sup>.

## Pomniki Wojciecha Bogusławskiego i Stanisława Moniuszki

**Przyszedeł czas**, by przybliżyć nieco historię monumentów, które stoją przed obydwooma skrzydłami frontowej fasady Teatru Wielkiego – pomników Bogusławskiego i Moniuszki. Pierwszy z nich, wykonany z brązu i granitu fińskiego, pozyskanego z rozebranego soboru prawosławnego na placu Saskim, i ustawiony przed wejściem do Teatru Narodowego, powstał ze składek aktorów, z inicjatywy prezesa Związku Artystów Scen Polskich, Józefa Śliwickiego<sup>130</sup>. Konkurs na pomnik, rozpisany w 1929 roku, wygrał jeden z najbardziej cenionych rzeźbiarzy okresu międzywojennego – Jan Szczepkowski. Uroczystego odsłonięcia, 27 września 1936 roku, dokonał prezydent Warszawy Stefan Starzyński. Jerzy Warchałowski w swym omówieniu wydarzenia tak pisał: „Figura pełna wytwornej prostoty. Cztery ściany słupa [cokołu] wypełniają kompozycje figuralne, symbolizujące elementy rzemiosła aktorskiego: gest, charakteryzację, głos, literaturę. [...] Jest w rzeźbie Szczepkowskiego cecha specjalna – to krzyżowanie się wątku, mijanie się płaszczyzn, ściganie się motywów, przerywanie rytmu, coś, co działa muzycznie, oś z nieoczekiwanych kombinacji kontrapunktu. Zdaje się, że dziełem swym Szczepkowski, król ornamentu, stanął w pierwszych szeregach budowniczych formy”. Odlana w brązie statua dwumetrowej wysokości nie była szczególnie nowatorska, ale dobrze oddawała cechy ojca teatru polskiego, o których była mowa w drugim rozdziale tej książki.

Jest prawdopodobne, że w tym samym czasie planowano odsłonięcie pomnika Stanisława Moniuszki. Pomysł narodził się w 1930 roku, ale jego realizacja długo nie mogła dojść do skutku. W jednym z zapisków z epoki czytamy: „Komitet budowy pomnika Moniuszki z ks. Czterwertyńskim jako prezesem na czele, nie ustaje w swych zabiegach około gromadzenia funduszu na ten szlachetny cel. Wobec obojętności, jaką okazały względem budowy pomnika Moniuszki niemal wszystkie stowarzyszenia śpiewacze i muzyczne (wysłano 350 próśb) w całym kraju, szczególne wyróżnienie stanowią orkiestry pułkowe, które ze swoich koncertów zebrały w ciągu lata 10 tys. złotych. Również światowej sławy tenor – Jan Kiepura, obiecał zaśpiewać na ten cel w *Halce* lub w *Strasznym dworze*. W formie cegiełek sprzedawano portret S. Moniuszki, reprodukowany z jego ostatniej fotografii”<sup>131</sup>.

Pomnik Bogusławskiego padł ofiarą II wojny światowej; został przez hitlerowców wysadzony w powietrze w grudniu 1944 roku. Zachowała się znaczna część jego cokołu, jak i częściowo tylko

classics shown so unclassically attracted viewers who rarely attended the theatre or never came at all. *‘Balladyna on Hondas? – asked Raszewska – Why not? But it should be written clearly and honestly on the posters that it is Hanuszkiewicz’s Balladyna and not Słowacki’s’*.<sup>125</sup>

Shortly after the premiere of *On the Reform of the State* (11 November 1981), with music by Czesław Niemen and texts not only by Andrzej Frycz Modrzewski, but also by Piotr Skarga, Tadeusz Kościuszko, Maurycy Mochnacki, Mickiewicz, Słowacki, Piłsudski and other famous Poles, the Teatr Wielki experienced another testing period. ‘Solidarity – noted Szczublewski – began its conspiratorial activities from the first day of martial law. On 8 June [1982], the leader of Solidarity at the Teatr Wielki, Krzysztof Łoziński, was arrested in the theatre building and taken away in handcuffs’.<sup>126</sup>

Following Hanuszkiewicz’s dismissal, the Teatr Narodowy’s company again fell apart. From 1983 to 1990, Jerzy Krasowski was managing director, and it was on his watch – on 9 March 1985 – that a great fire broke out.<sup>127</sup> The condition of the theatre was affected to such an extent that on 26 April 1990 Izabela Cywińska, the then minister of culture and the arts, together with Michał Szymborski, representing the mayor of Warsaw, signed a document according to which, ‘on 31 August 1990, the artistic institution under the name National Theatre in Warsaw, provisionally located in the district of Wola, has ceased its activities’.<sup>128</sup> The ceremonial opening after the theatre’s rebuilding took place on 19 November 1996; so the Teatr Wielki once again witnessed a reference to the historical event of 1765. The post of managing director was taken by Jerzy Pietkiewicz, who received his nomination from the hands of minister Dejmek in 1995. ‘Since 1996 – writes Magdalena Raszewska – the National Theatre is once more a real entity. It arouses discussion, controversy, admiration and indignation. It forces questions to be posed. Its bills still feature a medallion with the profile of Wojciech Bogusławski and the inscription “founded in 1765”’.<sup>129</sup>

## Monuments to Wojciech Bogusławski and Stanisław Moniuszko

The time has come to write a little about the history of the monuments that stand in front of the two wings of the front façade of the Teatr Wielki: the monuments to Bogusławski and Moniuszko. The first of them, made in bronze and Finnish granite obtained from the demolished Orthodox church on Saxon Square, and placed in front of the entrance to the Teatr Narodowy, was funded from subscriptions made by actors, at the initiative of the president of the Union of Polish Stage Artists, Józef Śliwicki.<sup>130</sup> The competition for the monument, announced in 1929, was won by one of the most highly esteemed sculptors of the inter-war period: Jan

<sup>129</sup> Raszewska 2005, s. 303.

<sup>130</sup> Grzesiuk-Olszewska 2003, s. 94–95.

<sup>131</sup> Cyt. za: Grzesiuk-Olszewska 2003.

<sup>125</sup> Raszewska 2005, p. 184.

<sup>126</sup> Szczublewski 1993, p. 778.

<sup>127</sup> Tuszyńska 2014, p. 53.

<sup>128</sup> Raszewska 2005, p. 242.

<sup>129</sup> *Ibid*, p. 303.

<sup>130</sup> Grzesiuk-Olszewska 2003, pp. 94–95.

uszkodzona statua, którą tuż po wojnie, z niewiadomych powodów, przetopiono. Szczepkowski tak opisał w 1950 roku stan cokołu w liście do Prezydium Rady Narodowej: „Pozostał mało uszkodzony cokół z polerowanego granitu, który niedawno na czyjeś zarządzenie i z jakiegoś powodu zniknął. [...] Na skutek moich osobistych poszukiwań w ruinach Teatru natknąłem się, wewnątrz frontowej części gmachu, na porzucone w największym nieładzie, wśród odłamków cegieł i tynków oraz nieczystości, bloki pochodzące z pomnika Bogusławskiego”. Zabiegi artysty przyniosły skutek; statua Bogusławskiego została na nowo odlana, a cokół – z licznymi śladami po kulach, zrekonstruowano. Niestety, artysta nie doczekał chwili odsłonięcia pomnika w dniu 17 stycznia 1965 roku, zmarł bowiem w niespełna rok przed tym wydarzeniem. Odlew stojącej dziś przed Teatrem statuy wykonała Spółdzielnia Brąz Dekoracyjny, dawny zakład braci Łopieńskich.

Tego samego dnia odsłonięto również pomnik Moniuszki, który zaprojektował ten sam artysta. Utrzymany jest w podobnej stylistyce: odlana w brązie statua ojca polskiej opery ustawiona jest na cokole z fińskiego granitu, pochodzącego również z rosyjskiej cerkwi. Tak więc pomysł wystawienia Moniuszce pomnika zrealizowano dopiero po 35 latach. Odsłaniano go przy dźwiękach *Pieśni rycerskiej* Moniuszki; jeszcze tego samego roku – 19 i 20 listopada – miała miejsce inauguracja Teatru Wielkiego i wówczas wystawiono *Straszny dwór*. Pomnik twórcy polskiej opery narodowej ufundowano ze składek Społecznego Funduszu Odbudowy Stolicy.

W tym czasie, kiedy Warszawa podnosiła się z gruzów, do Polski przyjechał – pod koniec sierpnia 1948 roku – Pablo Picasso. Odwiedził też Warszawę i mieszkał w hotelu Bristol, nieopodal ruin Teatru Wielkiego. 25 lat później na deskach tego Teatru miała miejsce premiera baletu inspirowanego twórczością wielkiego malarza hiszpańskiego. Było to jedyne tego rodzaju wydarzenie artystyczne na świecie.

## Picasso w Teatrze Wielkim

„Picasso zawarł znajomość z Erykiem Satie i skończyła się epoka kubizmu, czystego kubizmu. [...] I tak kubizm miał się znaleźć na scenie teatru”<sup>132</sup>. Takie oto słowa odnajdujemy w słynnej, pomimo że bardzo niewielkiej, biografii Picassa z wczesnej fazy jego twórczości pióra Gertrudy Stein. Dlaczego ta amerykańska autorka, której korzenie sięgają ziem polskich, jest cytowana w naszej książce? Dlaczego niczym rodzaj dysonansu pojawia się Pablo Picasso tuż po próbie przypomnienia najważniejszych wydarzeń w powojennych dziejach Teatru Narodowego w murach Teatru Wielkiego? Dzieje się tak dlatego, że Picasso wykonał w swoim życiu projekty dwóch kurtyn teatralnych<sup>133</sup>, tworzył liczne scenografie teatralne<sup>134</sup>, głównie do baletów, i jest autorem sztuki teatralnej napisanej w 1944 roku w Paryżu, której ist-

132 Stein 1982, s. 50.

133 Warncke 2006, s. 95–107.

134 Cooper 1987.

Szczepkowski. The ceremonial unveiling, on 27 September 1936, was done by the mayor of Warsaw, Stefan Starzyński. In his discussion of the event, Jerzy Warchałowski wrote: ‘A figure full of refined simplicity. The four walls of the post [base] are filled with figural compositions symbolising elements of the actor’s craft: gesture, characterisation, voice and literature. [...] Szczepkowski’s sculpture includes a special feature: a crossing of subjects, planes passing each other, motifs racing one another, rhythms interrupted, something that happens musically, an axis from unexpected combinations of counterpoint. In this work, Szczepkowski, the king of ornament, seems to have stood at the forefront of the builders of form’. The two-metre bronze statue was not particularly innovative, but it gave a good representation of the features of the father of Polish theatre, which we described in the second chapter of this book.

It is likely that the unveiling of the Stanisław Moniuszko monument was planned for the same time. The idea was born in 1930, but its realisation was not forthcoming. Among the notes from the period, we read: ‘The committee for the building of a Moniuszko monument, led by Prince Czetwertyński, is unstinting in its efforts to collect the funds for that noble cause. Given the indifference shown towards the building of a Moniuszko monument by nearly all the singing and musical societies (350 requests were sent out) around the country, a special mention is due to the regimental bands, which in their concerts collected 10,000 zlotys in a year. The world-famous tenor Jan Kiepura has also promised to sing for that cause in *Halka* or *The Haunted Manor*. Sold in the form of contributions was a portrait of Stanisław Moniuszko, reproduced from his last photograph’.<sup>131</sup>

The Bogusławski monument fell victim to the Second World War; it was blown up by the Nazis in December 1944. A large part of its pedestal was saved, as well as the only partially damaged statue, which shortly after the war, for reasons unknown, was melted down. Szczepkowski gave the following description of the state of the pedestal in a letter to the Presidium of the National Council in 1950: ‘There remained the only slightly damaged base of burnished granite, which recently, at someone’s instruction and for some reason, disappeared. [...] As a result of my personal searches among the ruins of the Theatre, inside the front part of the building, I came across blocks from the Bogusławski monument, strewn about in the greatest disorder, among bits of brick and plaster and rubbish’. The artist’s endeavours bore fruit: Bogusławski’s statue was recast, and the pedestal, with numerous bullet holes, was reconstructed. Unfortunately, the artist did not live to see the unveiling of the monument, on 17 January 1965, as he died less than a year before the event. The cast of the statue that stands in front of the theatre today was produced by the Decorative Bronze Cooperative, a former initiative of the Łopieński brothers.

That same day, the Moniuszko monument designed by the same artist was also unveiled. It is in a similar style: the statue of the father of Polish opera, cast in bronze, is set on a base of Finnish granite, also from that Russian church. So the idea for erecting a monument to Moniuszko was not realised until thirty-five years later. It was unveiled to the strains of the subject’s ‘Pieśń rycerska’ [Knightly song]; that same year, on 19 and 20 November, the Teatr Wielki was inaugurated with a performance of *The Haunted Manor*. The monument of the father of Polish national opera was funded from contributions to the Social Fund for the Rebuilding of the Capital.

131 Quoted after Grzesiuk-Olszewska 2003.

nieje polskie tłumaczenie<sup>135</sup>. *Pożądanie*, znane też jako *Pożądanie schwytane za ogon*, doczekało się wystawienia w Polsce, ale nie w Teatrze Narodowym w Warszawie, a w słynnym niegdyś Teatrze Stu w Krakowie, gdzie występował m.in. Jerzy Stuhr. Najważniejsze wszakże jest to, że sztuka Picassa stała się inspiracją do baletu z muzyką Grażyny Bacewicz i librettem Mieczysława Bibrowskiego, którego inscenizacja miała miejsce na scenie Teatru Wielkiego w 1973 roku<sup>136</sup>. Było to, jak wspomniano, jedyne takie przedsięwzięcie na świecie, ale baletu nigdy więcej w Polsce nie pokazano. Obecnie niemal zapomniana jest też muzyka napisana do niego przez Bacewicz, która, jak to ujął jeden z krytyków muzycznych, stanowi „jednolity pomost między Strawińskim, Prokofiewem i Bartókiem a dzisiejszą awangardą”<sup>137</sup>.

Istnieje co najmniej kilka wątków, które prowadzą w Warszawie do Picassa. Artysta odwiedził to miasto w 1948 roku i spędził w nim kilka dni; ofiarował Muzeum Narodowemu swoje dzieła sztuki, a wśród nich malowaną ceramikę i linoryt barwny z pastiszem *Śniadania na trawie* Maneta<sup>138</sup>. W baletach, do których wykonał scenografię, m.in. w *Paradach*, występował Leon Wójcikowski, przez wiele lat związany z Teatrem Wielkim, o czym była już mowa<sup>139</sup>. Picasso zaprzyjaźnił się przynajmniej z jeszcze jednym warszawianinem – Jerzym Borejszą – i do końca swoich dni śledził losy baletu inspirowanego *Pożądaniem*. Istnieje też pewna opowieść o Picassie i jabłku wyrzuconym przez niego nad Polską z samolotu (sic!). Prawie wszystko to zostało pieczołowicie zebrane i opublikowane w pięknej książce, niemal albumie pod redakcją Bibrowskiego pt. *Picasso w Polsce* (1979). Czy wymienione fakty i od lat prowadzona w Teatrze Wielkim polityka łączenia/przenikania się sztuk – operowych, baletowych i plastycznych – nie prowadzą wprost do idei, aby jednym z wydarzeń przygotowywanych na 250-lecie Teatru Narodowego było wznowienie baletu *Pożądanie*, połączone może z *Pulcinellą* Strawińskiego i na pewno z wystawą dzieł Picassa w zbiorach polskich, jak również z pokazem filmu Andrzeja Matyni o Picassie i teatrze? Wypada zatem przypomnieć kilka wydarzeń wiążących się z przywołanymi wcześniej wątkami i ponadto zwrócić uwagę Czytelnika na ostatni tekst w naszym aneksie będący obszerną recenzją baletu z muzyką Bacewicz.

„Jego upór w ściganiu piękna – napisał Apollinaire o Picassie w roku 1913 – zmienił w sztuce wszystko”. Było to piękno szczególne – kubistyczne, niekiedy – jak w przypadku inscenizacji do baletów – łączące elementy czerpane z futuryzmu<sup>140</sup>. Przypomnijmy tu m.in. za Deni-sem Babletem, że także inne kierunki awangardy artystycznej XX wieku, w tym ekspresjonizm, dadaizm, konstruktywizm i nurt abstrakcyjny w wydaniu Wassily’ a Kandinsky’ego i Pieta Mondriana były silnie powiązane z teatrem<sup>141</sup>. Poza wspomnianymi artystami twórcami scenografii teatralnych byli również tacy słynni malarze, jak Joan Mirò i Marc Chagall. Fascynacja Picassa teatrem rozpoczęła się w roku 1917 pod wpływem Jeana Cocteau i, jak wiemy od Gertrudy

135 Picasso 1967.

136 Trochimczyk 1997.

137 Ekiert 1973.

138 *Picasso w zbiorach polskich* 1995.

139 Wójcikowski 1979.

140 Martin 1978.

141 Bablet 1980, s. 63–146.

At the time when Warsaw was raising itself from the rubble, towards the end of August 1948, Pablo Picasso came to Poland. His itinerary included Warsaw, and he stayed at the Hotel Bristol, not far from the ruins of the Teatr Wielki. Twenty-five years later, that same theatre hosted the premiere of a ballet inspired by the work of the great Spanish painter. It was the only artistic event of its kind in the world.

## Picasso at the Teatr Wielki

‘Picasso commenced to know Erik Satie and the result was *Parade*, that was the end of this period, the period of real cubism. [...] So cubism was to be put on the stage’.<sup>132</sup> We find those words in the famous, albeit rather short, biography of Picasso from the early phase of his oeuvre from the pen of Gertrude Stein. Why is that American author, whose roots reach into Polish soil, quoted in our book? Why does Pablo Picasso appear, like a sort of dissonance, just after a recap of the most important events in the post-war history of the Teatr Narodowy at the Teatr Wielki? Well, it is because Picasso produced the designs for two theatre curtains in his life,<sup>133</sup> created numerous theatrical stage designs,<sup>134</sup> mainly for ballets, and was the author of a stage play, written in 1944, in Paris, of which we have a Polish translation.<sup>135</sup> *Pożądanie* [Desire], also known as *Pożądanie schwytane za ogon* [Desire caught by the tail],<sup>136</sup> was staged in Poland, not at the Teatr Narodowy in Warsaw, but in the once famous Teatr Stu in Cracow, where the cast included Jerzy Stuhr. Most importantly, however, is that Picasso’s play inspired a ballet with music by Grażyna Bacewicz and a libretto by Mieczysław Bibrowski, which was staged at the Teatr Wielki in 1973.<sup>137</sup> As already mentioned, it was the only show of its kind in the world, but that ballet was never performed in Poland again. Now all but forgotten is also the music written to it by Bacewicz, who, as one music critic put it, represents ‘a uniform bridge between Stravinsky, Prokofiev and Bartók, on one side, and the present-day avant-garde, on the other’.<sup>138</sup>

There are at least several other motifs in Warsaw that lead to Picasso. The artist visited this city in 1948 and spent several days here; he donated some of his works to the National Museum, including painted ceramics and a colour linoleum print with a pastiche of Manet’s *Le déjeuner sur l’herbe*.<sup>139</sup> The ballets to which he produced the scenery, including *Parade*, starred Leon Wójcikowski, associated for many years with the Teatr Wielki, as already mentioned.<sup>140</sup> Picasso was on friendly terms with at least one more Varsovian, Jerzy Borejsza, and till the end

132 Stein 1938, pp. 28–29.

133 Warncke 2006, pp. 95–107.

134 Cooper 1987.

135 Picasso 1967.

136 *Le Désir attrapé par la queue*. (tr.)

137 Trochimczyk 1997.

138 Ekiert 1973.

139 *Picasso w zbiorach polskich* 1995.

140 Wójcikowski 1979.

Stein, Erika Satie<sup>142</sup>. Od 1916 roku trwały przygotowania do wystawienia baletu *Parada* przez Les Ballets Russes Siergieja Diagilewa. Satie, Cocteau, Picasso, Strawiński i Diagilew spotkali się w Rzymie w lutym 1917 roku, gdzie zostały naszkicowane do początków maja zarysy tego przedziwnego spektaklu baletowego, który miał być pokazany w Paryżu<sup>143</sup>. Muzykę do tego spektaklu skomponował Satie, libretto napisał Cocteau, a scenografię i kostiumy zaprojektował Picasso.

Aby zrozumieć dobrze cały kontekst, w którym powstała *Parada*, a potem kolejne balety z udziałem Leona Wójcikowskiego, musimy przywołać kilka wydarzeń sprzed 1917 roku. Wczytajmy się we wspomnienia naszego znakomitego tancerza, który przypomina nam ponadto, że słynne balety rosyjskie były w rzeczywistości rosyjsko-polskie: „W roku 1915 [...] przyjechał do nas ze Szwajcarii sekretarz Diagilewa, Drubecki. Odwiedził Teatr Wielki i zaangażował do zespołu swego szefa 11 polskich tancerek i tancerzy, mnie w ich liczbie. Wyjechaliśmy wkrótce do Lozanny, gdzie w ciągu przeszło czterech miesięcy uczyliśmy się ról z wystawianych już poprzednio przez Fokina baletów, takich jak *Kleopatra*, *Szeherazada*, *Niebieski Bóg*, *Tamara*, po czym wyjechaliśmy na *tournee* do Stanów Zjednoczonych. Dawaliśmy występy w Nowym Jorku przez dwa miesiące, w Chicago przez dwa tygodnie, a potem w ciągu czterech miesięcy objechaliśmy z jednodniowymi w zasadzie występami sto sześć miast i miasteczek amerykańskich. Następnie wróciliśmy do Europy, zatrzymując się w Madrycie. Przyjechał tam wtedy z Wiednia znakomity polski tancerz i choreograf, Wacław Niżyński, i po paru miesiącach prób zespół wyruszył znowu do Ameryki, gdzie Niżyński miał wystawiać *Dyla Sowizdrzała*. Ale baletu tego nie dokończył, gdyż w czasie prób ciężko zachorował. Natomiast zespół – był to już rok 1916 – wyjechał wraz z Diagilewem do Rzymu. Było nas jedenaście osób różnej narodowości. Tam właśnie, w Rzymie, poznałem Picassa, a także nowego choreografa Diagilewa, Miasina, oraz Strawińskiego, Cocteau i innych. [...] Picasso często bywał na próbach [...]. Wykonywałem w tym balecie jedną z głównych ról w bardzo oryginalnym kostiumie Picassowskim; toteż jego twórcę zajmowała ta postać i niekiedy po próbie klepał mnie po ramieniu, mówiąc: «Muy bien» (bardzo dobrze). [...] Premiera odbyła się w Paryżu w marcu 1917 roku. Była to ważna data w dziejach nowoczesnego baletu, gdyż prezentowany spektakl różnił się znacznie od poprzednich baletów Diagilewa, w których często występował element folkloru rosyjskiego czy baśni. *Parada* to może pierwszy balet naprawdę współczesny. Szczególną cechą tego baletu było to, że wspomniane już postaci managerów nosiły na głowie wielkie dekoracje kubistyczne Picassa, które nadawały im nadludzką wysokość, czyniąc je jakimiś groźnymi symbolami, a zarazem zacierały jakby granice między dekoracją a tancerzem, bo dekoracja stawała się poniekąd jego integralną częścią. Jako francuski manager nosiłem na sobie coś w rodzaju całego domu, który tak mocno mi ciążył, że musiałem położyć sobie na ramionach poduszeczki, aby zmniejszyć ucisk. Ta różnobarwna nadbudowa wyobrażała z jednej strony Francuza z wąsami, w cylindrze i w koszuli ze sztywnym gorsem, z drugiej zaś willę pośród zieleni. W jednej ręce trzymałem białą fajkę, a w drugiej – laskę. Mój kolega – manager amerykański – dźwigał na grzbiecie dwa drapacze chmur i lufę armatnią, a w rękę dzierżył wielką tubę, jakby ręczny gigantofon. [...] Występowałem potem jeszcze w trzech baletach, do których Picasso robił scenografię, kostiumy albo malował

142 Cowling 2004, s. 293–314.

143 Zob. Buckle 2014, s. 412–418.

of his days he followed the fortunes of the ballet inspired by *Desire*. There is also a certain tale about Picasso and an apple thrown by him over Poland from an aeroplane (*sic*). Almost all of this has been lovingly collected and published in a beautiful book, almost an album, edited by Bibrowski under the title *Picasso w Polsce* [Picasso in Poland] (1979). Do the facts listed here and the policy of combining art forms – opera, ballet and the plastic arts – that has been pursued at the Teatr Wielki for years not lead directly to the idea that one of the events prepared for the 250th anniversary of the National Theatre be a revival of the ballet *Desire*, perhaps together with Stravinsky's *Pulcinella* and certainly with an exhibition of Picasso's works from Polish collections, as well as a showing of Andrzej Matynia's film about Picasso and theatre? It is fitting to remind readers of a few events connected with themes evoked here earlier and to draw attention to our book's last Appendix, which is a lengthy review of the ballet with Bacewicz's music.

'His doggedness in the pursuit of beauty – wrote Apollinaire about Picasso in 1913 – changed everything in art'. That was a peculiar beauty – cubistic, at times – as in the case of his designs for ballets, combining elements drawn from futurism.<sup>141</sup> Let us note here, after Denis Bablet, among others, that other trends in the artistic avant-garde of the twentieth century, including expressionism, dadaism, constructivism and abstract art of the kind practised by Vasily Kandinsky and Piet Mondrian, were strongly linked to theatre.<sup>142</sup> Besides the artists mentioned here, theatrical sets were also designed by such famous painters as Joan Mirò and Marc Chagall. Picasso's fascination with the theatre began in 1917, under the influence of Jean Cocteau and, as we know from Gertrude Stein, Erik Satie.<sup>143</sup> Preparations for the production of the ballet *Parade* by Serge Diaghilev's Ballets Russes proceeded from 1916. Satie, Cocteau, Picasso, Stravinsky and Diaghilev met in Rome in February 1917, where the outline of that most peculiar ballet spectacle were sketched up to the beginning of May. *Parade* was to be shown in Paris,<sup>144</sup> and the music to it was composed by Satie, with a libretto by Cocteau and stage design and costumes designed by Picasso.

In order to gain a sound understanding of the whole context in which *Parade* came into being, followed by further ballets in which Leon Wójcikowski had a hand, we must invoke a few events from before 1917. Let us delve into the memoirs of our wonderful dancer, who also reminds us that the famous Ballets Russes were in fact Russo-Polish: 'In 1915 [...] Diaghilev's secretary, Drubetsky, came to us from Switzerland. He visited the Teatr Wielki and engaged eleven Polish dancers for the company, including myself. Soon afterwards, we left for Lausanne, where over the next four months we learned the roles from the ballets produced previously by Fokine, such as *Cléopâtre*, *Schéhérazade*, *Le Dieu bleu* and *Tamara*, after which we left to tour the United States. We gave performances in New York for two months, in Chicago for two weeks, and then over four months we travelled with essentially one-day performances around one hundred and six American towns and cities. We then returned to Europe, stopping off at Madrid. At that time, the brilliant Polish dancer and choreographer Vaslav Nijinsky came to us

141 Martin 1978.

142 Bablet 1980, pp. 63–146.

143 Cowling 2004, pp. 293–314.

144 See Buckle 1979.



kurtynę. Przede wszystkim w roku 1919 w *Trójgraniastym kapeluszu* z muzyką Manuela de Falli. Kreowałem w tym spektaklu postać Burmistrza, nosząc wspaniałą, szamerowany złotem czerwony żakiet z czarnym kołnierzem i trójgraniasty kapelusz z piórami – dzieło Picassa. Następnie występowałem w *Pulcinelli*, której premiera odbyła się w Paryżu w roku 1920 i która opierała się na motywach *commedia dell'arte*. Kreowałem w tym balecie rolę brata Poliszynela, a potem – po odejściu Miasina – samego Poliszynela, znowu w kostiumach zaprojektowanych przez Picassa. Nosilem białą bluzę spiętą pasem, spod której wyglądała czerwona koszula i czerwone mankiety, a na nogach miałem czerwone krótkie pończochy. Piękny to balet, nader trudny dla tancerza, i jego przygotowywanie pozostawiło mi nie bardzo miłe wspomnienie”<sup>144</sup>.

Jak wiadomo, wystawienie *Parady* zakończyło się skandalem, ale Diaghilew nie zniechęcił się jednak i kontynuował współpracę z Picassem. W 1919 roku w Londynie odbyła się premiera baletu *Trójkątny kapelusz* z muzyką Manuela de Falli i scenografią Picassa. W 1920 roku wystawiono arcydzieło baletowe – *Pulcinellę* Strawińskiego nawiązujące do konwencji *dell'arte* z dekoracjami i kostiumami Picassa. Zarówno *Pulcinella*, *Trójkątny kapelusz*, jak i *Parada* trafiły z czasem na scenę Teatru Wielkiego.

Około 1924 roku fascynacja teatrem u Picassa nieco przygasła, ale z czasem artysta wykonał projekt scenografii i kostiumów do *Króla Edypa*; napisał też dwie sztuki teatralne – wspomniane już *Pożądanie schwytane za ogon* i *Cztery panienki* – obydwie będące surrealistyczne tak w formie, jak i w treści. Jak wiadomo, w latach trzydziestych XX wieku Picasso namalował wiele surrealistycznych obrazów<sup>145</sup>. Niestety, nie zaprojektował dekoracji do własnych sztuk, które nie zrobiły też wielkiej kariery na deskach teatrów, ale w Polsce *Pożądanie schwytane za ogon* doczekało się sukcesu i to, jak już zostało powiedziane, w dwóch wersjach – teatralnej i baletowej. Premiera przygotowana przez Teatr Stu odbyła się 20 lutego 1969 roku. Spektakl był grany 39 razy w Krakowie i innych polskich miastach, a teatr studencki uzyskał za nią liczne nagrody i wyróżnienia. Cztery lata później – 18 marca 1973 roku – odbyła się w Teatrze Wielkim światowa premiera baletowej wersji dzieła hiszpańskiego malarza pod kierownictwem muzycznym Mieczysława Nowakowskiego i ze scenografią Andrzeja Majewskiego.

Za Bibrowskim przypomnijmy, że treść *Pożądania* zawiera wyraźne wątki autobiograficzne. Po wybuchu II wojny światowej Picasso nie chciał opuścić Paryża, mimo że jego twórczość, uznana za „zwyrodniałą”, została potępiona przez samego Hitlera. Namawiany przez przyjaciół do wyjazdu miał powiedzieć: „Nie jestem bohaterem, ale po prostu nie lubię ustępować przed siłą”. Wówczas to, na wieść o nasilających się represjach hitlerowskich, w ciągu trzech kolejnych nocy – między 14 a 17 stycznia 1941 roku, napisał *Pożądanie schwytane za ogon*. Główna postać sztuki – Wielka Stopa (czyli sam autor) walczy z Trwogą Tłustą i Trwogą Chudą, które chcą go pojąć i zawojować, ale w finale kapitulują przed wtaczającą się przez okno ogromną jaśniejącą kulą – symbolem wyzwolenia, radości i triumfu nad złem.

Nawiązując do baletów Picassowskich z lat 1917–1924, a zwłaszcza do *Parady*, autorzy warszawskiego przedstawienia wprowadzili ruchome dekoracje i konstrukcje współdziałające

144 Wójcikowski 1979, s. 237–239.

145 Cowling 2004.

from Vienna, and after a couple of months of rehearsals the company set off again for America, where Nijinsky was to stage *Till Eulenspiegel*. But he did not complete that ballet, since he fell very ill during the rehearsals. Meanwhile, the company – the year was 1916 – left with Diaghilev for Rome. There were eleven people of various nationalities. It was there, in Rome, that I met Picasso, and also Diaghilev’s new choreographer, Massine, and Stravinsky, Cocteau and others. [...] Picasso often attended rehearsals [...]. In that ballet troupe, I performed one of the main roles in a highly original Picasso costume; so that character absorbed its creator’s attention and sometimes after a rehearsal he would pat me on the shoulder and say “Muy bien” (very good). [...] The premiere took place in Paris, in March 1917. That was an important date in the history of modern ballet, since the spectacle presented there differed significantly from Diaghilev’s previous ballets, which often featured an element of Russian folklore or fairy tale. *Parade* was my first truly modern ballet. One special feature of that ballet was the fact that the characters of the managers wore on their heads large cubistic decorations by Picasso, which lent them an inhuman height, turning them into some menacing symbols, and at the same time blurred the boundaries, as it were, between the decoration and the dancer, because the decoration became like an integral part of him. As the French manager, I wore something like a whole house, which weighed down so heavily upon me that I had to put cushions on my shoulders to reduce the pressure. That multi-coloured superstructure represented on one hand the Frenchman with moustache, in a top hat and a stiff-fronted shirt, and on the other a villa set amid greenery. In one hand, I held a white pipe, and in the other a walking stick. My colleague – the American manager – carried on his back two skyscrapers and the barrel of a gun, and in his hand he wielded a great big tuba, like a portable gigantophone. [...] I then performed in three ballets for which Picasso did the scenery and costumes and painted the curtain. Above all, in 1919, in *The Three-cornered Hat*, with music by Manuel de Falla. In that spectacle, I created the character of the Mayor, wearing a wonderful gold-braided jacket with a black collar and a three-cornered hat with feathers – the work of Picasso. Then I performed in *Pulcinella*, which was premiered in Paris in 1920 and was based on motifs from *commedia dell'arte*. In that ballet, I created the role of Pulcinella’s brother, and after that – when Massine had left – Pulcinella himself, again in costumes designed by Picasso. I wore a white tunic clasped with a belt, from under which a red shirt and red sleeves stuck out, and on my legs I had short red stockings. That was a beautiful ballet, extremely difficult for the dancer, and its preparation left me with rather unpleasant memories’.<sup>145</sup> As we know, the production of *Parade* ended in scandal, but Diaghilev was undeterred and continued to work with Picasso. *Pulcinella*, *The Three-cornered Hat* and *Parade* all eventually made it onto the stage of the Teatr Wielki.

Around 1924, Picasso’s fascination with the theatre dwindled somewhat, but he did later produce the scenery and costumes for *Oedipus Rex*; he also wrote two stage plays, the above-mentioned *Desire* and *The Four Little Girls (Les Quatre Petites Filles)*, both surrealist in form and in content. As we know, during the 1930s, Picasso painted many surrealist pictures.<sup>146</sup> Unfortunately, he did not design the decorations for his own plays, which did not enjoy great

145 Wójcikowski 1979, pp. 237–239.

146 Cowling 2004.

z tancerzami. Tę część baletu nazwali *Baletem cybernetycznym* – był to taniec metalowych konstrukcji przegubowych z ludźmi. Konstrukcje zdalnie sterowane przez komputer przygniatają ludzi do ziemi, ale ci wyrrywają się z ich mocy, opanowują komputer i święcą triumf swobodnym tańcem. Idąc dalej drogą Picassa, autorzy libretta wprowadzili do baletu zawodowych cyrkowców wykonujących na scenie powietrzne ewolucje akrobatyczne. Było to swoiste *salto mortale* – symbol sytuacji, w jakiej znalazła się ludzkość wkraczająca w epokę kosmiczną i atomową. Scenariusz kończył się, podobnie jak sztuka Picassa, tańcem wyzwolenia i radości, który autor libretta nazwał *Pikasjanką*.

Bibrowski zwrócił się w marcu 1966 roku za pośrednictwem Daniela-Henry Kahnweilera do Picassa z propozycją, by malarz wykonał scenografię do tego baletu. Otrzymał jednak odpowiedź odmowną; Kahnweiler poinformował Bibrowskiego tymi słowami: „Miałem szereg rozmów z Picassem w sprawie *Pożądania schwytanego za ogon*. Picasso nie widzi żadnej przeszkody, aby wystawiono w Teatrze Wielkim w Warszawie jego sztukę w sposób, który będzie panu odpowiadał, ale, niestety, nie zrobi do tego ani kostiumów, ani dekoracji, ani kurtyny... Zresztą nigdy niczego takiego nie zrobił przy wystawianiu tej sztuki w innych krajach. Jestem pewien, że artyści i reżyserzy polscy zrobią z tego rzecz znakomitą”.

Dopiero po uzyskaniu aprobaty Picassa co do libretta Grażyna Bacewicz napisała muzykę do baletu, który był jej ostatnim pełnospektaklowym dziełem. Pracowała nad nim przez cały 1968 rok; zmarła w styczniu 1969 roku nie dokończywszy tańca finałowego – *Pikasjanek* – brakowało czterech ostatnich minut. Na szczęście zostawiła jednak dyspozycje, według których dzieło dokończył Bogusław Madey. Utwór nie został w pełni doceniony przez dyrekcję Teatru, co przyniosło znaczne okrojenie libretta, odrzucenie części finałowej, jako napisanej inną ręką, a na dodatek umieszczonego w jednym programie z *Pietruszką* Strawińskiego. W ten sposób powstał spektakl dość odległy od zamysłów kompozytorki, librecisty i sztuki Picassa. Jak to ujął choreograf przedstawienia, Jerzy Makarowski, głównym problemem spektaklu był lęk człowieka przed wszystkim, co go otacza – przed życiem, porażką, sukcesem, śmiercią i przede wszystkim przed drugim człowiekiem.

Przedstawienie spotkało się z wieloma krytycznymi uwagami. Dość powszechnie zachwycono się muzyką Grażyny Bacewicz, ale – poza wyjątkami – nie zostawiono suchej nitki na twórcy baletu – Jerzym Makarowskim. Według Józefa Kańskiego: „Jest to dzieło znakomite – jedno z najlepszych z pewnością, jeżeli nie najwspanialsze w ogóle w całym obfitym dorobku zmarłej kompozytorki. Muzyka o zmienności barw i rytmów, pełna zaskakujących kontrastów i osobliwych zestawień brzmieniowych, syntetyzująca śmiało najnowsze zdobycze techniki kompozytorskiej (z aleatoryzmem włącznie) oraz elementy dawniejszego klasycyzującego stylu twórczości Bacewiczówny, imponuje przejrzystością i zdyscyplinowaniem formy. Co zaś jeszcze istotniejsze – muzyka ta podbija słuchacza swym potężnym dynamizmem i utrzymuje go aż do końca w nieślabnącym napięciu” („Trybuna Ludu”, 29 marca 1973). Janusz Ekiert w swej recenzji zapytuje: „Co jednak łączy tę muzykę ze sztuką Picassa *Pożądanie schwytane za ogon*, według której napisane zostało przez Mieczysława Bibrowskiego libretto baletu? Czy partytura *Pożądania* jest sumą nagromadzonych pomysłów czysto muzycznych, czy wyraża jakąś ideę? W jakim stopniu

stage careers, but in Poland *Desire* was successful, and in two versions: theatrical and ballet. The premiere prepared by the Teatr Stu took place on 20 February 1969. That show was played thirty-nine times in Cracow and other Polish cities, and the student theatre won many prizes and distinctions for it. Four years later – on 18 March 1973 – the Teatr Wielki was the venue for the world premiere of the balletic version of the Spanish painter’s work, with musical direction by Mieczysław Nowakowski and scenery by Andrzej Majewski.

After Bibrowski, let us remind ourselves that the content of *Desire* contains distinctly autobiographic themes. After the outbreak of the Second World War, Picasso did not want to leave Paris, even though his work, regarded as ‘degenerate’, was condemned by Hitler himself. Urged to leave by his friends, he apparently said: ‘I am not a hero, but I simply don’t like to give in to force’. It was then, at the news of the intensifying Nazi repressions, that he wrote *Desire*, over three successive nights, from 14 to 17 January 1941. The play’s main character, Big Foot (the author himself), is fighting against Fat Anguish and Skinny Anguish, who want to possess him and conquer him, but in the finale they capitulate before a huge shining ball rolling through the window – a symbol of liberation, joy and triumph over evil.

Referring to Picasso’s ballets of the years 1917–1924, and especially to *Parade*, the authors of the Warsaw production introduced moving decorations and structures that interacted with the dancers. They called that part of the ballet the ‘Cibernetical Ballet’; that was a dance of articulated metal constructions with people. The constructions, controlled by a computer via remote control, press the people to the ground, but the latter tear themselves free from their power, overpower the computer and celebrate their triumph with a free dance. Going further down Picasso’s path, the librettist introduced professional circus artists, performing aerial acrobatics on the stage. That was a kind of *salto mortale* – a symbol of the situation in which humanity found itself upon entering the cosmic and atomic era. The scenario ended, as in Picasso’s play, with a dance of liberation and joy, which the librettist called a ‘Picassien’.

In March 1966, Bibrowski approached Picasso, through the intermediary of Daniel-Henry Kahnweiler, with the proposition that the artist produce the stage design for that ballet. He was turned down, however, with Kahnweiler informing Bibrowski in the following words: ‘I had a series of conversations with Picasso on the subject of *Desire*. Picasso sees no obstacle to his play being staged at the Teatr Wielki in Warsaw in a way that you would like, but unfortunately he will not produce for it the costumes, decorations or curtain... Indeed, he has never done anything like that for a production of that play in other countries. I am sure that the Polish artists and directors will make something splendid out of it’.

Only after gaining Picasso’s approval for the libretto did Grażyna Bacewicz write her music to the ballet, which was her last full-length composition. She worked on it throughout 1968; she died in January 1969, not having completed the final dance – the ‘Picassien’ – with just the last four minutes missing. Happily, however, she left instructions according to which the work was finished by Bogusław Madey. The work was not fully appreciated by the theatre management, resulting in significant cuts to the libretto and the rejection of the final part, as being written in a different hand; in addition, it was programmed with Stravinsky’s *Petrushka*. The result was

kompozytorka chciała przenieść do muzyki i na scenę absurdalną groteskę Picassa, jej atmosferę, czy aluzje, bo z pewnością trudno tu mówić o akcji – na te pytania inscenizacja baletu nie daje odpowiedzi”<sup>146</sup>.

Pomimo nie zawsze pozytywnych recenzji z tego jedyne spektaklu *Pożądania* bez wątpienia warto podjąć próbę po przeszło czterdziestu latach, aby jedyne w swoim rodzaju dzieło Bacewicz, Picassa i Bibrowskiego – najlepiej w nowej choreografii i z nową scenografią – powróciło na deski Teatru Wielkiego.

I jeszcze historia z jabłkiem – do ewentualnego wykorzystania w nowej scenografii. Udzielając wywiadu amerykańskiej dziennikarce z tygodnika „Look”, Picasso powiedział: „Kiedy w roku 1948 leciałem niedużym samolotem śmigłowym do Polski, rzuciłem przez okienko jabłko, które zostało mi z deseru. Często zastanawiałem się nad tym, gdzie upadło, co się stało z tym jabłkiem?”. W konkluzji rozmowy dziennikarka napisała: „Pablo Picasso, uśmiechając się na myśl o kimś, kto znalazł to jabłko w jakimś nieoczekiwanym zakątku Polski, odchodzi, by rozpocząć wieczór rozmyślań i pracy”<sup>147</sup>.

a spectacle quite far removed from the ideas of the composer, the librettist and Picasso’s play. As its choreographer, Jerzy Makarowski, put it, the main theme of the show was man’s fear of everything around him: his life, setbacks, successes, death and above all his fellow man.

The show drew many critical remarks. There was widespread admiration for Grażyna Bacewicz’s music, but – with a few exceptions – Jerzy Makarowski was taken to the cleaners. According to Józef Kański: ‘This is a brilliant work – one of the best, to be sure, if not the most wonderful in the whole of the late composer’s abundant oeuvre. The music, with its shifting colours and rhythms, full of surprising contrasts and peculiar combinations of sonorities, boldly synthesising the latest achievements in composition technique (including aleatorism) and elements of the former Classical-leaning style of Bacewicz’s work, impresses one with the transparency and discipline of its form. But more crucially still, this music conquers the listener with its mighty dynamism and holds him in unwaning suspense right to the end’ (*Trybuna Ludu*, 29 March 1973). Janusz Ekiert asked in his review: ‘But what links this music to Picasso’s play *Desire Caught by the Tail*, to which the ballet’s libretto was written by Mieczysław Bibrowski? Is the score of *Desire* the sum of accumulated purely musical ideas or does it express some overriding concept? To what extent did the composer wish to bring to the music and to the stage Picasso’s absurd grotesque, its atmosphere or allusions, because one can hardly speak here of action – those questions are not answered by the ballet’s staging’.<sup>147</sup>

Despite the not always positive reviews of this sole performance of *Desire*, it is undoubtedly worth attempting, more than forty years later, to restore this unique work by Bacewicz, Picasso and Bibrowski – ideally in new choreography and new scenography – to the boards of the Teatr Wielki.

And just the story about the apple, which could be used in a new stage design. Giving an interview to an American journalist from *Look* magazine, Picasso said: ‘In 1948, when I was flying in a small propeller plane to Poland, I threw from the window the apple I had left from dessert. I’ve often wondered where it fell, what happened to that apple?’ In concluding the conversation, the journalist wrote: ‘Pablo Picasso, smiling at the thought of who found that apple in some unexpected corner of Poland, departs, to commence an evening of pondering and work’.<sup>148</sup>

146 Ekiert 1973.

147 Cyt. za: *Picasso w Polsce* 1979.

147 Ekiert 1973.

148 Quoted after *Picasso w Polsce* 1979.



Arnold Szyfman, dyrektor Teatru Wielkiego w Budowie, fot. Andrzej Zborski, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Arnold Szyfman, director of the Teatr Wielki under Construction, photograph by Andrzej Zborski, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Dla architektonicznej historii Teatru Wielkiego najważniejsze są dwie postaci: Antonio Corazzi i Bohdan Pniewski. Obaj, odpowiednio w XIX i XX wieku, wygrali konkursy na projekt gmachu.

Odrestaurowane popiersie Bohdana Pniewskiego w foyer Teatru według jego projektu, fot. Jarosław Mazurek, Teatr Wielki - Opera Narodowa

The two key figures in the architectural history of the Teatr Wielki are Antonio Corazzi and Bohdan Pniewski, who both (in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century respectively) won a competition for the building's design

Restored bust of Bohdan Pniewski in the foyer of the Teatr Wielki, photo: Jarosław Mazurek, Teatr Wielki - Polish National Opera

Stanisław Moniuszko, *Straszny dwór*, pierwsza premiera w odbudowanym ze zniszczeń wojennych Teatrze Wielkim, 1965, fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Stanisław Moniuszko, *The Haunted Manor*, first premiere in the rebuilt Teatr Wielki, 1965, photograph from the National Digital Archive



Wykop pod widownię, scenę i zaplecze, widoczny szkielet stalowo-żelbetowy części recepcyjnej, widok od ulicy Trębackiej – odbudowa Teatru Wielkiego, fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Rebuilding of the Teatr Wielki: excavation beneath the auditorium, stage and backstage, steel and reinforced concrete framework, view from Trębacka Street, photograph from the National Digital Archive



Elewacja główna podparta stemplami – odbudowa Teatru Wielkiego, fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Rebuilding of the Teatr Wielki: propped up main elevation, photograph from the National Digital Archive



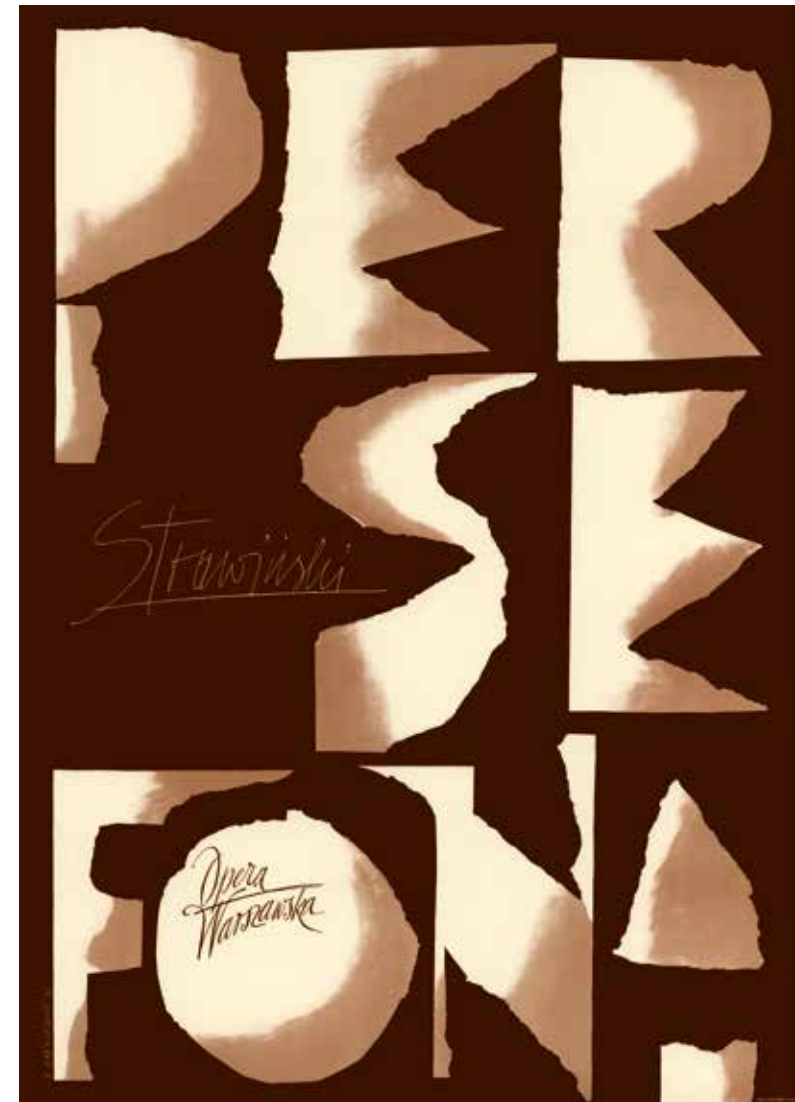
Stanisław Moniuszko, *Verbum nobile*, kostiumy: Stanisław Cegielski,  
fot. Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Stanisław Moniuszko, *Verbum nobile*, costumes by Stanisław Cegielski,  
photograph from the Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



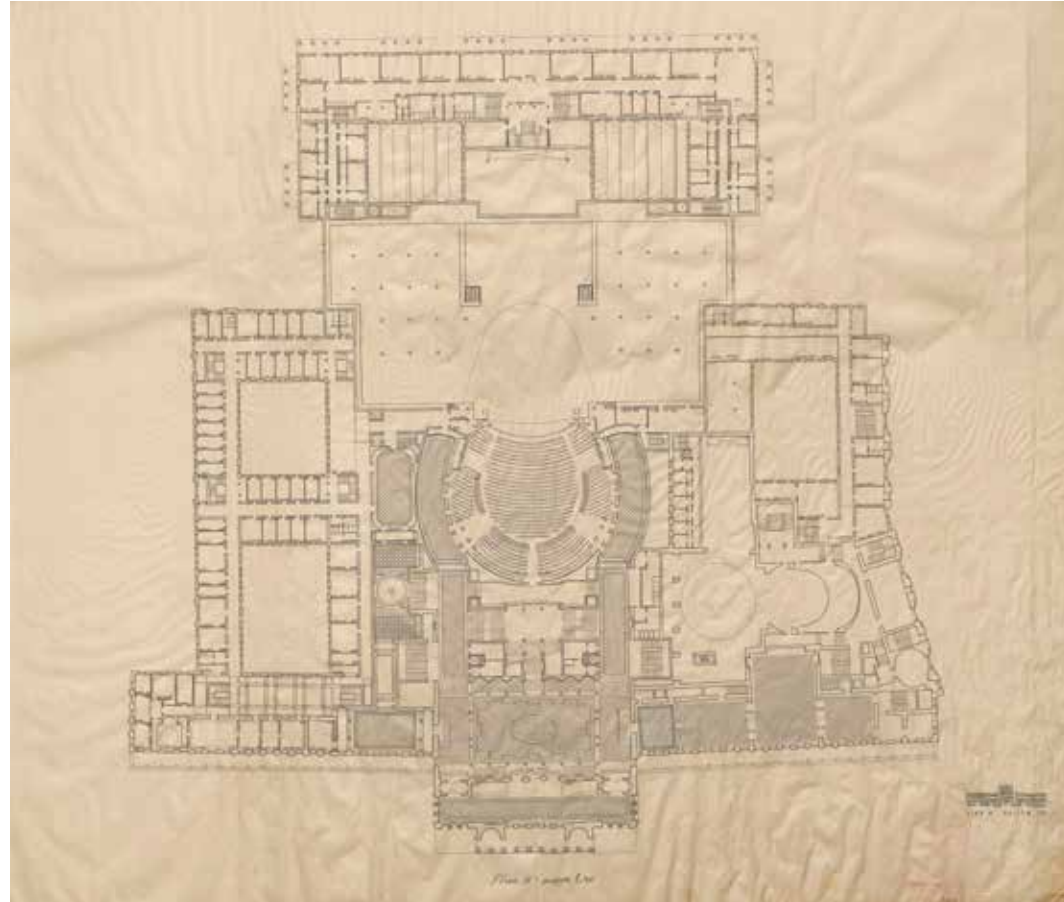
Leon Wójcikowski, fot. Edward Hartwig, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Leon Wójcikowski, photograph by Edward Hartwig, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



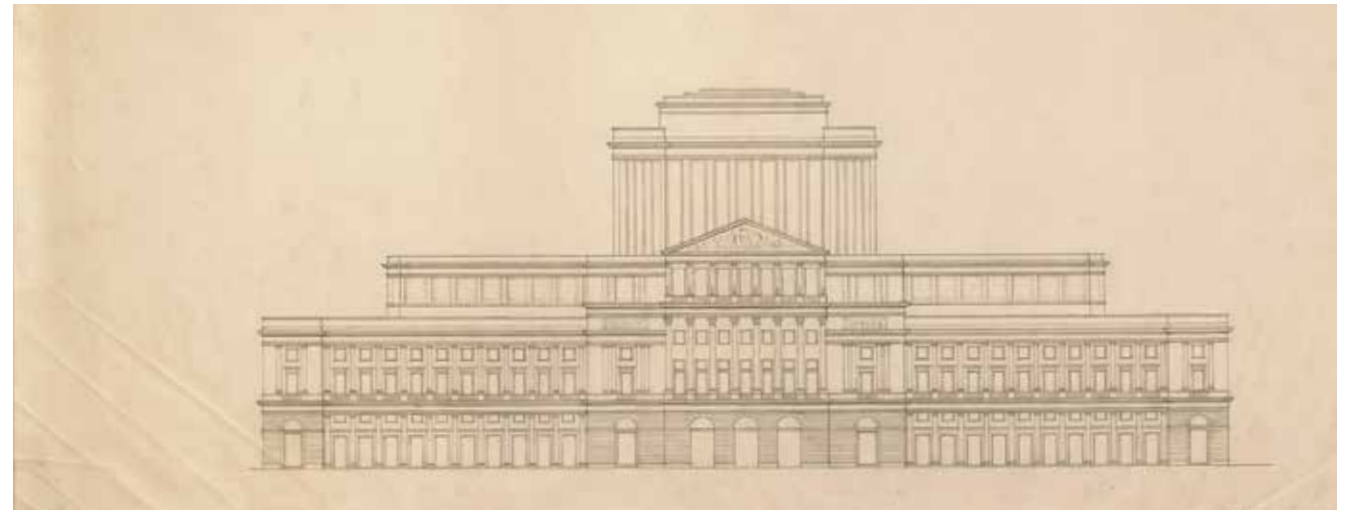
Igor Strawiński, *Persefona*, projekt plakatu: Roman Cieślewicz  
(1962), Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Igor Stravinsky, *Persephone*, poster design by Roman Cieślewicz  
(1962), Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Projekt odbudowy Teatru Wielkiego, projekt konkursowy, opracowanie: prof. Piotr Biegański, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Piotr Biegański, Design for the rebuilding of the Teatr Wielki, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Piotr Biegański, Projekt odbudowy Teatru Wielkiego - elewacja od strony placu Teatralnego, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Piotr Biegański, Design for the rebuilding of the Teatr Wielki: elevation on the Theatre Square side, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera

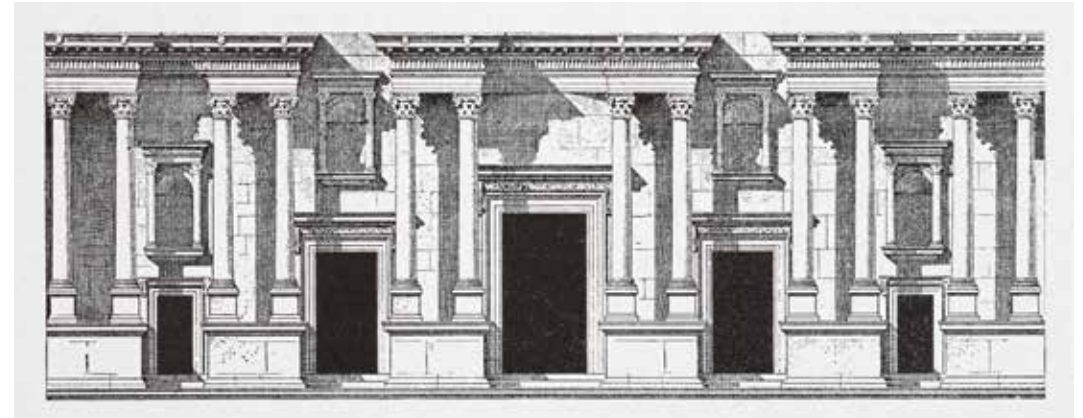


Elewacja Teatru Wielkiego od strony placu Piłsudskiego, 1969,  
fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Elevation of the Teatr Wielki on the Piłsudski Square side, 1969,  
photograph from the National Digital Archive

Elewacja Teatru Wielkiego od strony placu Piłsudskiego w czasie Mszy świętej celebrowanej  
przez papieża Jana Pawła II w dniu 13 czerwca 1999 roku, fot. Anna Beata Bohdziewicz EPOKA

Elevation of the Teatr Wielki on the Piłsudski Square side during the Holy Mass celebrated  
by Pope John Paul II on 13 June 1999, photograph by Anna Beata Bohdziewicz EPOKA



Elewacja ściany scenicznej, rycina z K. Lanckoroński, *Miasta Pamfilii i Pizydii*, Kraków 1890-1896

Elevation of the stage wall, print from K. Lanckoroński, *Miasta Pamfilii i Pizydii*  
[The cities of Pamphylia and Pisidia] (Cracow, 1890-96)







Schody prowadzące do foyer górnego, zdjęcie współczesne, fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Opera Narodowa

Stairs leading to the upper foyer, photograph by Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Polish National Opera



Wnętrze Teatru Wielkiego, wielki kular, zdjęcie współczesne, fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Opera Narodowa

Interior of the Teatr Wielki, grand lobby, photograph by Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Polish National Opera



Foyer dolne, zdjęcie współczesne, fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Opera Narodowa

Lower foyer, photograph by Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Polish National Opera



*Dziady* projekt plakatu: Roman Cieślęwicz, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

*Dziady* [Forefather's Eve], poster design by Roman Cieślęwicz, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Andrzej Holski w operze Umberto Giordana  
*Andrea Chénier*, 1961, fot. Edward Hartwig, Archiwum  
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Andrzej Holski in Umberto Giordano's opera  
*Andrea Chenier*, 1961, photograph by Edward Hartwig,  
Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Gustaw Holoubek jako Hamlet, 1962,  
fot. Franciszek Myszkowski, Archiwum  
Artystyczne Teatru Narodowego

Gustaw Holoubek as Hamlet, 1962,  
photograph by Franciszek Myszkowski, Artistic  
Archive of the National Theatre



Bernard Ładysz, fot. NN, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Bernard Ładysz, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Bogdan Paprocki, fot. Leon Myszkowski, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Bogdan Paprocki, photograph by Leon Myszkowski, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Wiesław Ochman, fot. Andrzej Świetlik, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Wiesław Ochman, photograph by Andrzej Świetlik, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Maria Fołtyn jako Liza w *Damie pikowej* Piotra Czajkowskiego, fot. Edward Hartwig, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Maria Fołtyn as Liza in Pyotr Tchaikovsky's *The Queen of Spades*, photograph by Edward Hartwig, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Zdzisława Donat jako Ewa w *Hrabinie* Stanisława Moniuszki, fot. Leon Myszkowski, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Zdzisława Donat as Ewa in Stanisław Moniuszko's *The Countess*, 1982, photograph by Leon Myszkowski, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Maria Krzyszkowska w *Jeziorze łabędzim*  
Piotra Czajkowskiego, fot. NN, Archiwum  
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



Dariusz Blajer w *Spartakusie*  
Arama Chaczaturiana,  
fot. Edward Hartwig, Archiwum  
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Dariusz Blajer in Aram  
Khachaturian's *Spartacus*,  
photograph by Edward Hartwig,  
Archive of the Teatr Wielki - Polish  
National Opera



Stanisław Szumański jako Boruta w *Panu  
Twardowskim* Ludomira Różyckiego,  
fot. NN, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Stanisław Szumański as Boruta in Ludomir  
Różycki's *Pan Twardowski*, Archive of the  
Teatr Wielki - Polish National Opera



Bożena Dykiel w *Balladynie* Juliusza Słowackiego  
w reż. Adama Hanuszkiewicza, 1974, okładka  
programu, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Bożena Dykiel in Juliusz Słowacki's *Balladyna*,  
directed by Adam Hanuszkiewicz, 1974, programme  
cover, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Pablo Picasso i Serge Lifar, repr. Kazimierz Czapiński, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Pablo Picasso and Serge Lifar, repr. by Kazimierz Czapiński, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera

Wojciech Bogusławski, pomnik na placu Teatralnym według projektu Jana Szczepkowskiego, fot. Marcin Łabuz, Teatr Wielki - Opera Narodowa

Wojciech Bogusławski, statue on Theatre Square, designed by Jan Szczepkowski, photograph by Marcin Łabuz, Teatr Wielki – Polish National Opera



Grażyna Bacewicz, repr. Kazimierz Czapiński, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Grażyna Bacewicz, repr. by Kazimierz Czapiński, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera



Grażyna Bacewicz, *Pożądanie*, fot. Edward Hartwig, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Grażyna Bacewicz, *Desire*, 1973, photograph by Edward Hartwig Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera

## 7

618

*Dobre życie zależy od tego, czy ktoś dotrzymuje kroku sztuce.*  
Robert Musil, *W stronę wolności*

4 czerwca 2014 roku obchodziliśmy w Teatrze Wielkim 25-lecie Wolności. Po pamiętnych wyborach 1989 roku, w wyniku których tworzyła się nowa, wolna Polska, w Senacie i Sejmie RP zasiadło wielu wybitnych ludzi. Z tej okazji usłyszeliśmy jedno z największych dzieł Ignacego Jana Paderewskiego – *Symfonię h-moll* – opatrzoną tytułem *Polonia*. Tego dnia mogło przyjść na myśl kilka innych jeszcze wydarzeń sprzed 1989 roku – m.in. niemal gremialne wstępowanie, tuż po sierpniu 1980 roku, aktorów Teatru Wielkiego i Teatru Narodowego do „Solidarności” i przygotowania do Święta Niepodległości (przez lata odrzucanego przez władze PRL) w dniu 11 listopada 1981 roku. Podczas gdy Teatr Narodowy planował wystawienie w tym dniu patriotycznego – wspomnianego w poprzednim rozdziale – spektaklu *O poprawie Rzeczypospolitej*, narzucono mu występy – w dniach od 7 do 12 listopada – Teatru Małego z Moskwy. Adam Hanuszkiewicz złożył wówczas rezygnację z kierowania Teatrem Narodowym, tak to uzasadniając: „Wobec uniemożliwienia mi wykonania przez Teatr Narodowy obowiązków w rocznicę odzyskania przez Nasz Naród Niepodległego Bytu, w wyniku podtrzymania przez Ministerstwo Kultury i Sztuki decyzji, którą uważam za błędną politycznie i której przyjąć nie mogę, zgłaszam niniejszym rezygnację z dniem 1 X

## VII

619

*A good life depends on whether someone can keep up with art.*  
Robert Musil, *Towards freedom*

On 4 June 2014, we celebrated 25 years of freedom at the Teatr Wielki. After those momentous elections of 1989, which gave rise to a new, free Poland, many eminent people took up seats in the Senate and the Sejm of the Republic of Poland, twenty-five years have passed. To mark the occasion, we heard one of the greatest works of Ignacy Jan Paderewski, the Symphony in B minor, 'Polonia'. On that day, several other events from before 1989 could have come to mind, including the moment when, just after August 1980, actors of the Teatr Wielki and the Teatr Narodowy joined Solidarity virtually en masse, or the preparations for Independence Day (rejected for years by the authorities of the PRP) on 11 November 1981. Whilst the Teatr Narodowy had planned for that patriotic day – referred to in the previous chapter – the spectacle *O poprawie Rzeczypospolitej* [On the reform of the state], it was forced to accommodate – from 7 to 12 November – performances by the Little Theatre from Moscow. At that point, Adam Hanuszkiewicz tendered his resignation as managing director of the Teatr Narodowy, giving the following justification: 'Since I have been prevented from performing my duties through the National Theatre on the anniversary of the regaining of Independence by Our Nation, due to the Ministry of Culture and the Arts

z pełnienia funkcji dyrektora Teatru Narodowego”<sup>1</sup>. Swoistym znakiem chwiania się narzuconej „przyjaźni polsko-radzieckiej” był fakt odwołania występów teatru z Moskwy. Hanuszkiewicz wycofał rezygnację; *O poprawie Rzeczypospolitej* wystawiono w przewidzianym na to czasie i grano wielokrotnie do 13 grudnia 1981 – dnia wprowadzenia stanu wojennego. Ale jak wiemy, dni Hanuszkiewicza jako dyrektora były już wówczas policzone.

Droga do wolności, do okrągłego stołu i wyborów 4 czerwca 1989 roku była jeszcze długa. Po wprowadzeniu stanu wojennego przyszedł bunt aktorów, którzy odmówili występów w telewizji całkowicie podporządkowanej ówczesnej polityce i nawet zmilitaryzowanej; prezenterzy telewizyjni występowali w mundurach wojskowych. Stan wojenny był narzędziem, który zaborca rosyjski stosował w Królestwie Polskim przez znaczną część XIX wieku. Prosowieckie władze polskie nawiązały do rosyjskiej tradycji represji. Doszło do ogromnego zubożenia Polski, ekonomicznego bankructwa państwa i powszechnej biedy, która była wszechobecna również w teatrach. Dopiero wówczas podjęto rozmowy przy okrągłym stole i zorganizowano wiekopomne wybory. W międzyczasie Teatr Narodowy chylił się ku upadkowi, by zakończyć swój żywot w 1990 roku; został reaktywowany sześć lat później. Do stycznia 1991 roku w Teatrze Wielkim trwał Robert Satanowski.

Podczas gdy sprawa odbudowy Teatru Narodowego wlokła się niebywale, narodził się projekt rekonstrukcji placu Teatralnego, który został sprawnie zrealizowany, chociaż funkcje odbudowanych gmachów miały być inne niż przed II wojną światową<sup>2</sup>. Z inicjatywą wystąpił w 1989 roku Jerzy Waldorff, a po nim Towarzystwo Przyjaciół Warszawy. Pomysł odbudowy, bez której dziś trudno byłoby sobie wyobrazić ten jakże ważny plac Warszawy, został zaakceptowany przez Stanisława Wyganowskiego, prezydenta miasta, jego zespół doradców i władze dzielnicy Śródmieście. Projekt autorstwa Janusza Matyjaszkiewicza został zaprezentowany 25 kwietnia 1990 roku. Konieczne było przesunięcie pomnika Nike, ustawionego na wprost Teatru Wielkiego w 1964 roku. W ciągu kolejnych lat dawne budynki Ratusza i Magistratu oraz kościół św. Andrzeja zostały odbudowane i odseparowały od pięknej architektury Corazziego trzy wzniesione w 1963 roku wieżowce o wątpliwej urodzie. Niestety, władze miasta nie wróciły do Ratusza, budynek zajął jeden z banków; kościół, zgodnie z założeniem, przeznaczono na świątynię Duszpasterstwa Środowisk Twórczych. Wróćmy do wydarzeń w murach Teatru Wielkiego.

Po krótkiej przerwie, od momentu ustąpienia Satanowskiego, 20 maja 1991 roku dyrektorem został mianowany Sławomir Pietras, który pozostał na tym stanowisku do roku 1995. „Życie Warszawy” z 20 maja 1991 tak tę nominację anonsowało: „Dyrektor Teatru Wielkiego w Łodzi oraz od dwóch lat szef Opery Wrocławskiej ma 47 lat i wykształcenie prawnicze. Dał się poznać jako świetny organizator, znawca spraw opery, rzutki menedżer i popularyzator muzyki. Podczas swej dziesięcioletniej kadencji w łódzkim Teatrze Wielkim uczynił operę ośrodkiem życia kulturalnego miasta”. W swym pierwszym wywiadzie radiowym nowy dyrektor z dużą dozą skromności i w szczerzej tonacji, choć z odrobiną kokieterii powiedział: „Do końca kibicowałem kandydaturze Bogusława Kaczyńskiego. Teraz, przystępując do swych trudnych obowiązków, mogę działać

1 Cyt. za: Raszewska 2005, s. 199.

2 Bernatowicz 2013.

upholding a decision which I consider to be politically wrong and which I cannot accept, I hereby announce that on 1 October I will be standing down from the post of managing director of the National Theatre’.<sup>1</sup> It was a sign of the faltering of the imposed ‘Polish-Russian friendship’ that the performances of the Moscow theatre were cancelled. Hanuszkiewicz then withdrew his resignation; *On the Reform of the State* was staged according to schedule and was played many times up to 13 December 1981, the day martial law was introduced. As we know, however, by then Hanuszkiewicz’s days as managing director were numbered.

The road to freedom, the round table and the elections of 4 June 1989 was still long. The introduction of martial law was followed by a revolt on the part of actors, who refused to perform on television, which was completely subordinated to the policies in force at that time and even militarised; television presenters appeared in army uniforms. Martial law was a tool that the Russian partitioner had employed in the Polish Kingdom throughout a large part of the nineteenth century. The pro-soviet Polish authorities were referring to the Russian tradition of repression. Poland had become hugely impoverished, with the state economically bankrupt and poverty widespread; that was also universally felt in the theatres. Only then were round table talks convened and those momentous elections organised. In the meantime, the Teatr Narodowy reeled towards its downfall, ending its life in 1990; it was reactivated six years later. Robert Satanowski lasted at the Teatr Wielki until January 1991.

Whilst the question of the rebuilding of the Teatr Narodowy was drawn out interminably, the project was conceived for the reconstruction of Theatre Square. That project was efficiently brought to fruition, although the functions of the rebuilt edifices were different to what they had been prior to the Second World War.<sup>2</sup> Jerzy Waldorff came forward with an initiative in 1989, followed by the Society for the Friends of Warsaw. The idea of that reconstruction, without which it would be difficult today to imagine this crucial Warsaw square, was accepted by Stanisław Wyganowski, mayor of Warsaw, his team of advisers and the authorities of the City Centre district. A design by Janusz Matyjaszkiewicz was presented on 25 April 1990. The Nike monument, erected opposite the Teatr Wielki in 1964, had to be moved. Over the next few years, the old buildings of the Town Hall and Magistrature and the Church of St Andrew were rebuilt, and they separated from Corazzi’s beautiful architecture the three tower blocks of dubious charm that had been built in 1963. Unfortunately, the city’s authorities did not return to the Town Hall building, which was taken over by one of the banks; the church, in accordance with its purpose, became the church of the pastoral service for creative environments. Let us return to events within the walls of the Teatr Wielki.

Satanowski’s resignation was followed by a brief hiatus before, on 20 May 1991, Sławomir Pietras was appointed managing director, a position he would hold until 1995. *Życie Warszawy* of 20 May 1991 announced the appointment as follows: ‘The Managing Director of the Teatr Wielki in Łódź and for the last two years head of the Wrocław Opera is forty-seven years old with a background in law. He has shown himself to be an excellent organiser, an expert on

1 Quoted after Raszewska 2005, p. 199.

2 Bernatowicz 2013.

z pewnym luksusem. Wiem, kto będzie w przyszłości moim następcą”<sup>3</sup>. Jeśli rzeczywiście Pietras miał na myśli Kaczyńskiego, wielce zasłużonego w promowaniu opery w Polsce, to nie dane mu było się tego doczekać. Jego miejsce zajmowali kolejno: w latach 1996–1997 Janusz Pietkiewicz; w latach 1998–2002 Waldemar Dąbrowski (w latach 2002–2005 był ministrem kultury w rządzie RP); w pierwszej połowie 2006 roku Kazimierz Kord; w latach 2006–2008 ponownie Pietkiewicz. Być może ministra Kazimierza Ujazdowskiego przekonał do siebie Pietkiewicz opublikowaną w 2002 roku książką pt. *Polska scena narodowa – wizja teatru europejskiego*. W 2008 roku na stanowisko dyrektorskie powrócił Dąbrowski i pozostaje na nim do dziś.

Odzyskanie przez Polskę suwerenności i uwolnienie od niechcianej przyjaźni polsko--radzieckiej przyniosło najrozmaitsze projekty reformowania teatru. Jednym z tych działań była próba restytucji Teatru Narodowego w koncepcji sprzed powstania listopadowego, a więc w duchu instytucji-symbolu znanej tylko z książek Bogusławskiego i zapewne obecnej niekiedy w marzeniach wielkich ludzi teatru. Zanim o tym opowiemy – wspierając się w znacznym stopniu na badaniach Magdaleny Raszewskiej – i odniesiemy się do wybranych wydarzeń z ostatnich dwóch dekad działalności Teatru Wielkiego, należy nieco uwagi poświęcić czasom, gdy instytucją tą kierował Sławomir Pietras.

W tamtym okresie, gdy wszyscy oswajaliśmy się z nową rzeczywistością – bez sekretarzy PZPR, Biura KC, ZOMO i innych rekwizytów stanu wojennego – Teatr Wielki jeszcze szerzej niż zwykle otworzył swoje podwoje rozmaitym imprezom i wydarzeniom. W latach 1990, 1991 i 1992 miały tu miejsce inauguracje roku akademickiego Uniwersytetu Warszawskiego. Orszak 50 rektorów (w strojach oficjalnych) z całej Polski, profesorów i studentów, któremu przewodniczył profesor Andrzej Kajetan Wróblewski, kroczył od Pałacu Kazimierzowskiego do Teatru Wielkiego. Był to jeszcze jeden przejaw zbiorowej radości, by użyć jednego z ulubionych określeń Waldemara Dąbrowskiego. Na inauguracji roku akademickiego 1992/1993 obecny był prezydent Lech Wałęsa, co zostało uwiecznione na licznych fotografiach.

Podczas czwartej pielgrzymki do Polski Jan Paweł II w Teatrze Wielkim spotkał się z przedstawicielami sztuki i kultury; miało to miejsce 8 czerwca 1991 roku. W czasie tego pełnego radości, ale i refleksji wydarzenia Ojciec Święty przywołał słowa jednego ze swoich ulubionych poetów i w wyrafinowanym wywodzie wpisał je w kontekst momentu dziejowego, w jakim znalazła się Polska: „«Piękno — praca — zmartwychwstanie»: ta Norwidowska triada pozostaje zawsze w mocy [...]. Zmartwychwstanie przez Norwida zostało przetłumaczone na wymóg życia narodowego, powiedziałbym nawet – społeczno-ekonomicznego: jak być narodem zmartwychwstałym, to znaczy narodem, który żyje pełnią życia. Ja tak kluczę, a już chcę powiedzieć właściwie ostatnie słowo, powiedzieć mianowicie, że tego, właśnie tego zmartwychwstania, przetłumaczonego przez Norwida na wymóg życia narodowego, życzę Tobie, Polsko, Ojczyzno moja!”.

Nie był to jeszcze koniec mowy Jana Pawła II. Zakończył ją kolejny wątek odnoszący się bezpośrednio do obecnych na widowni i do historycznego znaczenia tego, co się w Polsce zda-

<sup>3</sup> Cyt. za: Szczublewski 1993, s. 827.

operatic matters, an enterprising manager and a populariser of music. During his decade-long tenure in Łódź, the Teatr Wielki made opera the centre of the city’s cultural life’. In his first radio interview, the new managing director said, with a good deal of modesty and in a sincere vein, although with a pinch of coquetry: ‘To the end, I supported the candidature of Bogusław Kaczyński. Now, setting about my onerous duties, I am able to work with a certain luxury. I know who my future successor will be’.<sup>3</sup> If Pietras did indeed have in mind Kaczyński, who had contributed a great deal to the promotion of opera in Poland, then the latter failed to see the day. Pietras was succeeded, in order, by Janusz Pietkiewicz (1996–1997), Waldemar Dąbrowski (1998–2002; from 2002 to 2005 minister of culture), Kazimierz Kord (first half of 2006) and Pietkiewicz again (2006–2008). Pietkiewicz may have won over minister Kazimierz Ujazdowski with his book *Polska scena narodowa – wizja teatru europejskiego* [The Polish national stage – a vision for a European theatre], published in 2002. In 2008, Dąbrowski was reappointed managing director, and he has remained in the post to this day.

Poland’s regaining of sovereignty and emancipation from the unwanted Polish-Russian friendship brought a wide range of projects for the reforming of the theatre. One of them was an attempt at reconstituting the Teatr Narodowy in the conception pre-dating the November Uprising of 1830–1831, and so in the spirit of the institution-symbol, known only from Bogusławski’s book and no doubt present at times in the dreams of the great figures of the theatre. Before we talk about that – relying heavily on the research carried out by Magdalena Raszewska – and refer to selected events from the last two decades of the Teatr Wielki’s work, we should devote some attention to the period while that institution was run by Sławomir Pietras.

During that period, while we were all getting used to the new reality – without the secretary of the Polish United Workers’ Party, the Communist Party Bureau, the riot police and other remnants of martial law – the Teatr Wielki opened its doors even more widely than usual to a variety of events. In the years 1990, 1991 and 1992, the academic year at Warsaw University was inaugurated here. A procession of fifty vice-chancellors (in their official robes) from all over Poland, professors and students, led by Professor Andrzej Kajetan Wróblewski, walked from Casimir Palace to the Teatr Wielki. That was one more manifestation of collective joy, to use one of Waldemar Dąbrowski’s favourite expressions. The inauguration of the academic year 1992/1993 was attended by president Lech Wałęsa, as was captured on numerous photographs.

On his fourth pilgrimage to Poland, John Paul II met representatives of culture and the arts at the Teatr Wielki on 8 June 1991. At that time full of joy, but also reflection on events, the Holy Father invoked the words of one of his favourite poets and, in a refined exposition, inscribed it within the context of the historical moment in which Poland found herself: “‘Beauty – work – resurrection”: that Norvidian triad always remains in force [...] Resurrection was translated by Norwid for the purposes of national life – of social-economic life, I would even say: how to be a resurrected nation, that is, a nation that lives life to the full. I’m hedging here, but I now want to say essentially my final word, that is, that this very resurrection, translated by Norwid for the purposes of the life of the nation, is what I wish for you, Poland, my Homeland!’

<sup>3</sup> Quoted after Szczublewski 1993, p. 827.



rzyło. Tym samym papież – niegdyś aktor – spiął klamrą wzniosłej myśli to, co powiedział nieopodal Teatru Wielkiego w czerwcu 1979, i to, co wydarzyło się w 1980 i 1989 roku.

„Chcę jeszcze powiedzieć – kontynuował swoją myśl Jan Paweł II – że to życzenie składam na wasze ręce, drodzy państwo, na wasze ręce. Na ręce całego narodu, a w szczególności na wasze ręce, was wszystkich tutaj obecnych, którzy jesteście w jakimś sensie tego narodu pogłębianą świadomością, intelektem, twórczą perspektywą, którzy jesteście tego narodu miłośnikami. Miłujecie ten naród. Daliście temu świadectwo i ja się do was zawsze w tej dziedzinie przyłączałem. I dziękuję za wszystko, coście dla tej sprawy uczynili, i wierzę, że wasz czyn ma przyszłość. I ma przyszłość również nasza Ojczyzna, nasze społeczeństwo ma przyszłość europejską. Właściwie już wpisała się w historię XX wieku przez to, co było. Nie traćmy tego sprzed oczu. Nie traćmy. Ludzie o tym myślą, ludzie o to pytają. Ja przychodzę z takiego punktu świata, takiego miejsca, gdzie mogę się o tym przekonać. Więc: w górę serca!”. Łamiąc ustalony program spotkania, papież sfotografował się z zespołem, który wykonał dla niego fragmenty *Halki*<sup>4</sup>.

Wróćmy do codziennego życia Teatru Wielkiego i przywołajmy kilka wybranych przedstawień. Pośród realizacji dyrektora Pietrasa w jego pierwszym sezonie wymienić trzeba *Nabucco* Verdiego, *Normę* Belliniego i balet *Grek Zorba*, który cieszył się dużą popularnością. Wystawione 15 lutego 1992 roku, trudne i wymagające dobrej obsady arcydzieło Belliniego reżyserowała Fedora Barbieri, a scenografię przygotował Andrzej Majewski. Spektakl zaszczycił swoją obecnością prezydent RP Lech Wałęsa z małżonką; zachowała się nawet fotografia ukazująca rozmowę prezydenta z dyrektorem Teatru Wielkiego. W recenzji opery Józef Kański pisał: „W stosunku do poziomu przedstawień Teatru Wielkiego z ostatnich sezonów premiera *Normy* stała się na pewno ogromnym sukcesem: zespół Teatru Wielkiego przeszedł tu niejako sam siebie. W stosunku jednak do rangi wielkich scen światowych (a za taką przecież Teatr nasz pragnąłby uchodzić) oraz do wymagań, jakie bez taryfy ulgowej stawia partytura *Normy*, przedstawienia te pokazały dość wyraziście, jak wiele jest tu do zrobienia”<sup>5</sup>.

Pół roku później – 18 września 1992 roku – Teatr Wielki zaprezentował *Cyrulika sewilskiego* (w wersji strasburskiej). Wypożyczono ze Strasburga oryginalne dekoracje opracowane przez Pierre’a Marzolffa i zaangażowano reżysera Jérôme’a Savary’ego oraz śpiewaków z łódzkiego i poznańskiego Teatru Wielkiego. Przedstawienie zaszczyliła swoją obecnością m.in. premier Hanna Suchocka. „Zdaniem krytyków – czytamy w *Kronice opery* (1993, s. 619) – premierowe przedstawienie rozczarowało, gdyż przeładowane było zupełnie nieuzasadnionymi gagami. Niezbyt pochlebnie oceniono poszczególne role: «Doktor Bartolo – ohydny staruch na przemian umierający i lubieżny (niczego takiego nie ma w libretcie); Rozyna czuli się bez przerwy z Almavivą, przybierając nieledwie pozy Carmen, wszyscy łapią się za poły, podstawiają sobie nogi, dośmieszają Rossiniego na siłę». Za najlepszego uznano Figara (Wojciech Drabowicz), pozytywnie odnotowano role epizodyczne Berty (Maria Olkisz) i Don Basilia (Radosław Żukowski). Rozyna (Katarzyna Suska) i Almaviva (Tomasz Zagórski) nie podobali się”.

4 *Kronika Opery* 1993, s. 618.

5 „Ruch Muzyczny”, 15 II 1992.

Yet that was not yet the end of John Paul II’s speech. It concluded with another theme relating directly to those present in the audience and to the historical significance of what had happened in Poland. In so doing, the pope – once an actor himself – rounded off with a lofty idea what he had said nearby at the Teatr Wielki in June 1979 and what had happened in 1980 and 1989.

‘I just want to say – John Paul II continued – that I place that wish in your hands, dear friends, in your hands. In the hands of the whole nation, and particularly in your hands, the hands of all those present here today, who are in a sense the profound awareness of that nation, its intellect, its creative perspective, who are the lovers of that nation. Love this nation. We have borne witness to that, and I have always joined you in that domain. And I thank you for everything that you have done for that cause, and I believe that your deed has a future. And our Homeland also has a future, our society, it has a European future. It has essentially already written itself into the history of the twentieth century through that which has been. Let us not lose sight of this. Let us not. People think about this, people ask about this. I come from a part of the world, from a place where I can realise that. And so lift up your hearts!’ Breaking with protocol, the pope allowed himself to be photographed with the company that had performed excerpts from *Halka* for him.<sup>4</sup>

Let us return to the everyday life of the Teatr Wielki and invoke a few selected shows. Among the productions overseen by managing director Pietras during his first season, we should mention Verdi’s *Nabucco*, Bellini’s *Norma* and the ballet *Zorba the Greek*, which enjoyed great popularity. First performed on 15 February 1992, Bellini’s difficult masterpiece, requiring a good cast, was directed by Fedora Barbieri, with stage design by Andrzej Majewski. The show was honoured by the presence of the President of the Republic of Poland, Lech Wałęsa, with his wife; there is even a photograph showing a conversation between the president and the director of the Teatr Wielki. In his review of the opera, Józef Kański wrote: ‘Compared to the standard of productions at the Teatr Wielki in recent seasons, the premiere of *Norma* was certainly a great success: here, the company of the Teatr Wielki seemed to surpass itself. Yet compared to the standing of the great stages of the world (and our theatre would like to be considered one of them) and to the demands which the score of *Norma* sets, with no preferential treatment, these performances showed quite clearly what a great deal remains to be done here’.<sup>5</sup>

Six months earlier – on 18 September 1992 – the Teatr Wielki presented *Il barbiere di Siviglia* (Strasbourg version). The original decorations, produced by Pierre Marzolff, were borrowed from Strasbourg and the director Jérôme Savary was recruited, together with singers from the opera houses in Łódź and Poznań. Among those to grace the show with their presence was the prime minister, Hanna Suchocka. ‘In the opinion of the critics – we read in *Kronika opery* 1993, p. 619 – the premiere performance disappointed, since it was overloaded with completely unjustified gags. Individual roles were not too flatteringly appraised: “Doctor Bartolo – a disgusting old man, dying and lecherous in turns (there is nothing of the sort in the libretto),

4 *Kronika Opery* 1993, p. 618.

5 *Ruch Muzyczny*, 15 February 1992.

Sławomir Pietras poszukiwał nie tylko współpracy z operami zagranicznymi i czołowymi artystami polskimi z innych ośrodków, ale organizował też w Sali Młynarskiego cykliczne spotkania zatytułowane *Opera Viva*. Jedno z takich spotkań – w końcu kwietnia 1992 roku – poświęcono jubileuszowi Zygmunta Latoszewskiego, który obchodził swoje dziewięćdziesiąte urodziny. Wieczorem tego samego dnia dyrygował operą *Madame Butterfly*<sup>6</sup>. Oczekiwania były wielkie, nie mniejsze niż ambicje kierownictwa Teatru Wielkiego, ale ciągle doskwierał brak środków w kraju poddanym ciężkim reformom gospodarczym.

W publikacji przedstawiającej program Teatru Wielkiego w sezonie 1992/1993 Pietras pisał: „Opera polska, w sensie twórczym, nie przeżywa kryzysu. Kompozytorzy ciągle piszą nowe dzieła, a wybitni artyści kultywują narodową twórczość z przełomu XVIII i XIX wieku, tradycję moniuszkowską oraz wątlą, ale ważną dla nas, spuściznę pierwszych dziesięcioleci XX wieku. [...] Jeszcze bardziej ambitne od naszego domy operowe na świecie mogą nam pozazdrościć wspaniałych reżyserów, scenografów, a nawet dyrygentów. Wielkie trudności rodzimego życia baletowego pokonujemy, promując najmłodsze polskie talenty, które zasilają nowe produkcje choreograficzne Warszawy, Poznania, Łodzi i Gdańska. Czytając te słowa, powie ktoś, że zwa-riowałem! Przecież na to wszystko nie ma obecnie pieniędzy. Decydenci są coraz bardziej bezradni. Środki finansowe topnieją, a sponsorom nie stworzono motywacji do wspierania kultury. W tej tragicznej sytuacji jedynie polscy artyści – zamiast załamywać ręce – ciągle tworzą, prą do przodu, kreują sukcesy. Pracują za półdarmo, z coraz trudniejszymi do przewidzenia perspektywami. W całym społecznym tyglu niemożności tylko publiczność jeszcze upomina się o nas. [...] Ale to wszystko za mało. Ani widzowie, ani sponsorzy nie utrzymają pierwszej polskiej sceny operowej. Kiedy wreszcie ktoś zrozumie, że nawet gdy dookoła wszystko się nie udaje, to Polakom pozostała jeszcze ich wspaniała kultura, wielka tradycja narodowa, w której muzyka i teatr wiernie wspierały nasze ojczyzniane losy”.

W tym samym czasie, kiedy dyrektor Pietras przygotowywał kolejne premiery (o nie zawsze wysokim poziomie wykonania) i prowadził spotkania z cyklu *Opera Viva*, na stanowisko ministra kultury i sztuki został desygnowany Kazimierz Dejmek (pełnił tę funkcję w latach 1993–1996), który podobnie, jak Andrzej Łapicki i kilku innych ludzi teatru, uwierzył w siłę parlamentu i został posłem na Sejm RP. Formuła działania Pietrasa dobiegła końca w 1995 roku, podczas gdy Dejmek powracał do pewnego pomysłu, o którym wspomniął już w 1980 roku.

<sup>6</sup> Szczublewski 1993, s. 832.

Rosina is constantly snuggling up to Almaviva, all but adopting the poses of Carmen, they are all grabbing each other by the lapels, tripping each other up and forcing extra laughs out of Rossini”. Figaro (Wojciech Drabowicz) was considered to be the best, and there were positive words for the episodic Berta (Maria Olkisz) and Don Basilio (Radosław Żukowski). Rosina (Katarzyna Suska) and Almaviva (Tomasz Zagórski) failed to please’.

As well as seeking cooperation with opera companies abroad and with leading Polish artists from other centres, Sławomir Pietras organised at the Młynarski Hall a cycle of meetings entitled *Opera Viva*. One of those meetings – at the end of April 1992 – was devoted to the ninetieth birthday celebrations of Zygmunt Latoszewski. That evening, Pietras conducted the opera *Madama Butterfly*.<sup>6</sup> The expectations were great, no lesser than the ambitions of the Teatr Wielki management, but there was a continuous lack of funds in a country that was subject to arduous economic reforms.

In a publication outlining the Teatr Wielki’s programme for the 1992/1993 season, Pietras wrote: ‘In the creative sense, Polish opera is not in crisis. Composers continue to write new works and outstanding artists cultivate national output from the turn of the nineteenth century, the Moniuszko tradition and also the meagre, but important, legacy of the first decades of the twentieth century. [...] Opera houses around the world with even greater ambitions than our own might envy our wonderful directors, stage designers and even conductors. We overcome the great difficulties in the lives of our ballet companies by promoting the youngest Polish talents, who are bolstering new choreographic productions in Warsaw, Poznań, Łódź and Gdańsk. Someone reading these words will say that I’ve gone mad! Why, there is no money for all that at the moment. The policy-makers are increasingly at a loss. Finances are dwindling, and sponsors are not encouraged to support culture. In such a tragic situation, only Polish artists – instead of wringing their hands – continue to create, to push on, forging successes. They work for a pittance, with prospects that are increasingly hard to foresee. In the whole social crucible of impossibility, only the public still stands up for us. [...] But that is all too little. Neither audiences nor sponsors can sustain the leading Polish opera house. When will somebody finally understand that even when everything around is failing, the Poles still have their wonderful culture, their great national tradition, in which music and theatre have faithfully supported our nation’s fortunes’.

At the same time as Pietras was preparing further premieres (not always of a high standard of performance) and chairing meetings in the *Opera Viva* cycle, the post of minister of culture and the arts was given to Kazimierz Dejmek (he held that post from 1993 to 1996), who, like Andrzej Łapicki and several other theatrical figures, believed in the power of parliament and became a member of the Polish Sejm. Pietras’s formula for action came to an end in 1995, whilst Dejmek was returning to a certain idea that he had mentioned in 1980.

<sup>6</sup> Szczublewski 1993, p. 832.

We wstępie do tej książki zostało zasugerowane, by Teatr Wielki, tak jak niegdyś budynek na placu Krasińskich, jak w projekcie nowego teatru Bogusławskiego i jak na rysunku Corazziego z około 1825 nosił nazwę Teatr Narodowy. Tym samym nie tylko gmach Teatru Wielkiego, ale wszystkie trzy sceny – operowa, baletowa i dramatyczna, znalazłyby się pod wspólną nazwą. Próby takiej – jak wiadomo – nie podjęto w okresie międzywojennym, ale porwał się na nią Dejmek w jesieni swego życia (miał wówczas 70 lat), gdy został ministrem. Już po odejściu z tego stanowiska, gdy jego pomysł był bliski upadku, udzielił wywiadu pod znamienym tytułem opatrzonym znakiem zapytania: *Teatr Narodowy – nieszczęście czy powinność?*<sup>7</sup>

Idea Teatru Narodowego jako instytucji niezwykle ważnej, o wielkiej sile oddziaływania i wpisanej w tradycję, musiała wypełniać myśli tego wielkiego reżysera teatralnego od dawna. Już w 1980 – w roku narodzin „Solidarności” – gdy zaproponowano mu dyrekcję Teatru Wielkiego, wyraził zgodę, stawiając warunek: „Zgodnie ze swoim [pierwotnym] przeznaczeniem Teatr Wielki zostanie przemianowany na Teatr Narodowy i będzie jak dawniej teatrem dramatyczno-muzycznym”<sup>8</sup>. Czas był niezwykły, setki spraw do załatwienia, tak w całym kraju, jak i w świecie teatru, a w rok później nastąpił stan wojenny i sprawa restytucji nazwy nie nabrała realnego kształtu. Dejmek nie objął proponowanej mu funkcji; w 1981 roku został dyrektorem Teatru Polskiego. Dziesięć lat później, w styczniu 1990 roku, Izabela Cywińska, ówczesna minister kultury i sztuki, ustanowiła Instytut Teatru Narodowego, nadając mu statut i mianując jego dyrektorem Krzysztofa Zaleskiego. Istniał do 1995 roku i miał burzliwe dzieje, co, jak słusznie zauważyła Raszewska, wiązało się w znacznym stopniu z faktem częstej zmiany ministrów decydujących o jego losach. Po Cywińskiej byli nimi: Marek Rostworowski, Andrzej Siciński, Piotr Łukasiewicz, Jerzy Góral i wspomniany Kazimierz Dejmek.

Tymczasem dalej trwała niekończąca się odbudowa spalonego w 1985 roku Teatru Narodowego. Toczyły się też dyskusje, m.in. z udziałem Erwina Axera, w których stawiano pytanie: czy odrodzony Teatr Narodowy powinien mieć ściśle określony repertuar obowiązkowy, m.in. z dziełami Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Fredry, Wyspiańskiego i Norwida oraz innych polskich twórców? Myślano też o scenie kameralnej, która miałaby być sceną eksperymentalną, dokonującą poszukiwań tak w zakresie literatury, jak i estetyki (w pewnym sensie odpowiedzią na to stała się nowa scena Teatru Narodowego przy Wierzbowej). Zespół teatru miał się składać z dramaturga, kierownika muzycznego, scenografa i przynajmniej jednego stałego reżysera oraz od 50 do 70 aktorów. Tak pomyślana instytucja, częściowo w formule impresariatu, miała też prowadzić działalność wydawniczą i popularyzatorską. *De facto* jest to realizowane przez obecny Teatr Narodowy; wystarczy tu przywołać cykle wykładów otwartych, ogłaszanych potem w postaci książek (np. *Ciało widzialne*, 2006; *Obecność aktora*, 2008), czy cenne publikacje Magdaleny Raszewskiej (2005 i 2008) i Agaty Tuszyńskiej (2014).

<sup>7</sup> Dejmek 1997.

<sup>8</sup> Cyt. za: Raszewska 2005, s. 264.

In the preface to this book, it was suggested that the Teatr Wielki, like the building on Krasiński Square in its day, as in Bogusławski’s project for a new theatre and as on Corazzi’s drawing from c.1825, might bear the name Teatr Narodowy. In that way, not just the building of the Teatr Wielki, but all the three stages – opera, ballet and drama – would be united under a shared name. As we know, no attempt was made towards that end during the inter-war period, but it was undertaken by Dejmek in the autumn of his life (he was seventy years old at the time), when he became a government minister. After leaving that post, when his idea was close to falling through, he gave an interview under the telling title, furnished with a question mark: ‘The National Theatre – a curse or a duty?’<sup>7</sup>

The idea of the Teatr Narodowy as an extremely important and influential institution, inscribed in tradition, must have filled the thoughts of that great theatre director for many a year. Back in 1980 – the year Solidarity was born – when he was offered the management of the Teatr Wielki, he agreed under one condition: ‘In keeping with its [original] purpose, the Grand Theatre will be renamed the National Theatre, and it will be once again a drama-music theatre’.<sup>8</sup> Those were exceptional times, with hundreds of things to take care of, both throughout the country and within the world of theatre, and a year later martial law was imposed and the question of restoring the name failed to take any real shape. Dejmek did not take up the proposed post; in 1981, he became managing director of the Teatr Polski. Ten years later, in January 1990, Izabela Cywińska, the then minister of culture and the arts, established the National Theatre Institute, giving it a statute and appointing Krzysztof Zaleski its director. It existed until 1995 and had a chequered history, linked to a considerable extent – as Raszewska rightly noted – with the frequent changing of the ministers responsible for its fortunes. Cywińska was followed in the post by Marek Rostworowski, Andrzej Siciński, Piotr Łukasiewicz, Jerzy Góral and the above-mentioned Kazimierz Dejmek.

Meanwhile, the interminable rebuilding of the Teatr Narodowy that had burned down in 1985 continued. There were also discussions, including with Erwin Axer, in which the following question was posed: should the reborn Teatr Narodowy have a strictly defined compulsory repertoire, including works by Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Fredro, Wyspiański and Norwid, as well as other Polish writers? Some thought was also given to a chamber stage, which was to have been an experimental stage with regard to both literature and aesthetics (in a sense, that perceived need was met by the new stage of the Teatr Narodowy on Wierzbowa Street). The theatre company was to comprise a dramaturge, a musical director, a stage designer and at least one permanent director, as well as 50–70 actors. The institution thus conceived, run

<sup>7</sup> Dejmek 1997.

<sup>8</sup> Quoted after Raszewska 2005, p. 264.

W trakcie dyskusji o wizjach Teatru Narodowego, jesienią 1993 roku, stanowisko ministra objął Dejmek – niemal natychmiast sprawa odbudowy Teatru Narodowego nabrała wielkiego przyspieszenia i pojawiła się kwestia wspomnianej instytucji-symbolu. Z właściwą sobie energią nowy minister uporządkował wszystkie sprawy i już jesienią roku następnego ustalił datę otwarcia na 1997 rok – w rocznicę Konstytucji 3 Maja, albo w rocznicę utworzenia Teatru Narodowego – 19 listopada. W niespełna półtora roku po uzyskaniu teki ministra – w dniu 16 marca 1995 roku – Dejmek zapowiedział ustanowienie instytucji artystycznej pod nazwą „Teatr Narodowy” składającej się z Teatru Wielkiego jako sceny operowej i baletowej, właściwego Teatru Narodowego jako sceny dramatycznej oraz Teatru Małego jako sceny impresaryjnej. W skład tej struktury miał wchodzić też Ośrodek Dokumentacji Zbiorów Teatralnych utworzony w miejsce Muzeum Teatralnego istniejącego od 1957 roku<sup>9</sup>. Decyzja o powołaniu tej superinstytucji artystycznej wchodziła w życie 1 stycznia 1996 roku (zarządzenie zostało wydane 27 listopada 1995). Wielki Teatr Narodowy miał mieć wspólną dyrekcję i administrację, ale każda jednostka miała posiadać swój zespół i swoje własne kierownictwo artystyczne. Już w końcu marca 1996 roku ogłoszono konkurs na stanowisko dyrektora generalnego; po rozmaitych perypetiach został nim Janusz Pietkiewicz mianowany przez Dejmka na to stanowisko 17 sierpnia tego samego roku.

Decyzja ta została przyjęta niechętnie, gdyż nowy dyrektor był mało znany w środowisku teatralnym, choć znacznie lepiej w środowisku muzycznym i operowym. Pietkiewicz – absolwent Wydziału Handlu Zagranicznego SGPiS – pełnił w swojej karierze rolę impresaria w „Pagarcie” i Radiokomitecie, a w chwili nominacji był prezesem Heritage Promotion of Music & Art. Tymczasem nadal trwała dyskusja nad ideą Teatru Narodowego i jego odbudową, często w tonacji podobnej do wypowiedzi Grażyny Szapołowskiej: „To, co się dzieje z tym teatrem, uważam za skandal. Całą Starówkę odbudowano w kilka lat. [...] Dla naszej tożsamości kulturowej Narodowy jest tym samym, co *Wielki słownik języka polskiego*. [...] Obserwując ostatnie decyzje personalne, mam powody wątpić, czy ta trudna misja zostanie powierzona odpowiednim ludziom. Niech nikt nie truże, że nie ma pieniędzy, bo pieniądze są, tyle że są systematycznie trwonione”<sup>10</sup>. Pieniądze się znalazły, ale czy znaleziono właściwą osobę na stanowisko dyrektora superinstytucji – Wielkiego, „trójczłonowego” Teatru Narodowego? Czy Janusz Pietkiewicz otrzymał stosowne wsparcie i kredyt zaufania? Czy znalazł dobrych współpracowników i czy jego wizje miały szanse na realizację?

„W maju 1996 roku – pisze Raszewska – Janusz Pietkiewicz i Ryszard Peryt wyciągnęli wreszcie asa z rękawa. Nastąpiła publiczna prezentacja *Programu Teatru Narodowego na lata 1996–2001*. Rzeczywistość przeszła najśmielsze oczekiwania przeciwników Pietkiewicza. [...] Propozycja Pietkiewicza i Peryta (wszystko wskazuje, że Peryt był głównym autorem, jak określił w wywiadzie Dejmek, «podręcznym Towiańskim Pietkiewicza») opierała się na jedności programowej spektakli wystawianych na wszystkich scenach teatru przez wszystkie jego zespoły. Spektakle zostały ułożone w wieloletnie cykle tematyczne, jak *Boska komedia*, wątek Don Juana,

<sup>9</sup> Muzeum Teatralne 1997.

<sup>10</sup> Szapołowska 1993.

partly as a host theatre, was also to pursue publishing and popularising work. That is realised de facto by the current Teatr Narodowy; suffice it to mention here the series of open lectures subsequently published in book form (e.g. *Ciało widzialne* [The seen body], 2006; *Obecność aktora* [The actor's presence] 2008), as well as the valuable publications of Magdalena Raszewska (2005 and 2008) and Agata Tuszyńska (2014).

During the discussions of visions for the Teatr Narodowy, in the autumn of 1993, the post of minister was taken by Dejmek; almost at once the question of the rebuilding of the Narodowy gathered great pace, and the question of the institution-symbol appeared. With characteristic energy, the new minister set all his affairs in order and in the autumn of the following year set the opening date at 1997 – on the anniversary of the Third of May Constitution or on the anniversary of the opening of the Teatr Narodowy, 19 November. Less than eighteen months after receiving his ministerial portfolio – on 16 March 1995 – Dejmek announced the creation of an artistic institution under the name Teatr Narodowy, comprising the Teatr Wielki, as the opera and ballet stage, the Teatr Narodowy itself, as the drama stage, and the Mały Teatr (Little Theatre), as a host theatre, without its own company. That structure was also to encompass a Centre for the Documentation of Theatre Collections, created in place of the Theatre Museum, which had existed since 1957.<sup>9</sup> The decision to create that artistic super-institution came into force on 1 January 1996 (the directive was issued on 27 November 1995). Thus the great Teatr Narodowy was to have shared management and administration, but each individual unit was to possess its own company and its own artistic directors. By the end of March 1996, a competition was announced for the post of director general; after various twists and turns, that post went to Janusz Pietkiewicz, appointed by Dejmek on 17 August that year.

That decision was not greatly applauded, since the new director was little known in the theatre milieu, although much better within the musical and operatic environments. Pietkiewicz, a graduate of the Foreign Trade Department of the Central School of Planning and Statistics, had previously worked as an impresario at the state-run Pagart artistic agency and Radiokomitec television and radio corporation; at the time of his appointment, he was president of Heritage Promotion of Music and Art. Meanwhile, discussion continued over the idea of the Teatr Narodowy and its rebuilding, often in a similar vein to this utterance from Grażyna Szapołowska: ‘I consider what is happening with the theatre to be a scandal. The whole of the Old Town was rebuilt in a few years. [...] For our cultural identity, the National is the equivalent of the *Wielki słownik języka polskiego* [Dictionary of Polish]. [...] Observing recent appointments, I have reason to doubt whether this difficult mission will be entrusted to the right people. No one can prattle on about a lack of money, because there is money, it's just that it's systematically squandered’.<sup>10</sup> The money was found, but was the right person found in the post of director of that super-institution – the great ‘tricephalous’ Teatr Narodowy? Did Janusz Pietkiewicz receive suitable support and confidence? Did he find good collaborators? And did his visions have the chance to be realised?

<sup>9</sup> Muzeum Teatralne 1997.

<sup>10</sup> Szapołowska 1993.

motyw Fausta, mit polskiego herosa, kanon polskiego romantyzmu, Mickiewicz i jego *Dziady*, cztery wieki Szekspira, cztery wieki opery, 2500 lat teatru antycznego, festiwal paschalny, Verdi Opera Festival, źródła i nowoczesność baletu... Autorzy starali się akcentować jedność wszystkich dziedzin teatru, wywodząc ją z tradycji antycznej Grecji, średniowiecza i koncepcji Bogusławskiego. Powoływali się na idee Wyspiańskiego, Schillera, Osterwy, Grotowskiego i Kantora. Program nie tylko pokazywał kierunki myślenia o teatrze, ale – metodą przeniesioną z pracy wielkich teatrów operowych, gdzie jest to niezbędne z racji systemu występów gościnnych wielkich gwiazd – planował dokładne daty premier poszczególnych sztuk w całym pięcioleciu. I tak teatr zostałby otwarty 3 maja 1997 roku *Wyzwoleniem* Wyspiańskiego z Andrzejem Sewerynem w roli Konrada, a 19 listopada 1997 roku odbyłaby się premiera *Fausta* Goethego w reżyserii Jarockiego (koprodukcja ze Starym Teatrem). 21 grudnia 1997 zobaczylibyśmy *Pastorałkę* Schillera (wznawianą corocznie), w styczniu 1998 roku – *Nie-boską komedię* Krasińskiego, w marcu jeden z dramatów Norwida, w kwietniu Schillerowską *Wielkanoc* (również co roku wznawianą). Sezon na tej scenie, zwanej Forum, kończyłaby czerwcową premiera *Dożywocia* Fredry<sup>11</sup>.

Analizując ten wieloletni projekt, można odnieść wrażenie, że powstawał on – przynajmniej w jakimś stopniu – w porozumieniu z Dejmkim albo był próbą wpisania się w jego sposób myślenia o teatrze. M.in. bloki tematyczne: „2500 lat teatru antycznego” i „tradycje średniowiecza” zdają się odnosić do słynnych spektakli Dejmkowskich w Teatrze Narodowym, jak *Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* czy *Żywot Józefa*. W Narodowym Dejmk reżyserował także spektakle na podstawie dramatów antycznych, a wśród nich inscenizacje *Agamemnona* Ajschylosa, *Elektry* Eurypidesa i *Żab* Arystofanesa. Niemniej jednak ambitny, ale krytykowany przez środowisko warszawskie projekt został odrzucony. Nie został zaakceptowany również przedłożony przez Pietkiewicza w kwietniu 1996 roku program wieczoru galowego, którym Teatr Narodowy miał zainaugurować swoją działalność. Miały się na niego złożyć: *Mimika* Wojciecha Bogusławskiego grana przez studentów warszawskiej i krakowskiej szkoły teatralnej; montaż filmowo-teatralny ukazujący dzieje teatru narodowego i jego kolejnych siedzib; intermezzo chopinowskie i wreszcie kulminacja w postaci występu gwiazd polskiego i światowego teatru. Wybrane fragmenty najśłynniejszych dzieł dramatycznych mieli czytać: Klaus Maria Brandauer – *Fausta* Goethego, Dustin Hoffman lub Mel Gibson – *Hamleta* Szekspira, Marcello Mastroianni – *Boskiej komedii* Dantego, John Gielgud – *Burzy* Szekspira, Liv Ullmann – monolog z Bergmana. Spośród polskich artystów zostali zaproponowani: Gustaw Holoubek z *Wielką Improwizacją* Mickiewicza, Andrzej Seweryn z fragmentem *Wyzwolenia* Wyspiańskiego i Nina Andrycz z fragmentami *Anhellego* Słowackiego. Nie zapomniano też o operze i balecie. „Kto – zapytuje Raszewska – projekt tej «wieczornicy ku czci Teatru Narodowego» wyrzucił do kosza? Dziś już się zapewne nie dowiemy, kto oszczędził nam kolejnej kompromitacji; była to jedyna słuszna decyzja, jako że dziennikarskie i środowiskowe określenia «pomysł nuworyszowski» czy «żenujący snobizm i dyletantyzm» należały do najłagodniejszych<sup>12</sup>.

11 Raszewska 2005, s. 270.

12 *Ibidem*, s. 273.

‘In May 1996 – writes Raszewska – Janusz Pietkiewicz and Ryszard Peryt finally pulled an ace from their sleeve with the public presentation of the National Theatre’s programme for the years 1996–2001. The reality surpassed the wildest dreams of Pietkiewicz’s opponents. [...] The proposition made by Pietkiewicz and Peryt (everything suggests that the main author was Peryt – “Pietkiewicz’s pocket Towiański” as Dejmk called him in an interview) was based on a programmed unity of the shows produced on all the theatre’s stages by all its companies. The shows were arranged in thematic cycles lasting many years, such as The Divine Comedy, the theme of Don Giovanni, the motif of Faust, the myth of the Polish hero, the canon of Polish romanticism, Mickiewicz and his *Dziady* [Forefathers’ Eve], four centuries of Shakespeare, four centuries of opera, 2500 years of ancient theatre, an Easter festival, a Verdi Opera Festival, the sources of ballet and ballet today... The authors sought to accentuate the unity of all areas of theatre, deriving it from the tradition of Ancient Greece, the Middle Ages and the concept of Bogusławski. They invoked the ideas of Wyspiański, Schiller, Osterwa, Grotowski and Kantor. The programme not only showed the directions to their thinking about theatre, but it also – employing a method taken from the work of great operatic theatres, where it is essential, due to the system of guest performances by great stars – planned the exact dates for the premieres of particular plays over a whole five-year period. The theatre would be opened on 3 May 1997 with Wyspiański’s *Wyzwolenie* [Liberation], starring Andrzej Seweryn as Konrad, and on 19 November 1997 the premiere of Goethe’s *Faust* would be given, directed by Jarocki (a co-production with the Old Theatre). On 21 December 1997, we would see [Leon] Schiller’s *Pastorałka* [Nativity play] (revived every year), in January 1998, Krasiński’s *Nie-boska Komedja* [The un-divine comedy], in March, one of Norwid’s plays, in April, Schiller’s *Wielkanoc* [Easter] (also revived every year). The season on that stage, called the Forum, would end with the June premiere of Fredro’s *Dożywocie* [Life sentence].<sup>11</sup>

Analysing that project, extending over many years, one could have gained the impression that it was created – at least to some extent – in agreement with Dejmk, or that it was an attempt at adhering to his way of thinking about theatre. Among other things, the thematic blocks ‘2500 years of ancient theatre’ and ‘the traditions of the Middle Ages’ appear to refer to Dejmk’s famous shows at the Teatr Narodowy, such as *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* [Story of the glorious Resurrection of our Lord] and *Żywot Józefa* [Life of Joseph]. At the Narodowy, Dejmk had also directed shows based on ancient plays, including productions of Aeschylus’ *Agamemnon*, Euripides’ *Elektra* and Aristophanes’ *The Frog*. Nevertheless, the project – ambitious, but criticised by the Warsaw milieu – was rejected. Also rebutted was the programme for a gala soirée that Pietkiewicz put forward in April 1996, which was to inaugurate the work of the Teatr Narodowy. That was to have comprised Wojciech Bogusławski’s *Mimika*, played by drama school students from Warsaw and Cracow, a film-theatre montage showing the history of the national theatre and its successive homes, a Chopin intermezzo and finally a climax in the form of a performance by stars of Polish and world theatre. Selected excerpts from the most famous dramatic works were to have been read by Klaus Maria Brandauer (Goethe’s

11 Raszewska 2005, p. 270.

Czy była realna szansa zaproszenia do Polski wszystkich czy przynajmniej kilku z wymienionych aktorów zagranicznych? „Te nazwiska – tłumaczył Pietkiewicz – to propozycje, ilustrujące kierunek naszego myślenia. Nie mamy zgody, by wystąpiły wszystkie gwiazdy. Zależy nam na trzech osobistościach, które uczynią otwarcie Teatru Narodowego wydarzeniem międzynarodowym. Ma w tym pomóc telewizyjna transmisja”<sup>13</sup>. Do Warszawy przyjechał przecież Picasso (1948), a potem Sir Lawrence Olivier z Vivien Leigh wraz z The Shakespeare Memorial Theatre Company (1957) i tylu innych aktorów i ludzi sceny operowej i baletowej. Dlaczego z okazji wielkiego wydarzenia nie miałyby przyjechać trzy wielkie osobowości posiadające w sercu jakiś okruczeństwo sympatii do Polski lub jakiegokolwiek związku z naszym krajem? „Połączenie” Mickiewicza, Fredry i Wyspiańskiego z Szekspirem, Moliérem i Goethem nadałoby Teatrowi Narodowemu międzynarodowy wymiar. Można było też pomyśleć o podobnym „łączeniu” w sferze opery i baletu. Czy warszawskie środowisko aktorskie i miłośnicy teatru i opery w całej Polsce nie otrzymałyby dawki szczególnych doznań i nie przeżyli wzniosłych emocji, gdyby został zrealizowany ten nieco szalony pomysł? Wszakże niektóre aspekty myślenia Pietkiewicza wydają się interesujące, m.in. pomysł filmu dokumentalnego o dziejach Teatru Narodowego, który, profesjonalnie zrobiony, z odpowiednio odmierzoną „obecnością Chopina”, Modrzejewskiej, Poli Negri i m.in. Kiepurę obok Bogusławskiego, Moniuszki, Różyckiego, Paderewskiego i Szymanowskiego, mógł być wydarzeniem.

Omówiony tu w skrócie projekt otwarcia wiązał się ze zmianą daty inauguracji – przeniesiono ją z 19 listopada 1997 roku na ten sam dzień roku wcześniejszego. Z wielkich planów zostało niewiele; bez mała nic. Głównym spektaklem inauguracji było przedstawienie *Dziadów. 12 Improwizacji* w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego powszechnie uznane za nieudane. Co gorsza, to przyspieszone otwarcie Teatru zostało całkowicie wciągnięte w tryby polityki; rządząca wówczas koalicja SLD–PSL zapisała odbudowę Teatru na konto własnych sukcesów. Jak odnotowała wnikliwa badaczka powojennych dziejów Teatru Narodowego, na inaugurację nie zaproszono wielu wybitnych aktorów, gdyż ogromną większość miejsc (560 z 640) otrzymali politycy obu wymienionych partii i duże grono ich przyjaciół i sympatyków<sup>14</sup>. Głównym mówcą wieczoru był ówczesny minister kultury i sztuki Zdzisław Podkański (PSL), który ludzi teatru i dziennikarzy wprawił swoją wypowiedzią nie pierwszy i nie ostatni raz niemal w zupełne osłupienie.

Pietkiewicz został zdymisjonowany w grudniu 1997 roku, a kilka miesięcy później, 28 kwietnia 1998 roku, zapadła decyzja o rozdziale teatrów, a więc powrócono do sytuacji sprzed pożaru w 1985 roku, ale też – w pewnym stopniu – do decyzji z 1831 roku (sic!). Joanna Wnuk-Nazarowa, ówczesna minister kultury i sztuki, w uzasadnieniu napisała: „Podział ma na celu usprawnienie działalności tych instytucji przez uproszczenie i ograniczenie struktur zarządzania, zmniejszenie ilości stanowisk kierowniczych, komórek organizacyjnych i personelu pomocniczego. [...] Przywrócenie samodzielnego funkcjonowania tych instytucji kultury i ich nazw ma głębokie uzasadnienie historyczne. Nazwy Teatru Wielkiego i Teatru Narodowego trwale wpisały

<sup>13</sup> Pietkiewicz 2002.

<sup>14</sup> Raszewska 2005, s. 274.

*Faust*), Dustin Hoffman or Mel Gibson (Shakespeare’s *Hamlet*), Marcello Mastroianni (Dante’s *Divine Comedy*), John Gielgud (Shakespeare’s *The Tempest*) and Liv Ullmann (a monologue from Bergman). Among the Polish artists, the following were proposed: Gustaw Holoubek with Mickiewicz’s ‘Great Improvisation’, Andrzej Seweryn with a passage from Wyspiański’s *Liberation* and Nina Andrycz with excerpts from Słowacki’s *Anhelli*. Opera and ballet were also covered. ‘Who – enquired Raszewska – threw that “evening in tribute to the National Theatre” into the bin? Today, we are unlikely to find out who spared us another fiasco; that was the only correct decision, given that among journalists and the theatrical milieu such terms as “nouveau riche idea” and “embarrassing snobbery and dilettantism” were among the milder descriptions’.<sup>12</sup>

Was there a real possibility of inviting to Poland all or at least some of the foreign actors named? ‘Those names – explained Pietkiewicz – are proposals, illustrating the direction of our thinking. We haven’t got agreements for all those stars to appear. We are keen on three distinguished figures who will make the opening of the National Theatre an international event. A television broadcast is to help with that’.<sup>13</sup> After all, Picasso came to Warsaw (1948), followed by Sir Lawrence Olivier and Vivien Leigh with the Shakespeare Memorial Theatre Company (1957) and so many other actors and people of the worlds of opera and ballet. Why should three great figures with a crumb of sympathy in their hearts for Poland or some other links to our country not come for such a grand event? ‘Combining’ Mickiewicz, Fredro and Wyspiański with Shakespeare, Molière and Goethe would lend the National Theatre an international dimension. We could also think about a similar ‘connection’ in the realms of opera and ballet. Would the acting milieu of Warsaw and lovers of theatre and opera all over Poland not receive special sensations and feel lofty emotions were that slightly crazy idea to be realised? However, some aspects of Pietkiewicz’s thinking seem interesting, including the notion of a documentary film about the history of the Teatr Narodowy, which, professionally done, with a suitably dosed ‘presence’ of Chopin, Modjeska, Pola Negri and Kiepurę, among others, alongside Bogusławski, Moniuszko, Różycki, Paderewski and Szymanowski, could have been quite an event.

The project outlined here was connected with a change to the date of the inauguration, which was moved from 19 November 1997 to the same day a year earlier. Little remained of the grand plans; next to nothing. The main show of the inauguration was a performance of *Dziady. 12 Improwizacji* [Forefathers’ eve. 12 Improvisations] directed by Jerzy Grzegorzewski, widely regarded as a flop. What is worse, that accelerated opening of the theatre was dragged entirely into the cogs of politics; the SLD-PSL coalition in power at that time claimed the rebuilding of the theatre as its own success. As one insightful student of the post-war history of the Teatr Narodowy noted, many outstanding actors were not invited to the inauguration, since the vast majority of the seats (560 or 640) were given to politicians of the two parties named above and their sympathisers.<sup>14</sup> The chief speaker of the evening was the incumbent minister of culture and the arts, Zdzisław Podkański (PSL), who completely dumbfounded the theatre community and journalists – not for the first or last time – with his words.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>13</sup> Pietkiewicz 2002.

<sup>14</sup> Raszewska 2005, p. 274.

się w tradycję kultury polskiej i światowej”<sup>15</sup>. Gdy Pietkiewicz był dyrektorem Teatru Wielkiego w latach 2006–2008, do idei Dejmka, który zmarł pod sam koniec 2002 roku (przygotowując wystawienie *Hamleta*), nie można już było wrócić, tym bardziej że w 2000 roku majątek scen operowo-baletowej (Teatru Wielkiego) i dramatycznej (Teatru Narodowego) został wreszcie klarownie podzielony.

Eksperyment Dejmka niestety nie sprawdził się w życiu, najwyraźniej nie trafił na dobry czas, brakło determinacji, wytrwałości i wiary w powodzenie tego dobrego (z wyjątkiem zmiany nazwy i funkcji Muzeum Teatralnego), wpisanego w tradycję pomysłu, który odżywa teraz ponownie, przynajmniej w sferze rozmyślań – z okazji 250-lecia Teatru Narodowego. Nazwa „Teatr Narodowy” jest czymś w rodzaju ogromnej rafy czy mielizny w morzu, po którym żeglują panteon teatrów – chociaż Teatr Wielki widziany od strony placu Teatralnego i z góry przypomina nie tyle okręt, co raczej ogromny samolot lub pojazd kosmiczny z kolumnadą skrzydeł i kokpitem belwederu, dawnego nadszcenia. Pamiętając o wypowiedziach Rulikowskiego, Raszewskiego, Kosińskiego i wielu innych ludzi teatru, należy zauważyć pewną absurdalność sytuacji i pomieszanie faktów i znaczeń. W *Zarządzeniu Ministra* z 1998 roku czytamy, że chodzi o „przywrócenie samodzielnego funkcjonowania tych instytucji kultury i ich nazw, [które] ma głębokie uzasadnienie historyczne, [gdyż] nazwy Teatru Wielkiego i Teatru Narodowego trwale wpisały się w tradycję kultury polskiej i światowej”. Wszakże nazwa „Teatr Wielki” to spadek po rozbiorach, co więcej, po represjach związanych z powstaniem listopadowym. Jeśli mówimy o tradycji, musimy pamiętać o roku 1765, teatrze na placu Krasińskich i pierwotnych planach gmachu przy placu Teatralnym.

O pomieszczeniu faktów i znaczeń najlepiej świadczą słowa Jerzego Krasowskiego, dyrektora Teatru Narodowego w latach 1983–1990, które Izabela Cywińska zapisała w swoim dzienniku pt. *Nagle zastępstwo*, w czasie gdy zносиło się na wspomniane w poprzednim rozdziale zarządzenie ogłaszające, że „z dniem 31 sierpnia 1990 roku ustaje działalność instytucji artystycznej o nazwie Teatr Narodowy w Warszawie tymczasowo w siedzibie na Woli”. Pod datą 8 listopada 1989 roku Cywińska pisze: [...] „Wszedł nieszczęśliwy, podpierając się kulami, jakiś spuchnięty, tragiczny i z miejsca zaczął mnie atakować i grozić. – «Nawet zaborcy nie zlikwidowali Teatru Narodowego, a pani...»”<sup>16</sup>. W komentarzu do tych słów słusznie zostało napisane: „Notabene, należy zauważyć, że dyrektor Krasowski się myli: właśnie zaborcy zlikwidowali Teatr Narodowy, im zawdzięczamy, że budynek na placu Teatralnym zwie się Teatrem Wielkim, a scena dramatyczna po powstaniu listopadowym, aż do odbudowy w 1924, była Teatrem Rozmaitości”<sup>17</sup>. Zapewne dla uporządkowania kwestii instytucji-symbolu nie wystarczy na fasadzie Teatru Wielkiego umieścić nazwy TEATR NARODOWY, w miejscu przewidzianym przez Coraziego i ustawienie na przyczołku rzeźby *Orła zrywającego się do lotu* – symbolu Rzeczypospolitej, ale z okazji 250-lecia temat jest wart ponownego przemyślenia.

<sup>15</sup> *Zarządzenie Ministra* 1998; Raszewska 2005, s. 277.

<sup>16</sup> Cywińska 1991, s. 59.

<sup>17</sup> Raszewska 2005, przyp. 311.

Pietkiewicz was stood down in December 1997, and a few months later, on 28 April 1998, it was decided to separate the theatres, and so to return to the situation from before the fire in 1985, but also – to some degree – to the decision from 1831! Justifying that decision, Joanna Wnuk-Nazarowa, the then minister of culture and the arts, wrote: ‘The division is aimed at rendering the work of those institutions more efficient, by streamlining and stripping down the administrative structures, reducing the number of management posts, organisational units and ancillary staff [...] the restoration of the independent functioning of those cultural institutions and their names has deep historical justification. The names Teatr Wielki and Teatr Narodowy are permanently inscribed in the tradition of Polish and world culture’.<sup>15</sup> When Pietkiewicz was managing director of the Teatr Wielki, in the years 2006–2008, it was too late to return to the ideas of Dejmek, who died towards the end of 2002 (preparing a production of *Hamlet*), particularly since in 2000 the property of the opera-ballet (Teatr Wielki) and drama (Teatr Narodowy) stages had finally been clearly divided.

Unfortunately, Dejmek’s experiment failed. It clearly came at the wrong time; there was a lack of determination, persistence and faith in the success of that good idea (except for the change of the Theatre Museum’s name and function), inscribed in tradition, which is now resurfacing once again, at least in the realm of wondering, on the occasion of the Teatr Narodowy’s 250th anniversary. The name ‘Teatr Narodowy’ is like a huge reef or shallow in the sea that is navigated by the Pantheon of theatres, although the Teatr Wielki seen from the Theatre Square side and from above resembles not so much a ship as a huge aeroplane or a space ship with a colonnade of wings and the belvedere, the old fly, as its cockpit. Remembering the words of Rulikowski, Raszewski, Kosiński and many other people of the theatre, we should note a certain absurdity to the situation and a confusion of facts and meanings. In the ministerial directive from 1998, we read that the idea was ‘the restoration of the independent functioning of those cultural institutions and their names’, which had ‘deep historical justification [since] the names Teatr Wielki and Teatr Narodowy are permanently inscribed in the tradition of Polish and world culture’. However, the name ‘Teatr Wielki’ is an heirloom from the Partitions; indeed, from the repressions connected with the November Uprising. If we are speaking of tradition, we must remember the year 1765, the theatre on Krasiński Square and the original plans for the building on Theatre Square.

The confusion of facts and meanings is best attested by the words of Jerzy Krasowski, managing director of the Teatr Narodowy in the years 1983–1990, which Izabela Cywińska wrote in her journal under the title ‘Nagle zastępstwo’ [A sudden replacement], at a time when the directive mentioned in the previous chapter was in the air, according to which, ‘on 31 August 1990, the artistic institution under the name National Theatre in Warsaw, provisionally located in the district of Wola, has ceased its activities’. Under the date 8 November 1989, Cywińska writes: ‘he entered downcast, propped up on crutches, somehow bloated and tragic, and at once he began attacking and threatening me. – “even the partitioners didn’t do away with the National

<sup>15</sup> *Zarządzenie Ministra* 1998; Raszewska 2005, p. 277.

Na zasadzie uzupełnienia czy przypisu, dodajmy, że oczywiście w decyzji z 1990 roku nie chodziło o jakikolwiek akt zemsty czy prześladowanie PRL-owskiego dyrektora, który trafił na swoje stanowisko w rezultacie polityki kulturalnej PRL i „dokonań” stanu wojennego. Teatr Krasowskiego był po prostu fatalny i publiczność się od niego odwróciła. *De facto* wszyscy wiedzieli, że nie jest to likwidacja na zawsze, a raczej coś w rodzaju zawieszenia i czekania na nowe otwarcie. Decyzja była konsultowana m.in. na spotkaniu zorganizowanym przez Cywińską w Radziejowicach w lutym 1990 roku, w którym wzięli udział byli dyrektorzy – Axer, Dejmek, Hanuszkiewicz, pełniący wówczas swe funkcje dyrektorzy – Warmiński, Bradecki i Maciej Englert, aktorzy, m.in. Gustaw Holoubek, Aleksander Bardini i Andrzej Strzelecki, oraz rektor PWST Jan Englert i prezes ZASP Andrzej Łapicki. Holoubek zadał pytanie: „Jaki chcielibyśmy mieć Teatr Narodowy”?<sup>18</sup> Czy odpowiemy na nie, korzystając z rocznicy wypadającej w 2015 roku? A może po prostu powinniśmy pójść śladem Wilama Horzyca (to on pierwszy zaczął drukować: „Teatr istnieje od 1765”), który, jak pisze Jan Kosiński: „Miał [...] własny pogląd na zadania sceny narodowej: nie zależało mu na wyłączności polskiego repertuaru, lecz na związkach z wielką tradycją kulturalną, zarówno rodzimą, jak światową, z wielką poezją”<sup>19</sup>. Scena ta za dykcji Jana Englerta tym właśnie śladem podąża; wystarczy rzut oka na repertuar prowadzonego przez niego teatru, aby się o tym w pełni przekonać.

## Kilka myśli o ostatnich kilkunastu latach

Nie sposób opisać wszystkich wydarzeń, jakie miały miejsce w Teatrze Wielkim od 1998 roku po sezon 2011/2012 (do ostatnich dwóch sezonów odnieśliśmy się już w pierwszym rozdziale tej książki). Wcześniej mówiliśmy również o *Kwadrydze Apollina*, która 3 maja 2002 roku zajęła wreszcie swoje miejsce na podeście Corazziańskiej fasady; jej ustawienie było niejako zwieńczeniem pełnienia funkcji dyrektora przez Waldemara Dąbrowskiego w latach 1998–2002. Dokonujemy teraz przeskoku do sezonów 2008/2009 i kolejnych, wybierając z nich kilka wydarzeń i robiąc coś w rodzaju przeglądu wstępów do kolejnych książek sezonu, które corocznie pisze dyrektor naczelny Teatru Wielkiego.

Przed tym przeglądem przypomnijmy, że dyrektorem artystycznym Opery Narodowej jest od października 2008 roku reżyser, Mariusz Treliński, który zajmował to stanowisko już w sezonie 2005/2006, zaś dyrektorem baletu jest od marca 2009 roku choreograf, Krzysztof Pastor. Pod jego dykcją zespół baletowy Opery Narodowej uzyskał od dawna postulowaną autonomię artystyczną. 29 kwietnia 2009 roku, na wniosek dyrektora naczelnego, Waldemara Dąbrowskiego, ówczesny minister kultury, Bogdan Zdrojewski wyodrębnił balet w strukturze teatru i podniósł zespół do rangi Polskiego Baletu Narodowego jako równorzędnego partnera Opery Narodowej w Teatrze Wielkim.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 241.

<sup>19</sup> Kosiński 1974.

Theatre, but you...”.<sup>16</sup> In her commentary to those words, the author correctly wrote: ‘Nota bene, it should be noted that Krasowski was mistaken: the partitioners did do away with the National Theatre; it is thanks to them that the building on Theatre Square is called the Teatr Wielki and the drama stage, from the November Uprising until its rebuilding in 1924, was the Teatr Rozmaitości [Variety Theatre]’.<sup>17</sup> No doubt, for settling the question of the institution-symbol, it is not enough to place the name TEATR NARODOWY on the façade of the Teatr Wielki in the place indicated by Corazzi and to install on the pediment the sculpture of an eagle taking flight – a symbol of the Republic – but on the occasion of the 250th anniversary the subject is worth considering again.

Let us add that in the decision from 1990 there was obviously no question of any act of vengeance or persecution of Krasowski, who came to his post as a result of the PRP’s cultural policies and the ‘achievements’ of martial law. Krasowski’s theatre was simply dreadful, and the public turned its back on it. Everyone knew that it was not a permanent closure, but more of a suspension, in anticipation of a new opening. The decision was consulted, including at a meeting organised by Cywińska at Radziejowice in February 1990, which was attended by the former directors Axer, Dejmek and Hanuszkiewicz, current directors Warmiński, Bradecki and Maciej Englert, actors, including Gustaw Holoubek, Aleksander Bardini and Andrzej Strzelecki, the vice chancellor of the State College of Drama, Jan Englert, and the president of the Union of Polish Stage Artists, Andrzej Łapicki. Holoubek asked: ‘What kind of National Theatre do we wish to see?’<sup>18</sup> Will we avail ourselves of the 2015 anniversary in order to answer that question? Or perhaps we should simply follow the lead of Wilam Horzyca (he was the first to declare in print: ‘The theatre has existed since 1765’), who, as Jan Kosiński writes: ‘Had his own view on the tasks of a national stage: he was not interested in exclusivity for Polish repertoire, but he was keen to ensure a link to the great cultural tradition, both the native tradition and that of the world at large, with great poetry’.<sup>19</sup> That stage, under the management of Jan Englert, is heading in that very direction, as we can see from just a glance at the repertoire of the theatre under his charge.

## A few thoughts on the last decade or so

It is impossible to describe all the events that took place at the Teatr Wielki from 1998 to the 2011/2012 season (we referred to the last two seasons in the first chapter of this book). We spoke earlier also about Apollo’s quadriga, which on 3 May 2002 finally took up its place on the dais of the Corazzian façade; in a way, its installation was like the crowning of Waldemar Dąbrowski’s tenure as managing director in the years 1998–2002. Now we will leap forward to the seasons 2008/2009 and later, choosing a few events and surveying the prefaces to successive season books which the managing director of the Teatr Wielki writes every year.

<sup>16</sup> Cywińska 1991, p. 59.

<sup>17</sup> Raszewska 2005, n. 311.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 241.

<sup>19</sup> Kosiński 1974.



We wstępie do *Sezonu 2010/2011* Dąbrowski napisał: „Wspólnie z Mariuszem Trelińskim i Krzysztofem Pastorem pozwalam sobie przedstawić nasz pierwszy w pełni autorski program od chwili objęcia dyrekturą Teatru Wielkiego – Opery Narodowej”. Jak wiadomo, plany programowe w tak ogromnej instytucji, zwłaszcza ze względu na współpracę międzynarodową, są tworzone z wyprzedzeniem kilku lat. Każdy kolejny dyrektor musi zatem realizować w znacznym stopniu to, co zaplanował jego poprzednik. Tym poprzednikiem, do pierwszej połowy 2008 roku, był Janusz Pietkiewicz i to jego autorstwa jest tekst wprowadzający do *Sezonu 2008/2009*. Zapowiedziano w nim kilkanaście premier, m.in. oper – *Fausta* Gounoda i *Hrabiny* Moniuszki oraz baletu – *Anna Karenina*. Sezon oficjalnie zainaugurowano 1 października Międzynarodowymi Dniami Muzyki, w czasie których przedstawiono fragmenty najważniejszych wydarzeń nowego sezonu.

We wstępie do *Sezonu 2009/2010* Waldemar Dąbrowski pisał: „W lipcu tego roku minęło 231 lat od czasu wystawienia pierwszej polskiej opery, *Nędzy uszczęśliwionej* Macieja Kamińskiego w reżyserii Wojciecha Bogusławskiego. Po dwóch wiekach i trzech dekadach nieustannie czerpiemy z bogactwa muzyki polskich twórców, dopełniając ją wielkimi dziełami sztuki operowej. O wyjątkowości sezonu stanowi obecność aż siedmiu polskich kompozytorów. Wśród nich znalazło się miejsce dla mistrzów XIX i XX w. – Stanisława Moniuszki i Aleksandra Tansmana. Obok nich usłyszymy dzieła współczesnych: Pawła Szymańskiego, Aleksandra Nowaka, Agaty Zubel, Pawła Mykietyna, Aleksandry Gryki. Wraz z Mariuszem Trelińskim i Krzysztofem Pastorem pozwalamy sobie przedstawić program, na który złożą się pięć premier operowych i trzy baletowe na dużej scenie oraz trzy operowe i jedna baletowa na scenie kameralnej. Zrealizujemy dwie pozycje z wielkiego repertuaru klasycznego: *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego i *Traviatę* Giuseppe Verdiego. Nie zabraknie arcydzieł XX wieku: *Elektry* Richarda Straussa i *Katii Kabanowej* Leoša Janáčka, kompozytora dotąd nieobecnego na naszej dużej scenie. Wspomniany wcześniej Paweł Szymański przygotował na specjalne zamówienie Teatru Wielkiego operę *Qudsja Zaher*, której prapremiera zakończy sezon operowy”.

Jednakże nie wszystko z tego ambitnego programu udało się zrealizować, co zresztą nie było winą dyrekturki. Paweł Szymański nie ukończył swego dzieła na czas; jego równie ambitna co trudna opera *Qudsja Zaher* doczekała się premiery dopiero w sezonie 2012/2013. Natomiast na scenie kameralnej wznowiono ze znacznym sukcesem zaplanowany cykl *Terytoria*, w ramach którego miały miejsce trzy premiery: *Zagłada domu Usherów* Philipa Glassa, *Oresteia* Iannisa Xenakisa oraz *Sudden Rain* Aleksandra Nowaka połączony w jednym wieczorze premierowym z *Between* Agaty Zubel.

Z wymienionych przedstawień na szczególną uwagę zasługuje *Oresteia* Xenakisa; dzieło Greka urodzonego w 1922 roku w Rumunii, który tworzył w Paryżu, m.in. dla amerykańskich odbiorców. Premiera *Oresteii*, która do dziś intryguje wielu miłośników opery i która wreszcie dotarła do Warszawy, odbyła się w 1966 roku w amerykańskim miasteczku Ypsilanti. Jest to zrodzona z fascynacji starożytnym teatrem greckim, głównie Ajschylosem, trzyczęściowa suita – *Agamemnon*, *Choefory* i *Eumenidy* – skomponowana z myślą o przyszłych wykonaniach koncertowych z udziałem trzech chórów – męskiego, żeńskiego i dziecięcego. „Xenakis – piszą autorzy książki *Po zmierzchu. Eseje o operach współczesnych* – jeszcze dwukrotnie powrócił

Before that survey, let us remind ourselves that since October 2008 the post of artistic director of the Polish National Opera has been occupied by the director Mariusz Treliński, who also held the post in the 2005/2006 season, whilst since March 2009 the ballet has been headed by the choreographer Krzysztof Pastor. Under his direction, the PNO's ballet company has gained the artistic autonomy that had long been postulated. On 29 April 2009, to a motion from the principal director, Waldemar Dąbrowski, the then minister of culture, Bogdan Zdrojewski, separated ballet within the structure of the theatre and ennobled the company as the Polish National Ballet, an equal partner to the Polish National Opera at the Teatr Wielki.

In his preface to the 2010/2011 season book, Dąbrowski wrote: 'Together with Mariusz Treliński and Krzysztof Pastor, I would like to present the first programme that is fully our own since we took over the running of the Teatr Wielki – Polish National Opera'. As we know, programme plans at such a huge institution are elaborated several years in advance, particularly on account of international cooperation. Therefore, each successive director has to realise to a considerable extent what was planned by his predecessor. That predecessor, up to the first half of 2008, was Janusz Pietkiewicz, and it was he who wrote the text introducing the 2008/2009 season. In that preface, a dozen or so premieres were announced, including the operas *Faust* by Gounod and *Hrabina* [The countess] by Moniuszko and the ballet *Anna Karenina*. The season was officially inaugurated on 1 October with the International Music Days, during which excerpts from the most important events of the new season were presented.

In his preface to the 2009/2010 season book, Waldemar Dąbrowski wrote: 'In July this year, 231 years passed since the performance of the first Polish opera, Maciej Kamiński's *Nędza uszczęśliwiona* [Misery made happy], directed by Wojciech Bogusławski. Two centuries and three decades later, we continue to draw on a wealth of music by Polish composers, complementing it with great works of opera. The exceptional character of this season is determined by the presence of as many as seven Polish composers. There is room among them for masters of the nineteenth and twentieth centuries: Stanisław Moniuszko and Aleksander Tansman. Besides them, we will hear works by contemporary composers: Paweł Szymański, Aleksander Nowak, Agata Zubel, Paweł Mykietyn and Aleksandra Gryka. Mariusz Treliński, Krzysztof Pastor and myself hereby present a programme comprising five operatic premieres and three ballet premieres on the big stage and three operatic and one ballet premiere on the chamber stage. We will stage two items from the great classic repertoire: Modest Mussorgsky's *Boris Godunov* and Giuseppe Verdi's *La traviata*. Also not forgotten will be masterworks of the twentieth century: *Elektra* by Richard Strauss and *Katia Kabanova* by Leoš Janáček, a composer hitherto absent from our main stage. The above-mentioned Paweł Szymański has prepared, to a special commission from the Teatr Wielki, the opera *Qudsja Zaher*, the world premiere of which will bring the opera season to an close'.

Not everything from that ambitious programme was performed, although that was not the fault of the management. Paweł Szymański did not complete his work on time; his opera *Qudsja Zaher*, as difficult as it is ambitious, was not premiered until the 2012/2013 season. On the chamber stage, meanwhile, there was considerable success for the revived cycle *Terytoria*,

do swego dawnego projektu, okazją były wykonania sceniczne *Oresteï*. Na potrzeby premiery sycylijskiej (nieдалeko zresztą Geli – miejsca, gdzie znajduje się grób Ajschylosa) kompozytor w roku 1987 uzupełnił partyturę o nowy utwór – *Kassandrę* – dla barytona i perkusisty. Z kolei w 1992 roku, w związku z premierą w Atenach, dokomponował *La Deesse Athena* dla barytona z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego. Umieszczając *Kassandrę* w środku *Agamemnona*, a *La Deesse Athena* w środku *Eumenid*, Xenakis nadał dziełu symetryczną budowę (chór-solo-chór-chór-solo-chór) i tym samym ostateczny kształt sceniczny (60 minut)<sup>20</sup>. Dzieło Xenakisa wystawione w Warszawie w tej właśnie wersji powinno szybko być wznowione, gdyż znakomicie łączy tradycje teatru greckiego (który ma tak wiele odniesień w dekoracji Teatru Wielkiego) ze współczesnością.

Pierwszą premierą przygotowaną przez Polski Balet Narodowy był *Kurt Weill* Krzysztofa Pastora. Szczególnym wydarzeniem sezonu stał się również balet w choreografii Patrice’a Barta z Opery Paryskiej, przygotowany z okazji dwusetnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina. Balet Barta był fascynujący, ale prawdziwym sukcesem stał się wieczór baletowy *Tańczmy Bacha* z choreografiami George’a Balanchine’a, Eda Wubbe, Krzysztofa Pastora i Emila Wesołowskiego.

Dobry teatr operowy nie istnieje bez znakomitości scen operowych, baletowych, teatralnych i okazjonalnych koncertów. Wśród dyrygentów, którzy poprowadzili orkiestrę Teatru Wielkiego, zaproszonych reżyserów i choreografów w sezonie 2009/2010 pojawili się m.in.: Placido Domingo, Valery Gergiev, Miguel Ángel Gómez-Martinez, Tomas Hanus i Keri-Lynn Wilson, David Alden, Willy Decker, Aron Stiehl oraz wspomniani już Patrice Bart i Ed Wubbe. Pośród polskich twórców wymieńmy m.in. Emila Wesołowskiego, Maję Kleczewską, Barbarę Wysocką, Michała Zadare. Na scenie Teatru Wielkiego wystąpiły wielkie gwiazdy światowej wokalistyki, m.in.: Jeanne-Michèle Charbonnet, Denyce Graves, Nancy Gustafson, Aleksandra Kurzak, Olga Pasiecznik, Ewa Podleś, Giuseppe Filianoti i Andrzej Dobber. Tak bogaty program nie byłby możliwy do zrealizowania bez współpracy z renomowanymi teatrami, jak: English National Opera w Londynie, Operą Niderlandzką i Holenderskim Baletem Narodowym w Amsterdamie, Teatrem Maryjskim w Sankt Petersburgu, Litewskim Teatrem Opery i Baletu w Wilnie, czy Scapino Ballet w Rotterdamie.

W roku 2010 Teatr Wielki włączył się entuzjastycznie w obchody dwusetnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina. We współpracy z Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina i Filharmonią Narodową przygotowany został wspólny koncert galowy w dniu urodzin kompozytora. Niezwykłych przeżyć dostarczyły również sierpniowe koncerty z cyklu *Chopin i jego Europa*, kiedy to m.in. w Teatrze Wielkim zagrano i zaśpiewano *Sen nocy letniej* Mendelssohna i utwory współczesnego Chopinowi Karola Kurpińskiego. W obchody 200-lecia znakomicie wpisała się również wspomniana już majowa premiera baletu *Chopin*. Z kolei w czerwcu miały miejsce *Szalone Dni Muzyki – Wokół Chopina*, w czasie których dorobek i postać genialnego twórcy zostały ukazane na wiele sposobów i w wielu tonacjach, niekiedy dość niekonwencjonalnymi środkami. Nie zapomniano też o Stanisławie Moniuszce; w maju 2010 roku odbyła się kolejna, siódma edycja Międzynarodowego Konkursu Wokalnego imienia tego znakomitego kompozytora.

20 Biernacki, Pasiecznik 2012, s. 56.

in which three premieres were given: Philip Glass’s *The Fall of the House of Usher*, Iannis Xenakis’s *Oresteia* and Aleksander Nowak’s *Sudden Rain*, programmed on a single premiere soirée with Agata Zubel’s *Between*.

Among those productions, particular attention is due to *Oresteia* by Xenakis, a Greek composer born in 1922 in Romania who wrote in Paris, including for American audiences. The world premiere of *Oresteia*, which continues to intrigue many opera lovers still today and had now finally reached Warsaw, took place in 1966, in the American village of Ypsilanti. It is a three-part suite, comprising *Agamemnon*, *Les Chorephores* and *Les Euménides*, born of a fascination with ancient Greek theatre, composed with future concert performances in mind, featuring three choirs: male, female and children’s. ‘Xenakis – wrote the authors of the book *Po zmierzchu. Eseje o operach współczesnych* [After the twilight. Essays on contemporary opera] – returned to his old project on two further occasions provided by stage performances of *Oresteia*. For the purposes of the Sicilian premiere (not far from Gela, the site of Aeschylus’ grave), in 1987, the composer added to the score the new work *Kassandra*, for baritone and percussionist. Then in 1992, in connection with a premiere in Athens, he added *La Déesse Athéna* for baritone and instrumental ensemble. By placing *Kassandra* in the middle of *Agamemnon* and *La Déesse Athéna* in the middle of *Les Euménides*, Xenakis imparted to his work a symmetrical structure (chorus-solo-chorus-chorus-solo-chorus) and by the same stroke its ultimate stage form (60 minutes)<sup>20</sup>. Xenakis’s work, staged in Warsaw in that version, should be revived in the near future, since it represents a marvellous fusion of the traditions of Greek theatre (which has so many references in the decorations of the Teatr Wielki) and contemporary theatre.

The first premiere prepared by the Polish National Ballet was Krzysztof Pastor’s *Kurt Weill*. Another highlight of the season proved to be a ballet with choreography by Patrice Bart from the Paris Opera, prepared to mark the bicentenary of the birth of Fryderyk Chopin. Bart’s ballet was fascinating, but a real success was the ballet soirée *Tańczmy Bacha* [Let’s dance Bach], with choreography by George Balanchine, Eda Wubbe, Krzysztof Pastor and Emil Wesołowski.

A good opera house cannot exist without distinguished figures from opera, ballet, theatre and occasional concerts. Among the conductors to have led the orchestra of the Teatr Wielki and the invited directors and choreographers in the season 2009/2010, we had the chance to admire the likes of Placido Domingo, Valery Gergiev, Miguel Ángel Gómez-Martinez, Tomas Hanus and Keri-Lynn Wilson, David Alden, Willy Decker, Aron Stiehl and the above-mentioned Patrice Bart and Ed Wubbe. Of the Polish artists, let us mention Emil Wesołowski, Maja Kleczewska, Barbara Wysocka and Michał Zadara. World-famous singers appeared on the stage of the Teatr Wielki, including Jeanne-Michèle Charbonnet, Denyce Graves, Nancy Gustafson, Aleksandra Kurzak, Olga Pasiecznik, Ewa Podleś, Giuseppe Filianoti and Andrzej Dobber. Such a rich programme would be impossible to realise without cooperation with such renowned theatres as the English National Opera in London, the Netherlands Oper and Dutch National Ballet in Amsterdam, the Mariinsky Theatre in St Petersburg, the Lithuanian Opera and Ballet Theatre in Vilnius and the Scapino Ballet in Rotterdam.

20 Biernacki and Pasiecznik 2012, p. 56.

Od blisko 150 lat Teatr Wielki służy też jako sala koncertowa. Sezon koncertowy towarzyszący spektaklom operowym i baletowym rozpoczął się w październiku 2009 roku występem wielkiego skrzypka, Joshui Bella, zorganizowanym wspólnie z Muzeum Historii Żydów Polskich. Z kolei w listopadzie wystąpił wirtuoz trąbki, Chris Botti. W wykonaniu koncertowym została też zaprezentowana opera Pucciniego *Manon Lescaut*. Najpiękniejszymi koncertami sezonu 2009/2010 były jednak te zagrane z okazji Chopinowskiej rocznicy, które wkroczyły też nieco, wraz z koncertem galowym po zakończeniu kolejnego Konkursu Chopinowskiego, w następny już sezon.

„Sezon 2010/2011 – cytujemy ponownie słowa dyrektora Dąbrowskiego – wpisuje program Opery Narodowej w nową, europejską konstelację. Powstał w wyniku współpracy z najbardziej znaczącymi scenami Europy: English National Opera w Londynie, Teatro Real w Madrycie, Festiwalem w Bregenz, Théâtre Royal de la Monnaie w Brukseli, Teatrem Maryjskim w Sankt Petersburgu, Teatro Comunale w Bolonii i Gran Theatre del Liceu w Barcelonie. Jesteśmy ważną europejską sceną wpisującą się we wspólny dynamizm twórczy i produkcyjny. Udało nam się zaprosić do współpracy wybitnych twórców i wykonawców, od Davida Pountneya, Keitha Warnera, Sashę Waltz, Valerego Gergieva, aż po znakomitą Renée Fleming. Naszą ambicją było także osiągnięcie równowagi między awangardą a nowoczesnym rozumieniem tradycji i wydaje się, że wszystko, co najciekawsze w operze europejskiej, powstaje obecnie na tym polu napięć”.

Sezon otworzyła *Pasażerka* Mieczysława Weinberga, a zamknął *Król Roger* Karola Szymanowskiego w reżyserii Pountneya; opera ta inaugurowała jednocześnie polską prezydencję w Unii Europejskiej. „W obu tych operach – podkreśla dyrektor Dąbrowski – odnajdujemy całą tragiczną historię Europy XX wieku, od jej rozpadu w wyniku I wojny światowej aż po dramat Holokaustu. Ambicją Szymanowskiego było doprowadzenie do odzyskania przez operę swego mitycznego wymiaru, a twórcza inwencja Weinberga próbowała uchronić ludzką wolność przed „czarną ścianą” Auschwitz. Oba te dzieła ukazują siłę talentu artysty wobec destrukcyjnych procesów historii”.

Po *Pasażerce* wystawione zostały: *Turandot* w reżyserii Trelińskiego, *Wesele Figara* w reżyserii Keitha Warnera, *Matsukaze* Toshio Hosokawy w reżyserii i ze scenografią Sashy Waltz oraz *Trojanie* Hectora Berliozą w reżyserii Carlusa Padrissy. Realizacja *Turandot*, przygotowana w koprodukcji z Teatro Comunale w Bolonii, przypominała o znakomitym debiucie w Teatrze Wielkim Mariusza Trelińskiego, jakim była reżyseria *Madame Butterfly* w 1999. Z kolei *Matsukaze*, wystawiona we współpracy z niezwykle znaczącą sceną europejską, jaką jest Théâtre Royal de la Monnaie w Brukseli, przybliżyła jeden z najciekawszych przykładów połączenia tradycji japońskiego teatru Nō z muzyczną awangardą europejską.

Sięgnijmy ponownie po tekst dyrektora Dąbrowskiego: „Dzisiejsze sceny w Europie, w tym również Teatr Wielki w Warszawie, coraz bardziej spełniają prekursorskie marzenie Siergieja Diagilewa o europejskim balecie i teatrze, o nowatorskich związkach tradycji i awangardy, o międzynarodowej współpracy artystów i międzynarodowej europejskiej publiczności. Ukłonem w stronę Diagilewa – którego stulecie «sezonów paryskich» świętowała Europa w 2009 roku – będzie

In 2010, the Teatr Wielki enthusiastically joined in with the celebrations of the bicentenary of the birth of Fryderyk Chopin. In collaboration with the Fryderyk Chopin Institute and the Warsaw Philharmonic, a wonderful gala concert was prepared on the day of the composer's birth. Unique experiences were also provided by August concerts in the cycle 'Chopin and his Europe', which included Mendelssohn's *A Midsummer Night's Dream* alongside works by Chopin's contemporary Karol Kurpiński at the Teatr Wielki. Also perfectly suited to the bicentenary celebrations was the above-mentioned May premiere of the ballet *Chopin*. Then in June there was *La folle journée – Chopin Open*, during which the oeuvre and figure of the brilliant composer were shown in many different modes and moods, at times in rather unconventional ways. There was also a place for Stanisław Moniuszko, with the seventh edition of the International Singing Competition patronised by that brilliant composer held in May 2010.

For almost 150 years, the Teatr Wielki has also served as a concert hall. The concert season accompanying the opera and ballet shows began in October 2009 with a performance by the great violinist Joshua Bell, organised jointly with the Museum of the History of Polish Jews. Then in November, the trumpet virtuoso Chris Botti performed. There was also a concert performance of Puccini's opera *Manon Lescaut*. The most beautiful concerts of the 2009/2010 season, however, were those given on the occasion of the Chopin anniversary, which also encroached slightly, together with the gala concert following the conclusion of another edition of the Chopin Competition, into the following season.

‘The 2010/2011 season – to quote Dąbrowski once again – inscribes the programme of the Polish National Opera within a new, European constellation. It was prepared in cooperation with the foremost stages of Europe: the English National Opera in London, the Teatro Real in Madrid, the Bregenz Festival, the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels, the Mariinsky Theatre in St Petersburg, the Teatro Comunale in Bologna and the Gran Theatre del Liceu in Barcelona. We are an important European stage, part of a shared creative and productive dynamic. We have succeeded in inviting outstanding creative and performing artists to work with us, from David Pountney, Keith Warner, Sasha Waltz and Valery Gergiev to the wonderful Renée Fleming. It was also our ambition to achieve a balance between the avant-garde and a modern understanding of tradition, and it would seem that everything most interesting in European opera at the moment is arising on that field of tensions’.

The season opened with Mieczysław Weinberg's *The Passenger* and ended with Karol Szymanowski's *Król Roger* [King Roger], directed by Pountney; that opera also inaugurated the Polish presidency of the European Union. ‘In those two operas – emphasises Dąbrowski – we find the whole tragic history of Europe during the twentieth century, from its disintegration as a result of the First World War through to the drama of the Holocaust. Szymanowski's ambition was that opera regain its mythical dimension, and Weinberg, through his creative inventiveness, attempted to protect human freedom from the “black wall” of Auschwitz. Both those works show the strength of artistic talent in the face of the destructive processes of history’.

*The Passenger* was followed by productions of *Turandot*, directed by Treliński, *Le nozze di Figaro*, directed by Keith Warner, Toshio Hosokawa's *Matsukaze*, with direction and stage design

wieczór baletowy trzech inscenizacji *Święta wiosny* w choreografiach: Wacława Niżyńskiego, Emanuela Gata i Maurice'a Bédjarta. Polski Balet Narodowy zaprezentuje też klasyczne dzieło Siergieja Prokofiewa *Kopciuszek* w tradycyjnej choreografii Fredericka Ashtona”.

*Święta wiosny* Strawińskiego we wspomnianych trzech inscenizacjach doczekało się premiery 11 czerwca 2011 roku. Pozostaje tym arcydziełem baletu, które systematycznie wraca na deski Teatru Wielkiego i niezmiennie zachwyca – szczególnie część pierwsza w choreografii Niżyńskiego. Dzieje się tak, jakby w przeczuciu, że ten rzekomo czysto rosyjski taniec ma w rzeczywistości wiele z folkloru polsko-litewskiego (co zostało wspomniane w poprzednim rozdziale). Należy tu nadmienić, że w dniu premiery *Święta wiosny* we foyer Teatru Wielkiego ustawiono grupę rzeźbiarską ukazującą Wacława i Bronisławę Niżyńskich.

*Święta wiosny* nie jest jedynym przykładem eksperymentowania z dziełem scenicznym w murach Teatru Wielkiego. Innym przykładem eksperymentu jest połączenie przez Trelińskiego *Jolanty* Czajkowskiego z *Zamkiem Sinobrodego* Bartóka. Premiera miała miejsce 13 grudnia 2013 roku. Wcześniej Treliński reżyserował *Jolantę* w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu i pokazał ją następnie, z udziałem Anny Netrebko i Piotra Beczały, w Baden-Baden. Wersja „podwójna” – Czajkowski z Bartókiem powstała w koprodukcji z Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Wymyślony przez reżysera „ciemny las, który jest mrokiem podświadomości”, wywodzący się z psychoanalizy Freuda okazał się operowym wydarzeniem? Na dowód dyrekcja MET powierzyła Trelińskiemu otwarcie sezonu 2016/2017.

Wszakże Teatr Wielki to nie tylko przedstawienia operowe, baletowe i okazjonalne koncerty. Na jego scenie odbywają się również inne imprezy, takie jak gale z okazji uroczystości narodowych, sylwestrowe i koncerty znanych osobistości ze świata muzyki poważnej. Na inaugurację zakończenia sezonu 2006/2007 w Teatrze odbył się koncert Filharmoników Wiedeńskich pod batutą Riccardo Mutiego. 17 września 2007 roku – w rocznicę uderzenia Związku Radzieckiego na Polskę w 1939 roku – zorganizowano premierowy pokaz filmu Andrzeja Wajdy *Katyna*. W sezonie 2008/2009 po raz pierwszy miała miejsce gala otwarcia sezonu, zbliżona do tej, która co roku odbywa się w Metropolitan Opera. Częstymi współpracownikami Teatru są reżyserzy: Robert Wilson, Keith Warner i David Pountney. W sezonie 2009/2010 Teatr Wielki rozpoczął stałą współpracę ze światowymi scenami operowymi, m.in. Metropolitan Opera, English National Opera oraz festiwalami w Bregencji i w Baden-Baden.

Innym, niezwykle ważnym aspektem działalności Teatru Wielkiego są wspomniane już na kartach tej książki wystawy artystyczne w Galerii Opera w myśl promowanej przez dyrektora Dąbrowskiego idei korespondencji sztuk. Wpisały się w nią ostatnio wystawy licznych artystów polskich, m.in. Tadeusza Dominika, Stanisława Fijałkowskiego i Jerzego Tchórzewskiego. Ale Teatr Wielki organizuje też wystawy innego typu, jak *Salvador Dali u Pendereckich*, która towarzyszyła premierze *Diabłów z Loudun*, albo *Opera Haute Couture* poświęcona kostiumom z oper i baletów. Miejmy nadzieję, że na deski Teatru Wielkiego wróci balet inspirowany tekstem Picassa pt. *Pożądanie* z muzyką Grażyny Bacewicz i że będzie mu towarzyszyła wystawa dzieł ofiarowanych Muzeum Narodowemu w Warszawie przez tego genialnego artystę.

by Sasha Waltz, and Hector Berlioz's *Les Troyens*, directed by Carlus Padrissa. The production of *Turandot*, prepared in collaboration with the Teatro Comunale in Bologna, reminded us of Mariusz Treliński's marvellous debut in the Teatr Wielki as director of *Madama Butterfly* in 1998. *Matsukaze*, meanwhile, produced in association with the leading European stage that is the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels, brought us one of the most interesting examples of the combining of the tradition of Japanese Nō theatre with the European musical avant-garde.

Let us turn again to the words of Dąbrowski: 'European stages today, including the Teatr Wielki in Warsaw, are increasingly fulfilling Serge Diaghilev's pioneering dream of European ballet and theatre, of innovative links between tradition and avant-garde, of international collaboration between artists and an international European audience. A nod in the direction of Diaghilev – whose centenary of the "Paris seasons" was celebrated across Europe in 2009 – will be a ballet soirée of three stagings of *The Rite of Spring*, in choreography by Vaslav Nijinsky, Emanuel Gat and Maurice Bédjart. The Polish National Ballet will also present Sergey Prokofiev's classic work *Cinderella*, in the traditional choreography by Frederick Ashton'.

Stravinsky's *The Rite of Spring* in those three stagings was premiered on 11 June 2011. It remains a masterpiece of ballet which systematically returns to the boards of the Teatr Wielki, to the continual delight of the public, particularly the first part in Nijinsky's choreography. That seems to be influenced by the sense that this supposedly purely Russian dance actually contains a great deal from the folklore of Poland-Lithuania (as mentioned in the previous chapter). It should also be mentioned here that on the day of the premiere of *The Rite of Spring* a sculpted group representing Vaslav Nijinsky and Bronislava Nijinska was installed in the foyer of the Teatr Wielki.

*The Rite of Spring* is not the only example of experimentation with a stage work within the walls of the Teatr Wielki. There is also Treliński's combining of Tchaikovsky's *Iolanta* with Bartók's *Bluebeard's Castle*, premiered on 13 December 2013. Earlier, Treliński had directed *Iolanta* at the Mariinsky Theatre in St Petersburg, before staging it, with Anna Netrebko and Piotr Beczała, in Baden-Baden. The 'double' version of Tchaikovsky and Bartók was a co-production with the Metropolitan Opera in New York. Did Treliński's 'dark forest, which is the darkness of the subconscious', derived from Freudian psychoanalysis, prove to be an operatic hit? Indeed, the success of the production prompted the management of the Met to ask Treliński to open the opera house's 2016/17 season.

Yet the Teatr Wielki is not just opera, ballet and occasional concerts. Other events are also held on its stage, such as galas to mark national solemnities, New Year's Eve and concerts by prominent figures from the world of classical music. The 2006/2007 season at the Teatr Wielki was inaugurated with a concert by the Wiener Philharmoniker under the baton of Riccardo Muti. On 17 September 2007 – the anniversary of the Soviet Union's attack on Poland in 1939 – Andrzej Wajda's film *Katyna* was given its first screening. The 2008/2009 season was the first to open with a gala similar to the one that takes place at the Metropolitan Opera every year. Frequent collaborators of the Teatr Wielki are directors Robert Wilson, Keith Warner and David Pountney. In the 2009/2010 season, the Teatr Wielki entered into a permanent cooperation with

Przestronne i urzekające swoim wyrafinowanym klasycyzmem Sale Redutowe zachwycały wystawami organizowanymi przez Muzeum Teatralne, takimi jak: *Pył piękna*, poświęcony Osterwie, *Tadeusz Kantor. Na drodze do teatru śmierci; Reminiscencje Mozartowskie; Bogusławskiemu – dowód wdzięczności Narodu; Kurpiński – polski Rossini*. Gościły też wystawy instytucji zaprzyjaźnionych czy współpracujących z Teatrem Wielkim, takich jak Włoski Instytut Kultury w Warszawie czy Teatr Polski. Niezwykle bogata wystawa z okazji stulecia Teatru Polskiego była jednym z większych wydarzeń artystycznych w Polsce w 2013 roku<sup>21</sup>. Po raz kolejny mogliśmy sobie uświadomić, jak niezwykle obfite i piękne są zbiory teatralne w Warszawie pomimo pożogi II wojny światowej. Prawdziwie fascynująca była również wcześniejsza o kilka lat wystawa poświęcona Federico Felliniemu. Świat rysunków, kostiumów i scenografii tego prawdziwego geniusza kina znakomicie wpisał się artystycznie i ideowo w mury gmachu, w którym rozpoczęła swą karierę, jako baletnica, wielka gwiazda kina – piękna Pola Negri.

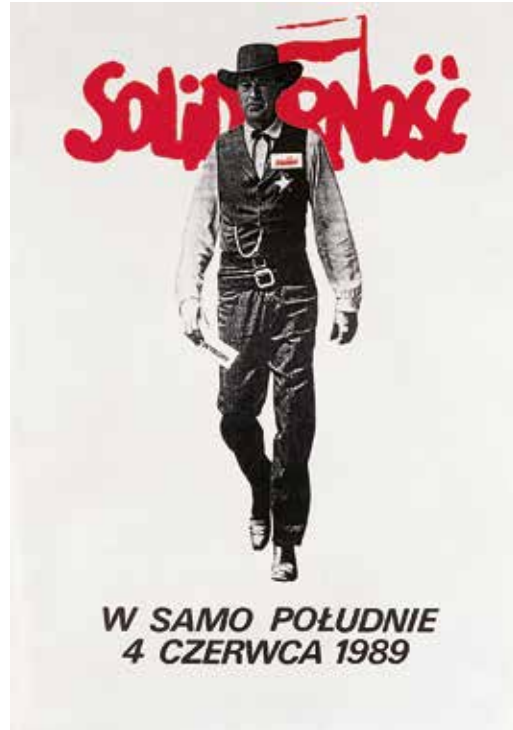
<sup>21</sup> *Od Irydiona do Irydiona 2013.*

opera houses around the world, including the Met, the ENO and the festivals in Bregenz and Baden-Baden.

Another highly important aspect of the work of the Teatr Wielki consists of the artistic exhibitions in the Opera Gallery, already mentioned above, adhering to Waldemar Dąbrowski's idea of the correspondence of the arts. That idea has recently been referred to through exhibitions by numerous Polish artists, including Tadeusz Dominik, Stanisław Fijałkowski and Jerzy Tchorzewski. But the Teatr Wielki also organises exhibitions of different sort such as *Salvador Dali at the Pendereckis*, which accompanied the premiere of *The Devils of Loudun* or *Opera Haute Couture* presenting opera and ballet costumes. Let us hope that we will soon see a return to the Teatr Wielki of the ballet *Desire*, inspired by a text by Picasso, with music by Grażyna Bacewicz, and that it will be accompanied by an exhibition of the works offered by that brilliant artist to the National Museum in Warsaw.

The spacious Ballrooms, which enchant us with their refined classicism, have delighted the public with exhibitions organised by the Theatre Museum, such as 'The Dust of Beauty', devoted to Osterwa, 'Tadeusz Kantor: On the Road to the Theatre of Death', 'Mozart Reminiscences', 'To Bogusławski: A Token of the Nation's Gratitude' and 'Kurpiński: The Polish Rossini'. There have also been exhibitions organised by institutions enjoying friendly or collaborative relations with the Teatr Wielki, such as the Italian Institute of Culture in Warsaw and the Teatr Polski. One of the major artistic events in Poland in 2013 was a marvellous exhibition to mark the centenary of the Teatr Polski,<sup>21</sup> reminding us of the exceptional abundance and beauty of the theatrical collections in Warsaw, despite the ravages of the Second World War. Also truly fascinating was the exhibition devoted to Federico Fellini, held a few years earlier. The drawings, costumes and stage designs of that true genius of the cinema were perfectly suited, in artistic and notional terms, to the building in which the beautiful film star Pola Negri began her career – as a ballet dancer.

<sup>21</sup> *Od Irydiona do Irydiona 2013.*



„Solidarność” 1989, projekt plakatu wyborczego: Tomasz Sarnecki, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

‘Solidarity’ 1989, election poster design by Tomasz Sarnecki, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera



Inauguracja roku akademickiego 1992/1993 Uniwersytetu Warszawskiego w Teatrze Wielkim, fot. Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego

Inauguration of the University of Warsaw's academic year 1992/1993 at the Teatr Wielki, photograph by Warsaw University Museum



Monika Chabros jako Norma i Radosław Żukowski jako Oroveso w *Normie* Vincenza Belliniego, 1992, fot. Juliusz Multarzyński, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Monika Chabros as Norma and Radosław Żukowski as Oroveso in Vincenzo Bellini's *Norma*, 1992, photograph by Juliusz Multarzyński, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera



Maria Olkisz jako Berta i Jerzy Ostapiuk jako Basilio w *Cyruliku sewińskim* Gioachina Rossiniego, 1992, fot. Juliusz Multarzyński, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Maria Olkisz as Berta and Jerzy Ostapiuk as Basilio in Gioachino Rossini's *The Barber of Seville*, 1992, photograph by Juliusz Multarzyński, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera



Papież Jan Paweł II i zespół Teatru Wielkiego w Warszawie (wykonawcy spektaklu *Krakowiacy i Górale*); 4. pielgrzymka do Polski (01-09.06.1991), spotkanie Papieża z przedstawicielami środowisk twórczych w Teatrze Wielkim w Warszawie 1991-06-08, fot. J. Maciej Goliszewski EPOKA

Pope John Paul II and the cast of *Cracovians and Highlanders* at the Teatr Wielki in Warsaw; the Pope's meeting with creative artists at the Teatr Wielki in Warsaw on 8 June 1991 during his fourth pilgrimage to Poland (1–9 June 1991), photograph by J. Maciej Goliszewski EPOKA



Jerzy Grzegorzewski, fot. Krzysztof Gierałowski, Muzeum Teatralne

Jerzy Grzegorzewski, photograph by Krzysztof Gierałowski / Theatre Museum

*Agamemnon* w reżyserii Kazimierza Dejmka, scena zbiorowa, w środku: Irena Eichlerówna, fot. Franciszek Myszkowski / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

*Agamemnon*, directed by Kazimierz Dejmek, ensemble, centre: Irena Eichlerówna, photograph by Franciszek Myszkowski / Artistic Archive of the National Theatre



Mariusz Treliński, fot. Robert Wolański, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Mariusz Treliński, photograph by Robert Wolański, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Waldemar Dąbrowski na scenie w otoczeniu artystów baletu, *Anna Karenina* Rodiona Szczedrina, 2008, fot. Mirosław Pietruszyński, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Waldemar Dąbrowski on the stage with artists from Rodion Shchedrin's ballet *Anna Karenina*, 2008, photograph by Mirosław Pietruszyński, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Waldemar Dąbrowski podczas uroczystości z okazji jubileuszu 80. urodzin Bernarda Ładysza, fot. Juliusz Multarzyński, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

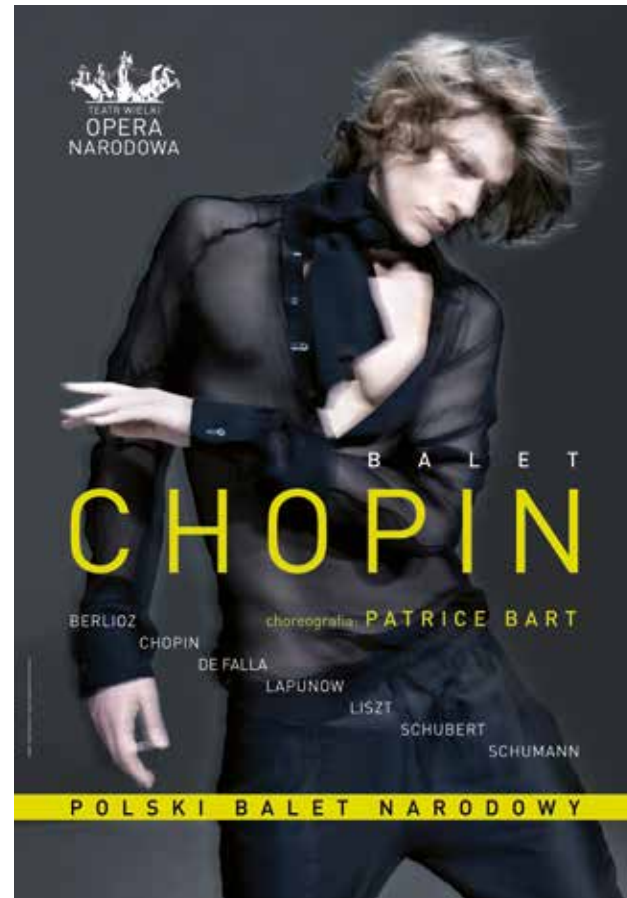
Waldemar Dąbrowski during Bernard Ładysz's eightieth birthday celebrations, photograph by Juliusz Multarzyński, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Iannis Xenakis, *Oresteia*, na pierwszym planie: Barbara Wysocka, fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Opera Narodowa

Iannis Xenakis, *Oresteia*, foreground: Barbara Wysocka, photograph by Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Polish National Opera





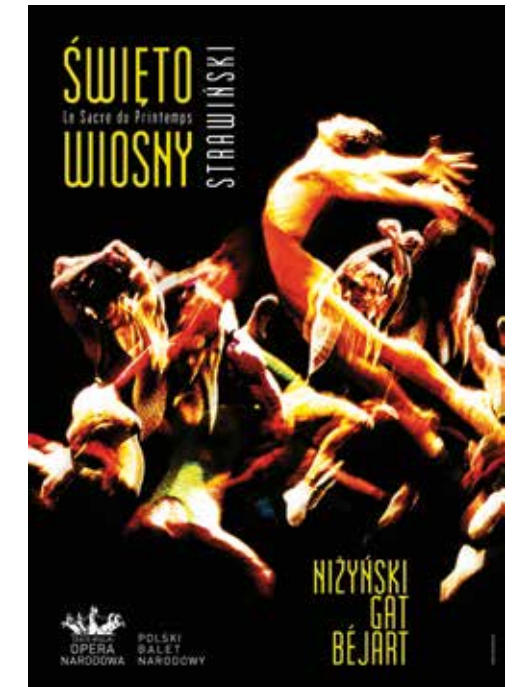
*Chopin*, projekt plakatu: Adam Żebrowski,  
Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

*Chopin*, poster design by Adam Żebrowski,  
Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera



Giacomo Puccini, *Madame Butterfly*,  
projekt plakatu: Andrzej Pagowski, Archiwum  
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Giacomo Puccini, *Madame Butterfly*,  
poster design by Andrzej Pagowski, Archive  
of the Teatr Wielki – Polish National Opera



Igor Strawiński, *Święto wiosny*,  
projekt plakatu: Adam Żebrowski,  
Archiwum Teatru Wielkiego - Opery  
Narodowej

Igor Stravinsky, *The Rite of Spring*,  
poster design by Adam Żebrowski,  
Archive of the Teatr Wielki – Polish  
National Opera



Bela Bartók, *Zamek Sinobrodego* w reżyserii Mariusza Trelińskiego, 2013,  
fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Opera Narodowa

Bela Bartók, *Bluebeard's Castle*, directed by Mariusz Treliński, 2013,  
photograph by Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Polish National Opera



Piotr Czajkowski, *Jolanta* w reżyserii Mariusza Trelińskiego, 2013,  
fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Opera Narodowa

Pyotr Tchaikovsky, *Jolanta*, directed by Mariusz Treliński, 2013,  
photograph by Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Polish National Opera

Zakończenie

## Sezon 2014/2015 i rzut oka na sezon jubileuszowy

---

660

Z

Dobiega końca nasza opowieść o 250 latach teatru narodowego (publicznego) w Warszawie, o dziejach gmachu Teatru Wielkiego i jego odbudowie po II wojnie światowej, której 50. rocznicę zakończenia obchodzimy w tym, 2015 roku. W naszej narracji podjęliśmy niełatwą próbę przywołania, a niekiedy również nieco szerszego omówienia najważniejszych oper, spektakli, baletów i innych wydarzeń artystycznych. Mam świadomość dalece niewystarczającego przedstawienia panoramy wydarzeń ostatniej dekady, zwłaszcza okresu kierowania Teatrem Wielkim przez Waldemara Dąbrowskiego, ale jego ogromne dokonania zasługują na osobne i bardziej pogłębione studium. W konkluzji podjętych w tej książce rozważań pojawi się omówienie, albo przynajmniej krótkie przywołanie, wybranych wydarzeń (bo nie sposób omówić je wszystkie) ostatniego sezonu, który – podobnie jak jubileuszowy sezon 2015/016 – pokazuje Teatr Wielki jako instytucję światowej klasy stawiającą na maksymalnie wysoki poziom przedstawień, przemyślany ich wybór i zakrojoną na szeroką skalę współpracę międzynarodową. W tej panoramie skupimy się na wybranych dziełach operowych i baletowych oraz jednej z wystaw w Galerii Opera. Nieco uwagi poświęcimy również, w formule poszerzenia pola narracji, *Królowi Rogerowi* Szymanowskiego wystawionemu ostatnio w londyńskiej Covent Garden.

Ending,

## The 2014/15 season and a glance at the jubilee season

---

661

E

Our tale of the 250 years of the (public) national theatre in Warsaw, of the history of the Teatr Wielki [Grand Theatre] and its rebuilding after the Second World War, completed fifty years ago, in 1965, is coming to an end. In our account, we have taken up the rather difficult task of invoking, and at times also discussing at greater length, the most important operas, spectacles, ballets and other artistic events. I am aware of the far from satisfactory presentation of the spectrum of events over the last decade, particularly the period under the management of Waldemar Dąbrowski, but his huge achievements merit a separate and more penetrating study. In concluding the reflections outlined in this book, we will discuss, or at least mention in brief, selected events (it is impossible to discuss them all) from the last season, which – like the jubilee season 2015/16 – shows the Teatr Wielki to be a world class institution, striving to maintain the highest possible standard of its shows, choosing them carefully and pursuing international cooperation on an impressively large scale. Within this panorama, we will focus on selected operas and ballets and on one of the exhibitions held at the Opera Gallery. We will also turn our attention – expanding the scope of our narrative – to a recent production of Szymanowski's *King Roger* at London's Covent Garden.

W sezonie 2014/2015 w murach Teatru Wielkiego, owocu geniuszu architekta Antonia Corazziego, talentu Bohdana Pniewskiego i determinacji Arnolda Szyfmana miały miejsce wielkie i głęboko zapadające w pamięć wydarzenia artystyczne. Z myślą o obydwu rocznicach (250-lecia i 50-lecia), ale i oczekiwaniach publiczności, wystawiono z wielkim powodzeniem m.in. *Cud albo Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego i Stefaniego, *Halkę* i *Straszny dwór* Moniuszki, *Wilhelma Tella* Rossiniego, *Marię Stuart* Donizettiego, *Madame Butterfly* Pucciniego, *Lohengrina* Wagnera, *Rigoletta* Verdiego i widowisko baletowe pt. *Pupa* inspirowane *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. W repertuarze nie zabrakło też arcydzieła baletowego – *Romea i Julii* Prokofiewa w znakomitej reżyserii Krzysztofa Pastora. Na deskach Teatru Wielkiego miały też miejsce występy orkiestry z mediolańskiej La Scala i znakomicie zaaranżowane – z mistrzowskim zastosowaniem to intensywnych, to pastelowych kolorów i potęgi światła – występy Nadii Michael i Mariusza Kwietnia, któremu towarzyszyła piękna Nadine Sierra. Niedługo po warszawskim triumfie nasz znakomity baryton, nazywany w zagranicznej prasie „polskim księciem”, śpiewał tytułową rolę w *Królu Rogerze* Karola Szymanowskiego w Covent Garden w Londynie. W roli Pasterza wystąpił Saimir Pirgu, zaś partię Roksany, żony Króla Rogera, śpiewała Georgia Jarman.

Jim Samson w swej książce o twórcy *Króla Rogera* (1990, p. 9) pisze: „Szymanowski nigdy nie odniósł więcej niż umiarkowanego sukcesu jako kompozytor poza swoją ojczyznę, chociaż jego muzyka była bardziej popularna w Europie kontynentalnej niż w Wielkiej Brytanii czy USA. Dopiero ostatnio pojawiły się pierwsze oznaki, że ta sytuacja może ulec zmianie na lepsze.” To co się wydarzyło na scenie Royal Opera House w maju 2015 roku znakomicie wpisuje się w optymizm brytyjskiego muzykologa i w wielkość opery Szymanowskiego. Jeden z krytyków „Guardiana” tak pisał o *Królu Rogerze*, którego reżyser – Kasper Holten – przeniósł akcję w lata 20. XX wieku: „Łatwo dać się uwieść pięknu muzyki symfonicznej Szymanowskiego, rozkoszować jej opalizującymi barwami i bogatą paletą jej harmonii, wybaczać brak głębi w warstwie dramatycznej i konstrukcji wszystkich postaci poza Rogerem.” W opinii Jacka Hawryluka z Polskiego Radia: „Mariusz Kwiecień zaśpiewał wielką rolę. Stworzył Rogera pełnego kontrastów, człowieka rozdartego, który na naszych oczach przechodzi emocjonalną i życiową przemianę”. Miejmy nadzieję, że *Król Roger* w reżyserii Holtena i z udziałem naszego znakomitego barytona trafi w niedługiej przyszłości na scenę Teatru Wielkiego.

W pierwszym rozdziale tej książki była mowa o dyptyku operowym – *Zamku Sinobrodego* Béli Bartóka i *Jolancie* Piotra Czajkowskiego – przygotowanym przez Teatr Wielki – Operę Narodową we współpracy z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Dzieła te, inscenizowane przez Mariusza Trelińskiego ze scenografią Borisa Kudlička, po premierze warszawskiej w grudniu 2013 roku trafiły w styczniu 2015 roku na nowojorską scenę, odnosząc tam wielki sukces. Jak w Warszawie, poprowadził je Valery Gergiev. Obsada przedstawienia w MET (jak jest w skrócie nazywany najslawniejszy teatr operowy Ameryki) została wzmocniona udziałem Anny Netrebko, słynnej rosyjskiej sopranistki. Recenzentka „The New York Times” pisała: „Oba spektakle były bliskie doskonałości. [...] Tenor Piotr Beczała został właściwie obsadzony w partii Vaudémonta. Największe wrażenie w całym przedstawieniu robią jego pełne uczucia wymiany z Anną

During the 2014/15 season, the Teatr Wielki, a product of the genius of the architect Antonio Corazzi, the talent of Bohdan Pniewski and the determination of Arnold Szyfman, was the scene of memorable artistic events. With a mind to both anniversaries (250<sup>th</sup> and 50<sup>th</sup>) and also to the theatre-going public, a range of shows were staged, with a great deal of success, including Bogusławski and Stefani’s *Cud albo Krakowiacy i Górale* [The supposed miracle, or Cracovians and highlanders], Moniuszko’s *Straszny dwór* [The haunted manor], Rossini’s *Guillaume Tell*, Donizetti’s *Maria Stuart*, Puccini’s *Madama Butterfly*, Wagner’s *Lohengrin*, Verdi’s *Rigoletto* and the ballet show *Pupa* [Bottom], inspired by Witold Gombrowicz’s *Ferdydurke*. The programme also included a balletic masterpiece: Prokofiev’s *Romeo and Juliet*, splendidly directed by Krzysztof Pastor. The stage of the Teatr Wielki also hosted performances by the orchestra from La Scala in Milan, as well as excellently arranged – with the masterful use of now intense now pastel colours and the power of light – performances by Nadia Michael and Mariusz Kwiecień, who was accompanied by the beautiful Nadine Sierra. Shortly after his Warsaw triumph, our outstanding baritone, dubbed the ‘Polish prince’ in the foreign press, sang the titular role in Karol Szymanowski’s *King Roger* at Covent Garden in London. The role of the Shepherd was taken by Saimir Pirgu, with Georgia Jarman as Roger’s wife, Roxana.

In his book about the composer of *King Roger*, Jim Samson (1990, p. 9) writes: ‘The music of Szymanowski has never had more than modest success outside his own country, though it has fared rather better on the European continent than in Great Britain or America. There have been encouraging signs of late, however, that its future will be brighter.’ What occurred on the stage of the Royal Opera House in May 2015 tallies perfectly with the British musicologist’s optimism and the greatness of Szymanowski’s opera. One of the critics of *The Guardian* wrote the following about *King Roger*, the action of which was transported by the director – Kasper Holten – to the 1920s: ‘It’s easy to be seduced by the beauty of Szymanowski’s orchestral writing, to wallow in its iridescent colours and rich harmonic palette, and forgive the work’s dramatic thinness and the lack of substance in all of the characters but Roger’. In the opinion of Polish Radio’s Jacek Hawryluk: ‘Mariusz Kwiecień sang a great role. He created a Roger full of contrasts, a torn man, who undergoes an emotional and life-changing transformation before our very eyes’. Let us hope that *King Roger* in Holten’s production and with the participation of our excellent baritone will appear on the stage of the Teatr Wielki in the not-too-distant future.

Mentioned in the first chapter of this book was the operatic diptych of Béla Bartók’s *Bluebeard’s Castle* and Pyotr Tchaikovsky’s *Iolanta*, prepared by the Teatr Wielki – Polish National Opera in association with The Metropolitan Opera in New York. Just over a year after its Warsaw premiere (December 2013), in January 2015, those works, staged by Mariusz Treliński with sets by Boris Kudlička, was transferred to the New York stage, where it enjoyed great success, led, as in Warsaw, by Valery Gergiev. The cast at the Met was bolstered by the famous Russian soprano Anna Netrebko. The reviewer for *The New York Times* wrote: ‘The performances were close to being outstanding. [...] Vaudémont is a good role for the exciting tenor Piotr Beczała. The most impetuous moments of the performance came during Mr. Beczała’s passionate exchanges with

Netrebko.” Nie ulega wątpliwości, że operowy dyptyk przygotowany przez duet Trelieńskiego i Kudličky jest jednym z największych osiągnięć Teatru Wielkiego – Opery Narodowej i dyrekcji Waldemara Dąbrowskiego.

Znaczna część wystawionych w Teatrze Wielkim dzieł literatury operowej i baletowej powstała we współpracy międzynarodowej. Współpraca ta ma dwa wymiary; w pierwszym z nich mieści się m.in. wspomniane przedstawienie *Jolanty* i *Zamku Sinobrodego*. Innymi przykładami międzynarodowego współdziałania są takie arcydzieła operowe, jak *Maria Stuart* Donizettiego (koprodukcja z londyńską Royal Opera House Covent Garden, Gran Theatre del Liceu w Barcelonie i Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu), *Wilhelm Tell* Rossiniego (koprodukcja z Welsh National Opera, Houston Grand Opera i Grand Théâtre de Genève) i *Lohengrin* Wagnera zrealizowany wspólnie z Operą w Cardiff i z jej – jeśli można tak to ująć – „przeważającym udziałem”. Warto tu odnotować, że *Wilhelm Tell* pojawił się na scenie Teatru Wielkiego po przeszło stu latach i że wyreżyserował go przywoływany już David Pountney. Kto „wyłuskuje” te tak długo nieobecne w Warszawie opery? Czy dzieje się to głównie za sprawą dyrektora naczelnego naszej Opery Narodowej? A jak było z wyborem *Lohengrina* spośród licznych dzieł Richarda Wagnera?

Jak słusznie zauważono w kilku recenzjach, niemal każda premiera dzieła Wagnera jest w Polsce sensacją. Twórca ten bywał tak w XIX wieku, jak i później wielkim nieobecnym na naszych scenach, na co miały wpływ uprzedzenia do często źle odczytywanego „ducha germańskiego” jego oper. Z tego powodu w Polsce nie posiadamy – z małymi wyjątkami – dobrze wyszkolonych głosów do śpiewania takich dzieł, jak *Lohengrin*, nie mówiąc już o braku reżyserów, którzy podjęliby się inscenizacji dramatów muzycznych Wagnera. Wyjątek stanowi Mariusz Trelieński, który kilka lat wcześniej wyreżyserował dla Teatru Wielkiego *Latającego Holendra*.

Pierwszego w Warszawie od 58 lat *Lohengrina* (pierwotnie zabrzmiał pod dyrekcją Mieczysława Mierzejewskiego) wyreżyserował Anglik, Antony McDonald, który wystąpił też w roli scenografa i autora kostiumów. Rolę Lohengrina, jednego z rycerzy Świętego Graala, powierzono wytrawnemu odtwórcy ról wagnerowskich – Peterowi Weddowi, a rolę jego narzeczonej, Elzy, Amerykance – Marry Mills. Niezwykle trudną, mezzosopranową partię Ortrudy śpiewała Anna Lubańska, solistka Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Ten przeszło czterogodzinny spektakl przygotował muzycznie dyrygent węgierskiego pochodzenia, Stefan Soltesz, który dyrygował operami m.in. w Wiedniu, Hamburgu i Berlinie. Ogromne pole do popisu miały z polskiej strony nie tylko Anna Lubańska, ale również Chór Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, gdyż, jak wiadomo, *Lohengrin* ma najbardziej rozbudowane partie chóralne ze wszystkich dzieł scenicznych niemieckiego kompozytora.

Ogromnie cieszą te międzynarodowe sukcesy Teatru Wielkiego, co pozwala wierzyć, że również kolejne arcydzieło baletowe Krzysztofa Pastora – *Casanova w Warszawie* – z muzyką Wolfganga Amadeusa Mozarta będzie oglądane i podziwiane na całym świecie. Pomysł Pastora i Pawła Chynowskiego, autora libretta, jest niezwykle oryginalny i zbudowany na narracji zaczerpniętej z pamiętników słynnego Wenecjanina, którego los rzucił także do Warszawy. Autorem scenografii i kostiumów do tego fascynującego przedstawienia, jakże znakomicie wpisującego się w obchody 250-lecia (Casanova był jednym ze świadków narodzin Teatru Narodowego) jest sam

Ms. Netrebko’. Without doubt, the operatic diptych prepared by the duet Trelieński/Kudlička is one of the greatest achievements of the Teatr Wielki – Polish National Opera and the management of Waldemar Dąbrowski.

A considerable number of operas and ballets staged at the Teatr Wielki were produced with international cooperation. That cooperation has two dimensions: the first of them includes that production of *Iolanta* and *Bluebeard's Castle*. Other examples of international collaboration are such operatic masterworks as Donizetti's *Maria Stuart* (a co-production with the Royal Opera House Covent Garden in London, the Gran Theatre del Liceu in Barcelona and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris), Rossini's *Guillaume Tell* (a co-production with the Welsh National Opera, Houston Grand Opera and Grand Théâtre de Genève) and Wagner's *Lohengrin*, produced with the WNO in Cardiff and with its 'predominant participation'. It is worth noting here that *Guillaume Tell* was appearing at the Teatr Wielki after an absence of more than one hundred years and that it was directed by David Pountney. Who 'picks out' these operas that have not been seen in Warsaw for so long? Is it mainly the work of the managing director of our National Opera? And what was the situation with the choice of *Lohengrin* out of all Richard Wagner's numerous works?

As was rightly noted in several reviews, almost every premiere of a work by Wagner in Poland is a sensation. During the nineteenth century, and later as well, that composer was one of the great absentees from our stages, often due to a prejudice against the often misread 'German spirit' of his operas. For that reason, we do not have in Poland – with a few exceptions – any voices well trained for singing such works as *Lohengrin*, to say nothing of the lack of directors who might venture to stage Wagner's music dramas. The exception here is Mariusz Trelieński, who a few years earlier had directed *Der fliegende Holländer* for the PNO.

The first *Lohengrin* in Warsaw for fifty-eight years (it was originally heard under the direction of Mieczysław Mierzejewski) was directed by an Englishman, Antony McDonald, who also designed the sets and the costumes. The role of Lohengrin, one of the knights of the Holy Grail, was entrusted to a seasoned Wagner interpreter, Peter Wedd, and the role of his betrothed, Elsa, to the American Mary Mills. The exceptionally difficult mezzo-soprano part of Ortrud was sung by Anna Lubańska, a soloist with the Teatr Wielki – Polish National Opera. The musical director of this spectacle, lasting more than four hours, was the Hungarian Stefan Soltesz, who has conducted operas in Vienna, Hamburg, Berlin and elsewhere. From a Polish perspective, Lubańska had a huge opportunity to display her talents, as did the PNO Chorus, since, as we know, *Lohengrin* has the most expansive choral part of all the German composer's stage works.

These international successes for the PNO are hugely gratifying, and they give us grounds to believe that Krzysztof Pastor's next ballet masterpiece – *Casanova in Warsaw*, with music by Wolfgang Amadeus Mozart – will also be seen and admired around the world. The idea conceived by Pastor and the librettist Paweł Chynowski is highly original and built on a narrative drawn from the memoirs of the famous Venetian, whom fate brought to Warsaw for a while. The sets and costumes for this fascinating production, splendidly suited to the 250th anniversary celebrations (Casanova witnessed the birth of the Teatr Narodowy), are the work of Gianni

Gianni Quaranta, wyróżniony za swe scenograficzne dokonania zarówno Oscarem (1986), jak i Cezarem (1995). Za warszawską scenografię należy się temu artyście kolejne wyróżnienie rangi międzynarodowej. Quaranta wspierany był przez swojego nie mniej utalentowanego ziomka – Daniele’a Nanuzziego, reżysera światła.

Giacomo Girolamo Casanova, słynny bawidamek, ale i dobry pisarz (jest on też autorem książki *L’Istoria delle turbulenze in Polonia*), przebywał w Warszawie od października 1765 roku do lipca roku następnego. Szybko poznał elitę ówczesnej Warszawy, m.in. księcia Adama Czartoryskiego, hrabiego Augusta Fryderyka Moszyńskiego i samego króla Stanisława Augusta, był przez niego goszczony i hojnie obdarowany. Wenecjanin nawiązał też kontakty z włoskimi aktorami i śpiewaczkami; doprowadziło to do konfliktu z Ksawerym Branickim, który w wyniku pojedynku został ranny, a jego pogromca – odprawiony z Polski. Libretto zbudowane jest na kluczowych zdaniach zaczerpniętych z *Pamiętnika* Casanovy, takich jak: „Mój człowiek powiedział mi, że w teatrze odbywa się otwarta próba nowej opery, więc spędziłem tam trzy godziny. Wszystkie artystki były ładne, a szczególnie Mlle Gattai” czy „Król oświadczył, że chciałby zatrzymać nowych tancerzy w Warszawie [...]” albo „Dano balet, w którym taniec Mlle Casacci tak się spodobał jego królewskiej mości, że nagroził ją wyjątkowym aplauzem [...]”. W przypadku inscenizacji ostatniego cytatu widzowie zobaczyli znakomicie zatańczony odwieczny temat – „Sąd Parysa”. Tak w tej scenie, jak i we wszystkich innych zachwycała finezja ubiorów, znakomite układy choreograficzne, piękna, wręcz wysublimowana kolorystyka i perfekcyjnie wybrane utwory Mozarta. Tak oto powstało arcydzieło baletowe, rodzaj bajkowego portretu Warszawy, przede wszystkim okolic dzisiejszego placu Teatralnego z czasów, gdy teatr stawał się publiczny i zaczynał urastać do rangi jednego z najważniejszych składników kultury narodowej.

Stosunkowo niedługo po pobycie Casanovy w Warszawie powstało arcydzieło Bogusławskiego *Cud mniemany czyli Krakowiaczy i Górale*, które w 2015 roku wystawiono na scenie kameralnej Teatru Wielkiego, zapraszając do współpracy studentów i absolwentów wyższych szkół muzycznych. Ten powrót do dzieła operowego z 1794 roku spotkał się niemal z takim samym aplauzem, jak wystawiony w minionym sezonie *Straszny dwór*. Nieśmiertelne dzieło Moniuszki oczekuje teraz na swoją nową premierę. Kolejne wystawienie opery Waldemar Dąbrowski powierzył Davidowi Pountneyowi, który przeniósł ją w okres dwudziestolecia międzywojennego. Czy nas zachwyci i porwie? Czy *Straszny dwór* w jego reżyserii pojedzie w szeroki świat? Nie ulega wątpliwości, że w obecnym sezonie, na który zapowiedziano m.in. *Salome*, *Poskromienie złościcy*, *Łaskawość Tytusa* i *Tristana i Izoldę* czeka nas w Teatrze Wielkim prawdziwie jubileuszowe święto.

W Galerii Opera muzycznym wydarzeniom towarzyszyć będą, a więc „brzmieć” z nim *unisono* wystawy dzieł sztuki wybitnych polskich artystów: Franciszka Starowieyskiego, Łukasza Korolkiewicza, Jana Dobkowskiego czy Wiesława Szamborskiego. Ten nowy sezon otworzyła wystawa szczególnie, rodzaj monograficznego przeglądu obrazów, grafik i projektów Franciszka Starowieyskiego, który jak wielu artystów polskich kochał teatr, lubił operę i dla nich tworzył swoje fascynujące, surrealistyczne wizje, m.in. do inscenizacji *Króla Ubu*. Ten kochający barokowe kształty, pełen wigoru i artystycznego dowcipu malarz w swej twórczości nie zapomniał

Quaranta, distinguished for his stage design with an Oscar (1986) and also a César (1995). For his Warsaw sets, this artist deserves further international distinctions. Quaranta was supported by his equally talented compatriot Daniele Nanuzzi, the lighting director.

Giacomo Girolamo Casanova, a famous womaniser, but also an accomplished writer (his works include *L’Istoria delle turbulenze in Polonia*), stayed in Warsaw from October 1765 to July the following year. He soon became acquainted with the Warsaw elite, including Prince Adam Czartoryski, Count August Fryderyk Moszyński and King Stanislaus Augustus himself, who welcomed him as his guest and rewarded him generously. The Venetian also struck up contacts with Italian actresses and singers, leading to a conflict with Ksawery Branicki; following a duel between the two men, Branicki was wounded and the vanquisher was turned out of Poland. The libretto is built around key sentences from Casanova’s memoirs, such as ‘My man told me that an open rehearsal for the new opera was being held at the theatre, so I spent three hours there. All the female artists were lovely, especially Mlle Gattai’, or ‘The king declared that he would like to keep the new dancers in Warsaw’, or ‘A ballet was performed, in which the dance of Mlle Casacci pleased his royal highness so much that he rewarded her with exceptional applause’. In the staging of the last quotation, the viewers saw a timeless theme wonderfully danced: the ‘judgment of Paris’. That scene, like all the others, delighted the viewers with the refined costumes, the excellent choreography, the beautiful, sublime colouring and the perfectly chosen works by Mozart. Thus was created a balletic masterpiece, a kind of fairy-tale portrait of Warsaw, above all of the area around the present-day Theatre Square, from the times when the theatre was made public and began attaining the status of one of the most important components of the national culture.

Written quite soon after Casanova’s sojourn in Warsaw was Bogusławski’s masterpiece *The Supposed Miracle, or Cracovians and Highlanders*, which was performed on the chamber stage of the Teatr Wielki in 2015 with the participation of music students and graduates. This return to an operatic work from 1794 met with almost the same applause as *The Haunted Manor*, staged the previous season. Moniuszko’s immortal work is now awaiting a new premiere. Waldemar Dąbrowski entrusted the new production of this opera to the above-mentioned David Pountney, who transferred it to the inter-war period. Will it thrill and delight us? Will *The Haunted Manor* in his production venture forth into the big wide world? There is no doubting that in the current season, in which the announced productions include *Salome*, *The Taming of the Shrew*, *La clemenza di Tito* and *Tristan und Isolde*, we will be indulged with a truly jubilee celebration.

In the Opera Gallery, chiming with the musical events will be exhibitions of works by outstanding Polish artists: Franciszek Starowieyski, Łukasz Korolkiewicz, Jan Dobkowski and Wiesław Szamborski. This new season has opened with a special exhibition, a kind of monographic survey of the paintings, drawings and designs of Franciszek Starowieyski, who like many Polish artists loved the theatre, appreciated opera and created fascinating, surreal visions for it, including for a staging of *Ubu Rex*. This painter, enamoured of Baroque forms, full of vigour and artistic wit, also remembered in his work about the legendary Vaslav Nijinsky;

również o legendarnym Wacławie Niżyńskim; kilka wizerunków znakomitego tancerza odnaleźć możemy w pięknej scenografii wystawy, którą jej twórca – Marcin Fedisz – „wpisał” w architekturę wczesnobarokowego pałacu i wystroju jego wnętrz. Wystawie towarzyszy piękna publikacja zawierająca kilka esejów i rodzaj finezyjnie poukładanego katalogu wystawionych dzieł. Książki, broszury, programy kolejnych przedstawień i inne publikacje to kolejny powód do laudacji dokoń Teatru Wielkiego. Ducha uznania dla nich, niemal fascynacji nimi pięknie symbolizuje zdjęcie dziewczynki zachwyconej kolorowankami wydanymi z okazji wystawy twórczości Jana Tarasina.

A co zostanie pokazane na wystawie pt. *Opera od stóp do stóp?* Zapewne wielkość tego jedyne w swoim rodzaju gatunku artystycznego łączącego w sobie wszystkie sztuki. Oby twórcom wystawy udało się w pełni uchwycić ducha opery i jej fenomen, który próbujemy zrozumieć z obydwu scen Teatru Wielkiego. Wielkie dzieła operowe, podobnie jak wybitne dzieła baletu od momentu pierwszego ich wystawienia grane, śpiewane i tańczone są bez końca. Rytm ich życia pulsuje nie tylko na scenie, ale również w pamięci ludzkiej, w eterze, na płytach CD i DVD i na kartach licznych publikacji, choć jego intensywność zależy, także w przypadku arcydzieł, od panujących w kulturze trendów i mód. Moda na operę i sztukę tańca nigdy nie przeminą, bo potrafią znaleźć swoje prestiżowe miejsce w kolejnych dekadach i epokach. Wielkie sceny, jak ta w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie pulsują wizją ciągłego poszukiwania i są nieustannym lotem ku doskonałości wyrażanym muzyką, tańcem i śpiewem.

we find several likenesses of the outstanding dancer in Marcin Fedisz’s beautiful setting of the exhibition, ‘inscribed’ into the architecture and interiors of the early Baroque palace. This exhibition is accompanied by a beautiful publication containing several essays and an intricately compiled catalogue of the exhibited works. Books, brochures, programmes and other publications provide further reason to acclaim the work of the Teatr Wielki. The spirit of appreciation for these publications, bordering on fascination, is beautifully symbolised by a photograph of a girl delighted with a colouring-in book published to coincide with an exhibition of the work of Jan Tarasin.

And what will be shown in the exhibition *Opera od stóp do stóp* [Opera from feet to feet]? No doubt the greatness of this unique artistic genre, combining all the arts. May the producers of the exhibition succeed in fully capturing the spirit and phenomenon of opera, which we are seeking to understand from both stages of the Teatr Wielki. Great operatic works, like outstanding works of ballet, are played, sung and danced endlessly from the moment they appear. The rhythm of their life pulsates not just on the stage, but also in human memory, on the airwaves, on CDs and DVDs and on the pages of numerous publications, although its intensity depends, even in the case of masterworks, on prevailing trends and fashions. The fashion for opera and the art of dance will never pass, because they succeed in finding their prestigious place in successive decades and epochs. Great stages like the Teatr Wielki – Polish National Opera in Warsaw pulsate with the vision of continuous questing and represent an unending flight towards excellence, expressed in music, dance and song.



Msza Milenijna z udziałem Chóru i Orkiestry Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, 2000,  
fot. Juliusz Multarzyński, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Millennium Mass with the participation of the Chorus and Orchestra of the Polish National Opera, 2000, photograph by Juliusz Multarzyński, Archive of the Teatr Wielki – Polish National Opera



Recital Nadji Michael w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej, 2014,  
fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Opera Narodowa

Recital by Nadja Michael at the Teatr Wielki – Polish National Opera, 2014, photograph by Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki – Polish National Opera





Mariusz Kwiecień podczas koncertu *Sierra / Kwiecień*, fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Opera Narodowa

Mariusz Kwiecień during a *Sierra / Kwiecień* concert, photograph by Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Polish National Opera



Vladimir Yaroshenko w balecie *Casanova w Warszawie* w choreografii Krzysztofa Pastora, fot. Ewa Krasucka / Teatr Wielki - Opera Narodowa

Vladimir Yaroshenko in the ballet *Casanova in Warsaw*, choreographed by Krzysztof Pastor, photograph by Ewa Krasucka / Teatr Wielki - Polish National Opera



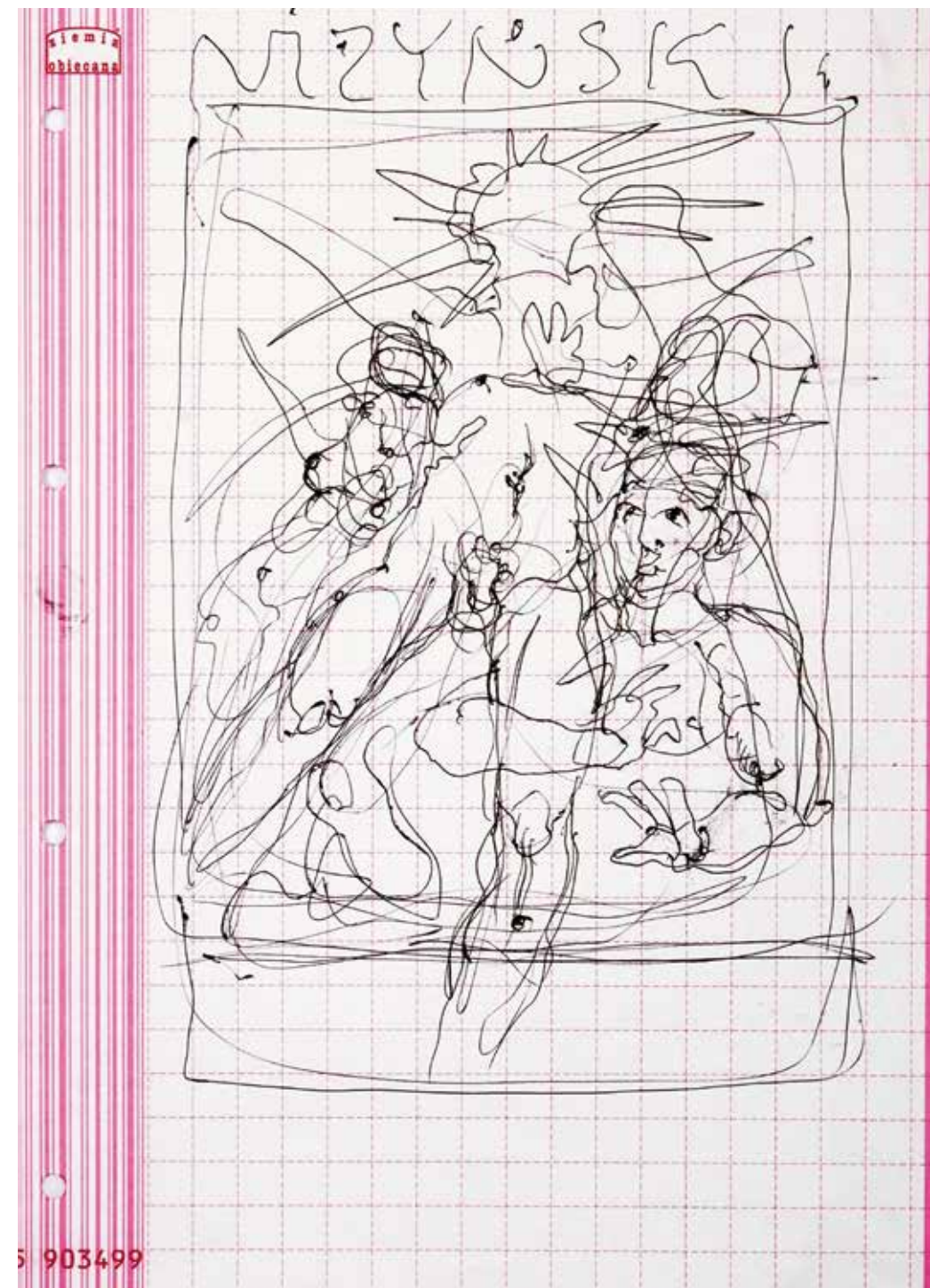
Krzysztof Pastor, fot. Łukasz Murgrabia, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Krzysztof Pastor, photograph by Łukasz Murgrabia, Archive of the Teatr Wielki - Polish National Opera



Wystawa dzieł Franciszka Starowieyskiego, fragment ekspozycji,  
fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Opera Narodowa

Exhibition of works by Franciszek Starowieyski, photograph  
by Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Polish National Opera



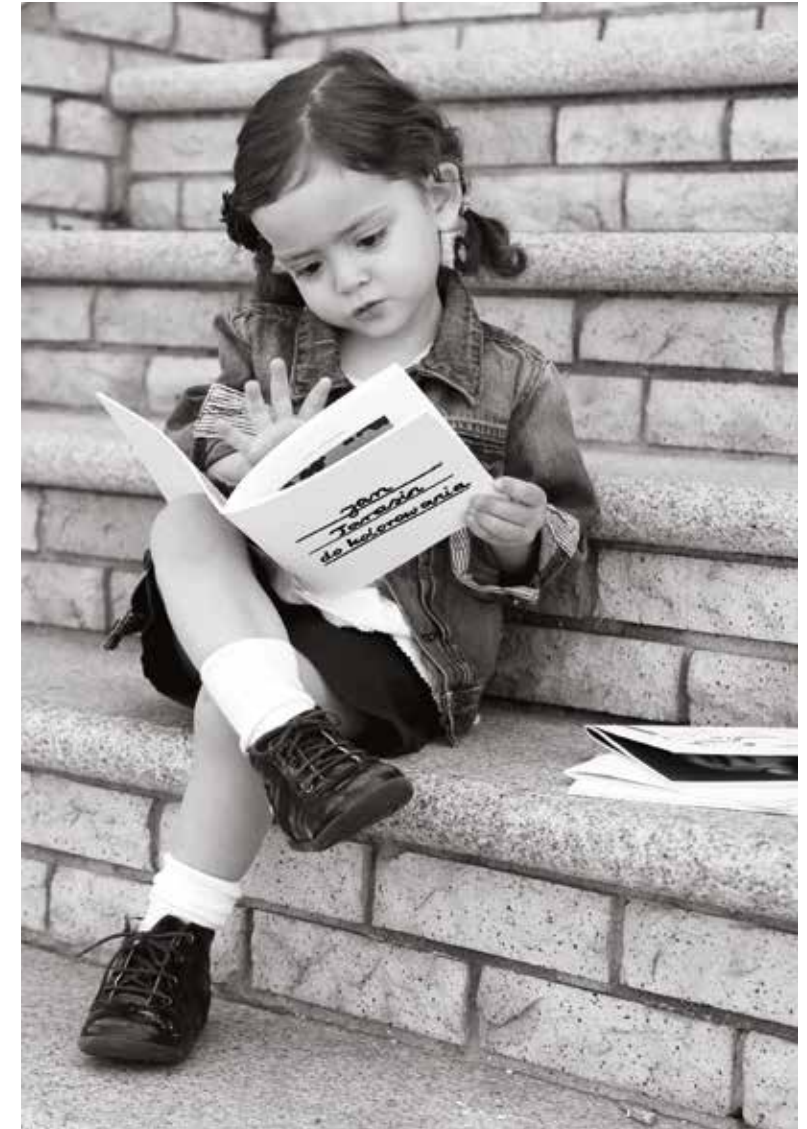
Franciszek Starowieyski, *Wacław Niżyński*, rysunek flamastrem, zbiory prywatne

Franciszek Starowieyski, *Vaslav Nijinsky*, pen drawing, private collection



Stanisław Fijałkowski, wystawa malarstwa w Galerii Opera, widok ekspozycji,  
fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Opera Narodowa

Exhibition of paintings by Stanisław Fijałkowski at the Opera Gallery,  
photograph by Krzysztof Bieliński / Teatr Wielki - Polish National Opera



Radość poznawania, fot. Ania Fedisz

The joy of discovery, photograph by Ania Fedisz

## Aneks

1. Ludwik Kozubowski, *Krótki opis budowy Teatru nowostawiającego się w Warszawie*, „Pamiętnik Fizycznych, Matematycznych i Statystycznych Umiejętności” 1830, nr 9, s. 475–488.
2. List artystów-profesorów Oddziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Królewsko-Warszawskiego (1 XII 1825).
3. Wiktor Feliks Szokalski, *Wspomnienia z przeszłości*, t. 1 (1819-1837), Wilno 1921, s. 85–86.
4. Julian Heppen, *Teatr Wielki w pierwszym roku istnienia*, „Album Teatralne: rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym”, Tom 1 (1897) s. 30-31.
5. Stanisław Niewiadomski, *Rok 33. Czterokrotna data jubileuszowa w dziejach Opery Warszawskiej*, w: *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933*, Warszawa 1933, s. 33–38.
6. Władysław Fabry, *Moniuszko. Powieść biograficzna*, Warszawa 1938, s. 17-24.
7. Wincenty Rapacki, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*, Warszawa 1925, s. 144–153.
8. *Przebudowa Teatru Wielkiego*, w: „Album Teatralne”, 1896/7, R. 1, s. 42-43.
9. Emil Młynarski, *Ze wspomnień. Okres od 1898 do 1902 roku*, w: *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933*, Warszawa 1933, s. 40–42.
10. Karol Stromenger, *Warszawska Opera w niezależnej Polsce (1918–1933)*, w: *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933*, Warszawa 1933, s. 42–47.
11. Franciszek Brzeziński, *Opera w Teatrze Wielkim*, w: *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933*, Warszawa 1933, s. 47–50.
12. Jan Maklakiewicz, *Czym opera była wczoraj i czym jutro być winna w Polsce*, w: *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933*, Warszawa 1933, s. 60–61.
13. *Teatr Wielki – Styl, wnętrza, wykonawstwo; wywiad z Tadeuszem Gronowskim*, „Ruch Muzyczny”, 1965, nr 22 (15-30 XI).
14. Janusz Ekiert, *Pożądanie schwyte za ogon*, w: „Express Wieczorny”, 1973, nr 25 (29 III 1973).



## Aneks 1.

**Ludwik Kozubowski**, *Krótki opis budowy Teatru nowostawiającego się w Warszawie*, „Pamiętnik Fizycznych, Matematycznych i Statystycznych Umiejętności”, 1830, nr 9, s. 475–488.

Gmachy publiczne jako też prywatne, stawiane znacznym nakładem kosztów, są głównymi pomnikami zamożności i smaku narodu dla wieków późniejszych: jedne z nich przeznaczone na rękodzielnie i fabryki lub rozmaite zakłady, przekonywać z czasem będą o pomyślności i dostatkach kraju; inne zaś, jak np. mieszczące w sobie instytuty, władze rządowe, domy zabaw publicznych, i tym podobne, których tak wewnętrzne urządzenie, jak zewnętrzna ozdoba celuje nad pierwszymi wytwornością; nie tylko że przypominają nam stopień oświaty i cywilizacji, lecz nadto kształtem swym i rozporządzeniem dają dokładne wyobrażenie, szczególniejszego stanu budownictwa. Pomiedzy gmachami wystawionymi i budującymi się w Warszawie od początku wieku XIX, budowę teatru liczyć można za najgłówniejszą z tego rodzaju pamiątek, już to ze względu jej przeznaczenia, już to z jej ogromu i wyłożyć się mających kosztów. Gmach ten, na placu po rozebranych zabudowaniach Marywil zwanych, niegdyś za panowania Jana III Sobieskiego przez Marię Kazimierę żonę jego na pamiątkę zwycięstwa pod Wiedniem dla Panien Kanoniczek wzniesionych, prawie w samym środku miasta będącym, w dniu 1 września 1825 r. założony został: a w dniu 19 listopada tegoż roku Namiestnik Królewski, wobec zgromadzenia wielu znakomitych osób, węgielny kamień na tę budowę położył. Napis na blasze cynkowej wielkości ćwiartki zwyczajnego papieru następujący:

Za panowania  
Najjaśniejszego  
Aleksandra I  
Cesarza Wszechrosji Króla Polskiego,  
Namiestnik Królewski  
Józef książę Zajączek  
wobec Ministrów  
Prezesa Dyrekcji Teatrów  
i Członków tejże Dyrekcji  
dnia 19 listopada 1825 roku  
założył kamień węgielny  
na budowę Teatru Narodowego w Stolicy  
Koszttem tejże stawianego  
podług planów Antoniego Corazziego.

wraz z wszelkimi gatunkami monet w tym roku wybitych, pismami periodycznymi tegoż dnia wysłtymi, dziełem Bogusławskiego, i wywodem słownym na miejscu spisany, umieszczono w skrzyni z kamienia ciosowego umyślnie do tego zrobionej. Szczegóły te może z czasem następcom naszym przypomną ten dzień, w którym ich poprzednicy, ciesząc się pokojem pod panowaniem Alexandra, z ukontentowaniem patrzyli na podnoszące się mury w stolicy, pierwszego w tym rodzaju gmachu, a mającego się zrównać tak wielkością swą jako też wspaniałością z znaczniejszymi w Europie.

Budowla ta, składająca się z korpusu i dwóch oficyn połączonych, wynosi razem 592 stopy (nowej miary polskiej) długości, głębokość zaś korpusu zajmuje stóp 231.

Część środkowa czyli korpus budowy, mająca stóp 148 szerokości, jest znacznie wysunięta naprzód, to jest na stóp 58, nie licząc w to schodów o siedmiu stopniach przed nią będących, przez co ścieśnia się znacznie plac, który jakkolwiek można policzyć między największe w stolicy, zdaje się jednakże tym sposobem na dwa być podzielonym. Sześć ulic główniejszych, prowadzących do placu, dają łatwy przystęp przybywającym na widowisko.

Głównym stylem korpusu jest porządek koryncki; oficyny zaś zawierające parter, międzypiętrze (antresole), pierwsze i drugie piętro, ozdobione są dwoma porządkami, doryckim ząbkowanym, i jońskim. Gdy z jednej strony, wspaniałość budowy tego rodzaju, wymagała ozdobienia takowej porządkiem najokazalszym, jakim jest koryncki, z drugiej zaś, w egzystującej prawej oficynie znajdował się już joński; z tego powodu, obydwie te porządki, na jednym piętrze musiały być użyte. Parter i międzypiętrze oficyn uwieńczone doryką, stanowią wysokość podstawy perystylu zdobiącego korpus. Dla uniknięcia więc niedogodności, stawiania kolumn korynckich w korpusie nad porządkiem doryckim, którego nadstłupie wciąż całej budowy przechodzić powinno na podstawie perystylu rzeczonej, fryz z tryglifami i architraw zniesiono, a przeprowadzając sam tylko gzyms, umieszczono pod nim w wysokości dwóch powyższych części wnękę na płaskorzeźbę; boki zaś podstawy, nieco cofnięte, dla lepszego połączenia z oficynami ozdobione są oknami znacznej wielkości, mającymi po dwie kolumny i tyleż pilastrów doryckich. Podobnym sposobem połączono porządek joński z korynckim, dając kolumny głównego perystylu o osiem stóp wyższe, a na ścianie tylnej tworząc okna ozdobione ostatnim porządkiem, którego nadstłupie formuje niejako kapitale albo raczej gzymsy zwyczajne otworom, dalej zaś na ścianie zamienia się w pasy.

Z takowego połączenia porządków wynikła następująca powierzchowność budowy: Na podstawie dwadzieścia sześć stóp wysokiej, ozdobionej płaskorzeźbą, dwoma posągami z kamienia w niszach (framugach) umieszczonymi, niemniej trzema Arkadami stanowiącymi wnijście dla pieszo przybywających osób, oraz uwieńczonej gzymsem ząbkowanym doryckim, wznosi się dziesięć kolumn korynckich 31,5 stóp wysokich, których nadstłupie kamienne okrąża całą budowę korpusu. Boki podstawy, równo z nią prawie wystające od oficyn, ozdobione są oknami mającymi po dwie kolumny doryckie i tyleż pilastrów, nad których nadstłupiem mała attyka unosi armatury godła umieszczonego lokalu dla straży. Na ścianie tylnej perystylu, przedłużonej na boki, podobne okna w stylu jońskim, dają światło do galerii dla przejścia się między aktami, i do apartamentu przy łoży królewskiej. Wszelkie te części, jak mówiliśmy wyżej, pokrywa nadstłupie korynckie, a nad nim attyka po bokach zasłania dachy płaskie budowli; nad perystylem zaś, utworzona w kształcie piedestału, służyć ma za podstawę Apollinowi, stojącemu na wozie tryumfalnym przez cztery konie ciągnionym.

Za grupą Apollina ściana tylna perystylu, zamykając miejsce zawarte między głównymi murami, to jest oddzielającymi salę zgromadzeń publiczności od schodów i innych lokalów teatralnych, razem z tymiż murami wznosi się nad attykę porządku korynckiego na stóp 20,5. Część ta budowy unosi pokrycie nad salą teatralną i nadaje piramidalność frontowej elewacji: albowiem szczyt dachu nad perystylem ozdobiony jest frontonem w stylu kompozytowym, którego bok (tympan) ubrany ma być płaskorzeźbą wyobrażającą początek wystaw teatralnych. Ściany wzniesionej tej części budowy od przodu nad perystylem zdobi siedem wielkich okien, a boki dziesięć podobnych. Na nadstłupiu przy spadku dachu na każdym filarze dane są akrotery, z których najbliższe frontonu dźwigać będą dwa posągi ze stiuku, krata zaś między akroterami, tworzy balkon wzdłuż całej tej części budowy.

Tył gmachu, zawierający scenę, wznosi się jeszcze wyżej nad pokrycie sali dla widzów, a uwieńczony osobnym gzymsem stylu kompozyt, pokryty jest dachem mającym na wierzchu belweder, przeznaczony dla straży ogniowej.

Wysokość całej budowli, biorąc na przodzie od poziomu aż do wierzchu frontonu, wynosić będzie stóp 114, od tyłu zaś do wierzchu akroterów belwederu stóp 132.

Boki występu mieszczą w sobie bramy okazałe do zajazdu publiczności, ubrane geniuszami w płaskorzeźbie i orłem na kluczu arkady, nad którymi okna wielkie z kolumnami jońskimi ubrane arabeską, wiele przyczyniają się do ich ozdoby. Na bokach perystylu znajdować się będą bachantki wyobrażone płaskorzeźbą.

Co do oficyn, z tych każda ma perystyl dorycki o dwudziestu dwóch kolumnach w całej swej długości, dający łatwy przystęp dla pieszo przybywających osób na widowisko i formujący zarazem na wierzchu piękny balkon dla wyjścia z Sal Redutowych. Nad tymi perystylami osiem kolumn jońskich wcielonych odznaczają środek każdej z tych oficyn.

Płaskie, cynkiem pokryte dachy, po większej części zasłonięte attykami, kształtne profilowanie gzymsów bogato zdobionych nawet na fryzach perystylu i pod frontonem w korpusie, wiele się przyczyniają do pięknej powierzchowności budowy; szkoda jednakże, iż wysoki nieforemne z obydwóch stron sceny będące, które w celu pomieszczenia lokalów koniecznie dla teatru potrzebnych podniesione aż nad dach oficyn być musiały, psują jej symetrią. Niedogodnościom we względzie zewnętrznej ozdoby budowy, wynikającym z potrzeby zachowania starej oficyny, można było zaradzić przy pomocy sztuki; lecz ograniczenie miejsca, które mogło być z łatwością i małym kosztem rozszerzone, przyczyniło się do zeszpecenia gmachu, przez podwyższenie bocznych części sceny, które by dla oka na zawsze zakryte być powinny.

Z tych to powodów musiano uczynić występ korpusu od oficyn tak wielki, aby tym sposobem zyskać więcej przestrzeni, w celu umieszczenia zajazdu dla osób, nie skracając sceny, ani zmniejszając sali zgromadzeń. Załączony plan dokładnie okazuje, ile by budowla zyskać mogła, tak co do wewnętrznego rozłożenia jak zewnętrznej ozdoby, z przyłączenia zabudowań i placu zajętego przez komorę ceł, a koszt wówczas zaledwie o 200,000 złotych polskich na kilku milionach byłby powiększony.

Z przyczyny utrzymanej oficyny, sala zgromadzeń czyli widzownia umieszczona została równo z podłogą międzypiętra (antresola). Długość jej, biorąc od muru zaczynającego scenę, aż do parapetu łoży królewskiej, wynosi stóp 51,5, szerokość, mierząc średnicę między parapetami łóż pod świecznikiem, stóp 56.

Od strony przeciwnej scenie zakończona jest też sala półkolem, boki zaś jej są bokami kół mających za promień dwa razy wziętą średnicę poprzeczną sali, a których środki znajdują się na przedłużeniach teje średnicy. Długość ich determinuje przecięcie się z nimi poprowadzonej w końcu średnicy podłużnej linii stycznej do koła dopełnionego, którego połowa formuje część sali przeciwną scenie.

Oprócz miejsca na orkiestrę, sześciu rzędów krzesel, parteru dla osób stojących i siedzących podchodzącego w kształcie amfiteatru aż pod łożę królewską, sala widzów obejmować będzie cztery piętra łoż, oraz galerię i paradyz podobnie jak parter urządzone. W ogóle łoż będzie osiemdziesiąt sześć, licząc z królewską wprost sceny. Łoże parterowe utrzymane są przez kolumny greckie żłobkowane; pierwsze zaś, drugie i trzecie piętro, oraz galeria, przez cienkie kolumny wcielone do filarów, stylu kompozyt. Wszystkie podpory łoż będą z żelaza lanego, pociągnięte kolorem brązu, z częściami złożonymi, lecz o tyle cofnięte w tył, iż parapety naprzód wychodzące, ozdobione po bokach gryfami roboty snycerskiej, formują niejako balkony przy każdym piętrze, które nieco zmniejszając swój wysok w wyższych piętrach, tworzą lekką pochyłość ściany. Niewielki gzyms okrąża salę, i ze swą attyką służy za parapet dla galerii nad łożami w całej obszerności sali urządzonej. Na ścianie tylnej łoż i galerii oddzielającej je od korytarzy, oparte jest pokrycie sali w kształcie sklepienia, przez którego dziewięć lunet, można z paradyżu, urządzonego jak galeria, widzieć całą scenę.

Wysokość otworu sceny wynosi 51 stóp, szerokość zaś 47: niewiele przeto różni się od największej szerokości pospolicie dawanej, która do pięćdziesięciu sześciu stóp fr. jest oznaczoną. Boki proscenium zawierają w sobie łoża, i pokryte są łukiem spłaszczonym, którego obydwie połowy z osobna wzięte są częściami parabol. Podobnie sklepienia nad salą widowisk i paradyzem, z tego rodzaju powierzchni są także złożone.

Do ozdób sali wiele się przyczynią zapewne malowania, które mają być wykonane pod dykcją Panów Blank i Brodowskiego profesorów malarstwa w Uniwersytecie, tudzież Benedettego; oraz dwie kolumn lanych z żelaza obok łoży królewskiej, na których umieszczone statuy utrzymywać będą świeczniki. Kolumny te służyć mają za kanały dla ciepłego powietrza, którym cała budowla będzie ogrzana.

Głębokość sceny wynosi stóp 83 nie licząc przedłużenia mającego stóp 39, szerokość stóp 91. W czasie wielkich wystaw i w razie potrzeby, umieszczony pomost spuszczany, czyli zwodzony z tyłu sceny może ona przedłużyć aż do stóp 31.

Do większej iluzji i świetności wystaw znacznie przyczyni się także maszynieria, jeżeli według projektu P. Faralskiego wykonaną zostanie: urządzenie podłogi całej ruchomej, a w razie potrzeby zamiana onej na stałą, podnoszenie zaś parterowej i scenicznej dla zrównania ich z Salami Redutowymi na pierwszym piętrze w oficynie będącymi, zamiana sceny na salę ozdobną i wspianą przez wyjście kolumn spod podłogi – zastąpią szczupłość Sal Redutowych z ograniczenia miejsca i innych warunków wyżej wyrażonych pochodzącą.

Obok sali widzów, jest umieszczony westibul dla połączenia jej z salami Redutowymi, na przedzie galeria do przejścia się między aktami służąca za bufet i perystyl zdobiący budowę. Resztę miejsca zajmują siedmioro schodów, z których troje służy za komunikację wszystkim piętrami, czworo zaś prowadzi tylko do pierwszego piętra. Oprócz wyrażonej komunikacji znajduje się jeszcze dwoje schodów poczynających się od parteru, które służyć będą samym tylko łożom, schody osobne dla aktorów obok sceny, schody do maszynierii i także do wodobioru. Wszelkie główne schody aż do pierwszego piętra, dla bezpieczeństwa widzów w przypadku ognia, dane będą żelazne, reszta zaś dębowe. Miejsce, jakie po oznaczeniu wielkości sali widowisk pozostało, nie pozwalało zrobić jednych schodów głównych i obszernych: z tej więc przyczyny dano ich więcej, skąd następnie wynikło, iż jest więcej wychodów, co ułatwia wyjście z budowli i zapobiega połączeniu różnych klas ludu.

Górne piętra obok sali zajęte są: już to przez schody, już to przez lokal do łoży królewskiej należący; a w jednym poziomie z galerią i paradyzem, umieszczone są składy dekoracji. Nad widzownią w wiązaniu dachu znajduje się salado malowania kurtyn, oświetlona z góry przez okna płaskie zrobione w pokryciu dachowym.

Obok sceny, po prawej stronie, równo z poziomem jej podłogi i pierwszego piętra oficyny, są pokoje dla aktorów i aktorek wychodzących na scenę, tudzież skład kulis i skład do zapalania lamp; nad nimi zaś skład garderoby, warsztat dla krawców; a na ostatnim piętrze druga sala do malowania kurtyn. Lewa strona zajęta jest przez osobne schody dla aktorów, skład na pratykable, stajnie dla koni, które za pomocą drogi urządzonej w kształcie równi pochyłej na scenę wprowadzone i w czasie potrzeby użyte być mogą. Nad tymi częściami znajduje się sala na próby, dwa składy i warsztat dla mechanika oraz biblioteka teatralna.

Parter budowy w występie zajmuje wjazd dla pojazdów, po którego jednej stronie od frontu znajduje się perypter z kolumn greckich przeznaczony na przysionek dla służących, lokal dla straży pieszej i konnej, oraz dwoje schodów żelaznych kręconych, dla wprowadzenia osób pieszo przybywających od placu, aby wolne były od przypadku wydarzyć się mogącego przy zajeżdżaniu.

Po drugiej stronie wjazdu, oprócz czworga schodów prowadzących do wszelkich pięter, schodów dla rodziny królewskiej i namiestnika, są kasy do biletów, skład płaszczy i parasoli; w samym zaś środku pod widzownią jest umieszczona sala ozdobiona kolumnami jońsko-greckimi, służąca do zgromadzenia się osób czekających na pojazdy po skończonej reprezentacji. Obok tej będący westybul z dwunastoma kolumnami greckimi z marmuru, ułatwia komunikację z bufetem i rozprzestrzenia miejsce dla osób, które by się w powyższej sali pomieścić nie mogły. Pod podłogą sceny znajduje się maszynieria nadająca ruch dekoracjom i kulisom, a boki tej części budowy, przeznaczone są po prawej stronie na zajazd dla rodziny królewskiej, nad którym będący salon służy za skład i do strojenia instrumentów.

Lewa strona mieści w sobie stajnię dla koni żołnierskich będących na straży, oraz skład efektów potrzebnych pod scenę. Obszerne wszędzie korytarze dają łatwą komunikację, a urządzone ustępy (retrety) na każdym piętrze są także główną częścią wygody.

Pod parterem i za sceną w piwnicach (suterrenach) znajdują się piece ogrzewające ciepłym powietrzem całą budowlę, w tylnej zaś części tejże dwie studnie, z których woda tłoczona za pomocą umyślnie do tego urządzonej maszyny nasycać będzie wodozbiór umieszczony na wierzchu pod wiązaniem dachu.

Co do oficyn nowo wystawionych frontowa na parterze obejmuje bufet połączony z teatrem, sień przy Salach Redutowych dla służących i sklepy do wynajęcia; na międzypiętrze są mieszkania do tychże należące, oraz dla służby teatru, kuchnie itp. Pierwsze piętro zajmują sale readowe ozdobione kolumnami jońsko-greckimi, z których środkowa przechodzi przez dwa piętra, boki zaś tylko jedno zajmują.

Przy takiej wielkości teatru zarzucić by można, iż sale są za małe, chociaż same w sobie obszerne: największa bowiem obejmuje 69 stóp długości a 49 szerokości, dla tego połączono ją tyłem ze sceną galeriami, aby w czasie wielkich zgromadzeń, przez zamianę sali widowisk, na salę zabaw, za pomocą podniesionej podłogi, o której wyżej mówiono, niedostatkowi temu zaradzić. Można było wprawdzie rozszerzyć sale, jakkolwiek konstrukcja dachu byłaby trudna z przyczyny małego podniesienia tegoż, które stosować się powinno do wysokości dachu egzystującego na starej oficynie; lecz wtenczas boki sceny i tak teraz zbyt wysoką wysokością psujące symetrię zewnętrzną budowy, dla pomieszczenia lokalów do wygody teatru koniecznie potrzebnych, jeszcze by bardziej wzniesione być musiały.

Drugie piętro w tym gmachu zajmują mieszkania dla aktorów, lub do wynajęcia. Oficyna tylna, obejmująca oprócz parteru pięć pięter, styka się ze sceną i mieści w sobie garderoby.

Trudno jest określić wszelkie części budowy, tak aby między nimi z dokładnością można oddać to połączenie i komunikację, jaką potrzeba wskazuje, a które ile możliwości w naturze uskutecznione zostały. Zwracając jednakże uwagę na ogół, żałować wypada, iż przy tak dobrze urządzonej sali teatralnej, przy tylu wygodach, jakie starano się połączyć, jeszcze pokazuje się potrzeba nieodzowna i brak obszernego westybulu dla służących, bez którego budowa nie jest zupełną. Lecz jak uchybienia we względzie powierzchowności wynikły ze szczupłości miejsca, tak też brak wewnętrzny przy tylu połączonych wygodach, nie pochodzi z czego innego, jak tylko stąd, iż nie można było pomieścić westybulu obszernego, jaki z przeznaczenia gmachowi takiemu, a szczególnie w naszym klimacie jest koniecznie potrzebny. Możliwym tu do nas zastosować zdanie p. Donnet, który rozbiegając teatry paryskie z powodu wąskich schodów i korytarzy z oszczędności miejsca wynikłych w Teatrze Favart, mówi: «C'est ici le lieu de remarquer, combien il serait essentiel de repousser cet esprit de spéculation, qui se glisse dans l'érection de presque tous nos monuments, et de rejeter ces calculs d'une mesquine économie qui nuit à la convenance et à la majesté des édifices destinés à l'embellissement de la capitale, autant qu'elle diminue les jouissances du public [...]». Les beautés d'un monument appartiennent à l'architecte, et les défauts ne sont généralement que le fruit des entraves que l'économie ou la cupidité mettent au génie». [W tym właśnie miejscu zwracamy uwagę na potrzebę stłumienia ducha spekulacji, który przeniknął do prawie wszystkich naszych pomników, i ukrócenia nikczemnej buchalterii, która tak godzi w dostojność i majestat budowli wznoszonych z myślą o upiększeniu stolicy, jak i tłumi zadowolenie publiczności [...] O ile piękno pomnika jest zasługą architekta, o tyle jego wady biorą się na ogół z przeszkód, którymi skąpstwo i pazerność zagrządzają drogę geniuszowi. Przełożył Leszek Kazana].

## Aneks 2.

**List artystów-profesorów Oddziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Królewsko-Warszawskiego, w: *Akta Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego dotyczące się wystawiania na widok publiczny Dzieł Sztuk Pięknych* vol. II, lit. F, nr 25, s. 317-319, cyt. za: J. Sienkiewicz, 1930, s. 67-68.**

Prześwietna deputacja do osądzenia twórców sztuk pięknych zebrana

Niżej podpisani profesorowie Sztuk Pięknych w Królewsko-Warszawskim Uniwersytecie, oddając pod sąd prześwietnej Deputacji do oceny Wystawy publicznej wyznaczonej, próby postępu swych uczniów uważają się zanieść przy tym następującą prośbę mającą na celu wyjednanie względów Rządowych dla wnoszących się sztuk pięknych w kraju naszym, sądząc iż Prześwietna Deputacja złożona z mężów umiających ocenić potrzeby zwolenników tychże sztuk i gorliwych o ich rozkrzewienie, raczy przyjąć na siebie obowiązek opieki i wstawienia się za nimi do najwyższej władzy.

Szkoła nasza niezaprzeczone uczyniła postępy, wystawa tegoroczna różni się od poprzednich i większym smakiem w doborze przedmiotów współubiegania i większą starannością w ich przedstawieniu. Po tych próbach tuszyc sobie można nadzieję piękniejszych jeszcze postępów i niżej podpisani profesorowie ze swej strony niczego szczerzyć nie będą, ażeby się w części przynajmniej do przyśpieszenia onychże przyłożyć. Lecz czymże będą ich usiłowania jeżeli rząd krajowym artystom swojej odmówi opieki, i zawsze bezwzględnie pierwszeństwo cudzoziemcom przyzna. Wykonywane bywają wielkie dzieła sztuki do stolicy i w innych miastach Królestwa, otwiera się pole dla artystów, odzywa się w nich chęć ubiegania się o zaszczyt pracowania dla potomności, lecz zawsze próżna ich tylko nadzieja zawodzi, nikt ich nie wyzywa na to, aby dali dowody swego talentu, nie masz żadnego dla nich konkursu i cudzoziemiec świeżo do kraju przybyły, lub dopiero przybyć mający, łatwo się bardzo pierwszeństwa nad krajowcami dobija, bo nawet próby swojego talentu nie daje i bez walki w zawodzie kunsztownym palmę zwycięstwa odnosi.

Świeżo co założony Teatr Narodowy otwiera pole dla wielu artystów, dla okazania zdolności swojej i chęci przysłużenia się krajowi dziełem znamenitnym. Malowanie plafonów, kurtyn i innych ozdób; wiele ozdób rzeźbiarskich i posągów są godnym przedmiotem emulacji dla artystów krajowych. W kościołach św. Aleksandra w Warszawie i w Suwałkach nie masz jeszcze ołtarzowych obrazów, których doskonałe wykonanie mogłoby uwiecznić pamięć niejednego artysty. Biblioteka publiczna ma być malowaniem ściennym stosownym do swego przeznaczenia ozdobiona. Jakże wiele następcza się tedy przedmiotów do współubiegania się artystów? Lecz jakże straconym będzie dla kraju pochop, któryby ta sposobność emulowania sztukom pięknym dać nie mogła, jeżeli wszystkie te dzieła przez cudzoziemców umyślnie na to z zagranicy sprowadzonych wykonane zostaną? A jednak podług dochodzących nas wiadomości budowniczy rządowy Corazzi, udaje się do Włoch ażeby przez [bardzo] korzystny [dla siebie] układ, krewnych [lub przyjaciół] swoich do malowań i rzeźby teatralnej sprowadził. Jeżeli rząd powątpiewa o zdolności krajowych artystów, niechajże bądź to na każdy szczególny przedmiot dekoracji malarskiej lub rzeźbiarskiej, bądź też na obrazy i posągi pojedyncze konkurs ogłoszony zostanie, do którego i cudzoziemcy przypuszczeni być mogą, byleby była pewność, że rodak który lepiej lub równie dobrze przedmiot konkursu jak cudzoziemiec wykona pierwszeństwo przed nim otrzyma. Taki układ stanie się nader korzystnym dla sztuk pięknych, ocuci ducha emulacji i nie mała się do znaczniejszych postępów tychże sztuk przyczyni.

Miło by zapewne było niżej podpisanym profesorom stać się naczelnikami praktycznej Szkoły Malarskiej, Rzeźbiarskiej i Architektonicznej, wielką by to dla nich było pociechą widzieć uczniów swoich ubiegających się o zasługi publiczne i kierować pierwszymi ich krokami w tym zawodzie. Tym sposobem ukształciłby się może z czasem zaród prawdziwie narodowej szkoły w sztukach pięknych, którą tylko krajowej duchem narodowości przejęci ukształcić mogą. Wszakże śp. Bacciarelli z tak znakomitym talentem, z taką sposobnością utworzenia szkoły Malarskiej w Polsce jednego ucznia po sobie nie zostawił. Nie idzie tu niżej podpisanym o osobiste widoki i zyski, lecz dopraszają się o wymiar sprawiedliwości w ocenieniu zdolności swych rodaków i uczniów, których już ukształcili, ich imieniem i dobrem sztuk pięknych powodowani, składają prześwietnej Deputacji prośbę o wstawienie się do rządu za nimi i o wyjednanie przy wykonaniu dzieł publicznych tych względów dla artystów krajowych, których dzisiaj tylko cudzoziemcy doznają. [Podpisano:] Ant[oni] Brodowski, Prof. Mal[arstwa]; Ant[oni] Blank Prof. Mal[arstwa]; Paweł Maliński, Prof. Rzeźby; Zygmunt Fogel, Prof. Perspektywy] i Optyki; Wacław Ritschel, Prof. arch[itektury]

W Warszawie, dnia 1 grudnia 1825 r.

### Aneks 3.

**Wiktor Feliks Szokalski, *Wspomnienia z przeszłości, t. 1 (1819-1837), Wilno 1921, s. 85–86.***

Teatr był także częstym naszych rozmów przedmiotem, bo ciągle jeszcze uczęszczałem do niego, a był on wówczas bardzo godnym uwagi; grywano Woltera, Racina, Kornela, Ducange’a, Szekspira, Goethego i Szyllera, pod artystycznym przewodnictwem Osińskiego. Mieliśmy też wówczas potężne dramatyczne talenty: Ledóchowską, Żuczkowską, Werowskiego, Piaseckiego, Dmuszewskiego, Kudlicza i Żółkowskiego. Ostatni był niesłychanie popularną w Warszawie osobistością. Ruchliwy, wszędobylski, swoim dowcipem, anegdotami, żartami ożywiał bardzo towarzystwo, które jednakże nie musiało być bardzo wymagające, sądząc po dwóch pismach humorystycznych, jakie wydawał: „Momus” i „Pasztet nadziany nie truflami, ale facecjami”. Na scenie był to sobie komik bardzo zwyczajny, bez żadnej wyższej zdolności, nie umywający się wcale do swego syna, który nas dzisiaj swoim arcyzmem czaruje. Był to człowiek towarzyski, który jako żartowniś występował w teatrze. Dzisiejszy syn jego jest artystą wysokiego talentu, tetryk, stroniący od ludzi, jak wszyscy poniekąd komici jemu podobni. Gmach teatralny był jeszcze na Placu Krasiańskim i rozbierano jeszcze w dalszym ciągu Marywil, ażeby nowy teatr na jego miejsce postawić. Bo też Warszawa porządkowała się nader szybko i ani podobną już była do tej, jaką się przedstawiała w roku 1820. Grywano wówczas dość często w Łazienkach na wyspie. Wybierano na to operetki np. „Porwanie Aspazji” z akompaniamentem strojnych okrętów i łodzi, z baletniczym uzupełnieniem, w której rej wodzili francuscy tancerze: Thiery, Maurice i panna Ressayé. Nasz własny balet bardzo był słabo rozwinięty i rzeczywiście datuje dopiero od czasów powstańczych. Żółkowski ojciec umarł w 1822 roku. Wyprowadzono go ze Świętojerskiej ulicy. Cała Warszawa wyległa na jego pogrzeb. Byłem i ja tam także i dzieliłem ogólną żalność.

### Aneks 4.

**Julian Heppen, *Teatr Wielki w pierwszym roku istnienia, „Album Teatralne: rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym”, Tom 1 (1897) s. 30-31.***

Widowiska w świeżo wzniesionym Teatrze Wielkim rozpoczęły się dnia 24 lutego 1833 roku, w trzy dni po zamknięciu przedstawień w starym teatrze przy placu Krasiańskich.

W dniu tym afisz ogłosił:

*Za pozwoleniem zwierzchności.*

N. 1. Dziś w niedzielę d. 24 lutego 1833 r., daną będzie opera Rossiniego w dwóch aktach, z włoskiego tłumaczona pt.:

CYRULIK SEWILSKI.

Hr. Almaviva – JP. Dobrski.

Bartolo, doktor – JP. Szczurowski.

Rozyna, jego wychowanica – JP. Aszpergerowa.

Bazyli, nauczyciel muzyki – JP. Zdanowicz.

Figaro, cyrulik sewilski – JP. Polkowski.

Berta, służąca Rozyny – JP. Daszkiewiczówna.

Oficer od straży – JP. Jastrzębski.

Alkad – JP. Zieliński.

Notariusz – JP. Rywacki.

Florillo – JP. Świergocki.

Łukasz – JP. Krzesiński.

Ambroży – JP. Jędrzejowski.

ZAKOŃCZY ZABAWA TAŃCUJĄCA.

Osoby tańczące: JPanna Eugenia Frejlich, Lideman, Bogdanowiczówna i Stolarska.

JPanowie: Turczynowicz i Żurkowski.

Następne przedstawienie odbyło się we wtorek 26 lutego, na którym odegrano *Przyjaciół* Aleksandra hr. Fredry. Współczesny faktowi „Kurier Warszawski” w nr 54 z d. 25 lutego 1833 r., pisze:

„Wczorajsze pierwsze widowisko w nowym teatrze na placu Marywilskim zaszczycił swoją obecnością JO. Książę Feldmarszałek Namiestnik królewski; znajdowało się wiele znakomitych osób płci obojej, wszystkie miejsca były napełnione. Ozdobność sali w najświeższym guście powszechnie chwalono i znawcy zapewniają, że należy do najpiękniejszych, średniej obszerności, teatrów w Europie. Pierwszy plan tej budowy podał budowniczy Koratzy [Corazzi], i podług tegoż planu rozpoczęto budowę, lecz przy wznowieniu roboty plan ten stosownie do potrzeby i dogodności, zmienionym został. Wewnątrz sala, czyli miejsce dla publiczności, jest malowane, przez JPP. Pawła Benedetti i Sałackiego. Płaskorzeźby wewnętrzne Malińskiego, Hegla i Acjardi. Piękny świecznik z rękodzielni Rahna i Wertheima. Stolarszczyznę robił JP. Jaroszyński, zaś wznowienie całej budowy i jej dokończenie tak rychłe odbyło się pod ogólnym kierunkiem i rozporządzeniem JW. Jenerała-lejtnanta Rautenstraucha. Pierwsze piętro ozdobione jest wizerunkami Jana Kochanowskiego, Wojciecha Bogusławskiego, Rasyna, Szekspira, Moliera i Mozarta. Niedogodności, jakim jeszcze niepodobna było zapobiec lub przewidzieć, stopniowo będą uchylane, ażeby to miejsce zabawy przyjemnej i pożytecznej uczynić najdogodniejszym, aby łaskawa publiczność raczyła w nim ciągle doznawać zadowolenia”.

W pierwszym roku istnienia teatru Wielkiego, tj. 1833 r., następujące nowe lub wznowione na scenie tej wystawiono dzieła, począwszy od pierwszego przedstawienia:



I tak, w m. marcu: *Opera włoska w podróży*, opera 2-aktowa Fiovarantego (wznowienie), *Jest temu lat 16-cie*, nowa melodrama trzyaktowa z francuskiego; panna Wołkow, śpiewaczka wielkiego talentu wystąpiła ostatni raz w *Niemiej z Portici*, w roli Elwiry.

W m. kwietniu t. r. ukazała się nowa 4-aktowa komedia, oryginalnie napisana pt. *Laura czyli Zalotność i obraza* (z nową dekoracją, przedstawiającą „Młociny pod Warszawą”, pędzla Głowackiego); wznowiono komedię 3-aktową, z niemieckiego, pt. *Brat w postaci kochanka*; wystawiono wreszcie w tym miesiącu operę Webera *Wolny strzelec*, w której rolę Agaty śpiewała panna Miller, późniejsza Dobrzyńska, żona słynnego muzyka.

W maju przedstawiono nową komedię z francuskiego przełożoną pt. *Dwie wdowy, czyli Zdarzenie z balu*. Po raz pierwszy w tym miesiącu wystąpił na scenie Stanisław Bogusławski, autor *Starej romantyczki*, *Lwów i lwiat* i innych dzieł dramatycznych; panna Morozowiczówna (Rywacka) w roli Elwiry w *Niemiej z Portici* ukazała się na deskach teatralnych, panna Lideman w roli Fenelli; w tym także miesiącu opuściła scenę Antonina Palczewska, grając rolę główną w melodramie nowej *Niema sierota z Pampeluny*. Wznowiono potem operę Spontiniego *Westalkę*, dano wreszcie nową melodramę *Emma Tools*.

W następnym miesiącu, czerwcu, wznowiono operę Rossiniego *Kopciuszek*, w którym ukazała się nowa śpiewaczka panna Kaplińska i nowy śpiewak Markowski; potem grano komedię *Mirandolina*; wyszła ona z druku następnie w oficynie księgarskiej Merzbacha w zbiorze pt. *Teatry warszawskie*.

W lipcu wystąpiła po raz pierwszy w operze *Turek we Włoszech* panna Petronela Zamecka, grano nową dramę po raz pierwszy *Czemuż nie była sierotą?* Fryderyka hr. Skarbka.

W sierpniu artyści opery niemieckiej, panna Tweedte i pan von Szmidhof ukazali się w wyjątkach z oper. Później Szmidhof przeniósł się do teatru wileńskiego; dał koncert także w teatrze p. Haensel na skrzypcach; wystawiono nową komedię *Falszywy wielki ton*, tłumaczoną z niemieckiego.

We wrześniu po raz pierwszy wystąpiła w dramie *Teresa* panna Emilia Maire; jako gość wystąpił w *Precjozie* stary Anczyc, w roli Don Pedra.

W październiku wznowiono komedię Goldoni’ego (z włoskiego) *Karykatury*; na dochód Józefy Ledóchowskiej dano dramat *Amelia Mansfield*, było to ostatnie wystąpienie znakomitej artystki; wreszcie d. 20-go t. m. ukazał się po raz pierwszy syn zmarłego ulubionego artysty Alojzy Zótkowski, w operze *Fra-diavolo* i dano nowy po raz pierwszy dramat *Karolina*, przełożony z francuskiego.

W listopadzie wystawiono nową melodramę *Ben-Dawid*, tłumaczoną z niemieckiego przez Borysa Halperta, wznowiono komedię Picarda *Dwóch Sieciechów* i grano nową oryginalnie napisaną operę Józefa Brzozowskiego *Hrabia Weseliński*; wreszcie wystąpił jako gość na scenie Teatru Wielkiego Chełchowski, w melodramie *Życie szulera*, późniejszy dyr. teatrów w Krakowie i Lwowie.

W grudniu wystawiono nowy oryginalnie napisany dramat pt. *Sumienie*, którego autorem był Fryderyk hr. Skarbek.

W roku otwarcia Teatru Wielkiego w naszym mieście tj. 1833, wybitniejszymi postaciami tej sceny byli: Julian Dobrski tenor (urodził się w Warszawie 1811 r., zmarł jako emeryt, d. 2 maja 1886 roku); Jan Nepomucen Szczurowski, basista, który pierwszy śpiewał partię Bertrama w *Robercie Diable*, zmarł w r. 1850; Katarzyna z Kamińskich Aszpergerowa, zajmowała pierwsze role w operach i melodramatach, zmarła d. 25 września 1835 r., Józef Zdanowicz, wyborny aktor do ról charakterystycznych w komedii i operze, zmarł d. 10 października 1839 r.; Józef Polkowski, pierwszy tenor, znakomity przedstawiciel Mazaniella w *Niemiej z Portici*, zmarł d. 9 czerwca 1835 r., pierwszy raz wystąpił na scenie w 1821 r.; Józefa Daszkiewiczówna, następnie zamężna Śliwińska, utalentowana artystka do ról naiwnych, zmarła w Płocku d. 24 sierpnia 1886 r.; Józef Świergocki, artysta dramatyczny nie tyle utalentowany, ile pracowity, pełen zamiłowania dla teatru, jako komik wielce był lubiany, obok tego był bibliotekarzem archiwum teatralnego, a w końcu swego zawodu pomocnikiem dyrektorów teatru, zmarł d. 22 kwietnia 1884 r., Eugenia Pion, zamężna Koss, pierwsza

tancerka baletu warszawskiego, zmarła d. 23 czerwca 1848 r.; Roman Turczynowicz, pierwszy tancerz, zmarł d. 21 maja 1882 r., Faustyn Zyliński, pierwszy tenor, zmarł d. 19 czerwca 1867 r., Ludwik Royer, Francuz, wyborny komik baletowy, zmarł d. 25 października 1885 roku.

Zapisać należy ówczesnych dekoratorów teatru: Józefa Głowackiego, zmarłego w r. 1858; Antoniego Sachetti’ego, zmarłego w r. 1870; na koniec dyrektora opery Karola Kurpińskiego, zmarłego d. 18 września 1857 r. i dyrektora orkiestry baletowej Józefa Stefaniego, zmarłego r. 1876.

## Aneks 5.

**Stanisław Niewiadomski, Rok 33. Czterokrotna data jubileuszowa w dziejach Opery Warszawskiej, w: Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933, Warszawa 1933, s. 33–38.**

Opera była instytucją jeszcze bardzo młodą, zaledwie dwudziestoletnią, gdy ją Władysław IV, wówczas królewicz, poznał we Florencji, gdzie na cześć jego wystawiono, skomponowany przez Franceskę Caccini utwór *Wybawienie Ruggera z wyspy Alciny*. Młody książę, zachwycony nieznanym mu rodzajem widowiska, powróciwszy do kraju urządził na zamku w Warszawie teatr, kapelę dworską powiększył do liczby 50 instrumentalistów, śpiewaków do 20. Należał nadto do całości jeszcze i chór. Wspaniały ten, jak na owe czasy zespół, uważa pani de Guebriant, towarzyszka królowej Marii Ludwiki, za jeden z najlepszych w Europie. Kapelmistrzem tego zespołu był Marek Scacchi, drugim obok niego — Bartłomiej Pękiel.

Opera za czasów Władysława IV nie była widowiskiem stałym i ukazywała się tylko przy wielkich uroczystościach; ale nie szczędzono wówczas pieniędzy na jak najdoskonalsze wykonanie ani jak najokazalszą wystawę. Pierwsze przedstawienie dano w roku 1628. Co do utworów wykonywanych, to według wszelkiego prawdopodobieństwa autorami ich byli muzycy włoscy, dopiero w pięć lat później pojawia się Polak jako twórca opery. Jest nim Piotr Elert, z zawodu drukarz i muzyk, a zarazem i sekretarz królewski, który w sprawie uwięzienia Jana Kazimierza we Francji odegrał jako śpiewak przed kardynałem Richelieu romantyczną rolę. Opera Elerta nosiła tytuł *La fama reale overro il principe trionfante* i wystawiała króla, a jakkolwiek nie posiadamy ani tekstu jej, ani muzyki, to jednak datę jej pojawienia się tj. rok 1633, nie bez słuszności możemy uważać za ważną. Było to bowiem pierwsze obudzenie się twórczości polskiej na tym polu stosunkowo bardzo wczesnie, bo od początków tego rodzaju muzyki zagranicą, niezbyt oddalone.

Świetność opery na polskim dworze królewskim zgasła ze śmiercią Władysława IV w roku 1648. Lata panowania królów: Jana Kazimierza, Wiśniowieckiego i Sobieskiego nie przyniosły dalszego rozwoju operze w Polsce, mimo sporadycznie pojawiających się przedstawień.

Dwór królewski dopiero za Sasów zabłysnął na nowo widowiskami operowymi. Były to czasy najświetniejszego rozkwitu szkoły Neapolitańskiej, chlubiącej się w świecie ówczesnym zarówno całym zastępem znakomych twórców i wykonawców, śpiewaków i instrumentalistów, jak zarazem oczywiście i dzieł, do których publiczność przywiązywała się tak namiętnie, iż nie wyobrażano sobie, ażeby w przyszłości, mogło coś zastąpić płody muzyków ówczesnych. „Gdyby kiedyś opery Jomellego i Hassego miały ulec zapomnieniu — padł razu pewnego głos z ust poważnych — to będzie to nieomylną oznaką powrotu do barbarzyństwa”. August II posiadał na dworze swym w Dreźnie właśnie wspomnianego Hassego i żonę jego Faustynę Bordogni najsłynniejszą na cały wiek XVIII śpiewaczkę. Jedną kapelę tzw. polską woził ze sobą do Warszawy, drugą, saską, utrzymywał stale w Dreźnie. Ale pierwszy okres panowania Augusta II nie był jeszcze tak pomyślny dla rozwoju opery jak ostatni od roku 1719, po zawarciu pokoju ze Szwecją. Następca tronu, późniejszy August III, po odbyciu kilkoletniej podróży po Włoszech, wpłynął na ojca, iż wprowadził na powrót na dwór królewski operę na jakiś czas zamkniętą. Zaangażowano w tym celu świetny

zespół śpiewacki w Wenecji; jako kapelmistrz i kompozytor należał doń słynny Antonio Lotti. Ale początkowo dawano tylko małe widowiska tzw. serenady lub intermezza. Mimo to koszty przedstawień wzrastały tak olbrzymio, że w końcu trzeba się było pożegnać ze wszystkimi znakomitościami jak Durastemli, Tesi, Constantini [zwana la Polacchina] i inne, górę zaś wzięła na dworze drezdeńskim komedia francuska i włoska, i z nią to jeździł król do Warszawy, przy czym towarzyszyła mu nadmieniona kapela polska. Zbawcą opery okazał się teraz po raz drugi następca tronu, za którego wpływem zrekonstruowano operę na nowo.

W roku 1733, w lutym, zmarł w Warszawie król August II, a wstąpił na tron August III, z którym dla opery drezdeńskiej, a względnie warszawskiej rozpoczyna się nowy okres. W Warszawie zastał król budynek wystawiony jeszcze w roku 1724. Była to tak zwana operalnia, zbudowana obok ogrodu saskiego przy ul. Królewskiej, gmach obszerny z parterem i lożami. Tu w roku 1733 na imieniny króla odegrano operę Hassego *Euristeo*, która nowy okres rozpoczęła. August III lubował się w muzyce operowej namiętnie lecz jednostronnie. Zależało mu głównie na tym, ażeby śpiewano ciągle i jak najlepiej. Natomiast rozmaitość repertuaru była bardzo niewielka, bo w ciągu roku nie dawano więcej oper jak dwie, które król z niezmienną uwagą wysłuchiwał w całości, nie zważając na to, że publiczność obojętnie przyjmowała szczodre jego dary, i mimo bezpłatnego wejścia nie uczęszczała na przedstawienia opery. A siły śpiewackie, podobnie, jak i instrumentalne, były tu pierwszorzędne. Nie brakło ani doskonałych kapelmistrzów, ani baletników. Tancerka Vulciani cieszyła się sławą nie mniejszą od słynnych śpiewaczek ówczesnych, jak np. Romanina lub Anna Pozzi. Fürstenau, autor historycznej pracy o muzyce na dworze drezdeńskim za obydwu Augustów, wymienia dzieła operowe wystawiane w Dreźnie w tym czasie, lecz o Warszawie milczy, jakkolwiek o wyjazdach króla i o składzie kapeli angażowanej dla Warszawy wspomina niejednokrotnie. Bez zmian osobliwych ciągnęło się to życie opery aż do roku 1763. W dniu 7 października tego roku miano z powodu imienin króla i ku uczczeniu 30 rocznicy wstąpienia jego na tron, wykonać po raz pierwszy operę Hassego *Leucippe* na scenie teatru drezdeńskiego. Król jednak na parę godzin przed próbą tej opery, na którą zapowiedział swą obecność, zmarł, tknięty atakiem apoplektycznym dnia 5 października. Ze śmiercią jego, drugi okres opery warszawskiej, tak świetnie w r. 1733 rozpoczęty, skończył się. Operalnię w lat kilka później rozebrano, jako budynek grożący upadkiem. Niedługo jednak później opera włoska już pod panowaniem Stanisława Augusta pojawiła się znowu w Warszawie tym razem znacznie goręcej przyjmowana przez publiczność niż za Augusta III. Powodzenie to było w pewnym okresie tak wielkie, że bardzo szkodliwie oddziaływało na egzystencję dramatu i komedii polskiej. Ale za to wpłynęło dodatnio na tworzenie się powolne opery polskiej tak oryginalnej jak obcej w języku polskim śpiewanej. Wyłynęły na widownię nazwiska nowe: Kamiński, Stefani, Kajetani, Damse, Elsner i Kurpiński, prócz ostatniego, sami cudzoziemcy, lecz spolszczeni całkowicie i całym sercem oddani sztuce polskiej. Za czasów ich działania, Polska przeszła wszystkie wstrząsające wypadki życia swego politycznego: rozbiory, powstanie kościuszkowskie, utworzenie Królestwa Kongresowego i jego upadek, powstanie listopadowe.

Rok 1833 zastał u steru opery Karola Kurpińskiego. Za jego też dyrekcji otwarto nowy gmach teatru wzniesiony kosztem miasta Warszawy, a z rozkazu rządu rosyjskiego nazwany Wielkim Teatrem, a nie Narodowym, jak się nazywał budynek poprzedni na placu Krasińskich.

Jeżeli przewaga utworów była zawsze przez całe dwa wieki poprzednie po stronie włoskiej, to w tym roku utrzymała się nadal, przybrawszy jeszcze do towarzystwa utwory francuskie. Włoskich wieczorów dano w tym roku 40, francuskich 38, niemieckich natomiast tylko 11 (*Precjoza* 6 razy, *Wolny strzelec* 4 razy i *Szwajcarska Familia* Wajgla – raz). Mozartowskiej opery nie dano żadnej, weszły one na scenę warszawską znacznie później.

Ale znamienym dla roku 1833 w Teatrze Wielkim jest brak polskich oryginalnych utworów operowych. Wprawdzie język polski panował jeszcze niepodzielnie, ale kompozytorzy polscy Elsner i Kurpiński zamilkli, widocznie opery ich historyczne nie były na rękę rządowi rosyjskiemu. Jedynie balet *Wesele w Ojcowie* pojawia się na afiszu często, niekiedy zaś drobne utwory wodewilowe

z muzyką Damsego lub Kratzera. Dopiero pod koniec roku w dniach 24 i 26 listopada ukazuje się jedyna premiera polska, opera Józefa Brzowskiego *Hrabia Weseliński*, a biorą w niej udział panie: Kaplińska i Aszpergerowa oraz pp. Dobrski, Polkowski i Szczurowski. Tytułową rolę śpiewa Polkowski ten sam, który Figara śpiewa w *Cyruliku*.

Józef Brzowski urodzony w Warszawie w 1805 był uczniem K. Kurpińskiego. W roku 1833 spełniał obowiązki kapelmistrza baletu, komponował utwory kameralne i symfoniczne. Jedyna wyżej nadmieniona opera jego, napisana do tekstu Dmuszewskiego, powodzenia nie miała. Wnosząc z tytułu i obsady, był to utwór lekki w stylu włoskim naówczas panującym, bo wszakże i Kurpiński w owych czasach zupełnie ulegał wpływowi Rossiniego. Partytura opery Brzowskiego jak dotąd, nie została odnaleziona. Jedynej jej numer drukowany, można znaleźć w „Pamiętniku Muzycznym” (Warszawa 1834). Jest to kawatyna na mezzosopran napisana starannie i poprawnie, bez indywidualnych jednak znamion talentu. W latach późniejszych autor *Hr. Weselińskiego* oddany całkowicie muzyce poważnej, brał udział w organizacji szkoły muzycznej wspólnie z Moniuszką. Zmarł w r. 1888.

Poza wykazanymi poprzednio 90 (około) przedstawieniami operowymi dawano w Teatrze Wielkim liczne melodramy, komedie i dramaty, przeważnie wartości „kasowej”; niektóre z nich cieszyły się wielkim powodzeniem. Rękę rządu rosyjskiego nie trudno dostrzec na afiszach ówczesnych. Galówki ukazują się kilka razy w tym roku na polecenie władzy, a raz nawet wyraźnie „na rozkaz”. Dwukrotnie pojawia się występ niemieckich śpiewaków, ale jedynie tylko w kilku oderwanych numerach Mozarta, Spohra i Webera. Raz jeden urządzono koncert na scenie Teatru Wielkiego z uwerturą Kurpińskiego na czele.

Wielka ilość utworów operowych włoskich i francuskich, wystawionych w roku 1833 ma znaczenie wysoce znamienne i łączy się z analogiczną datą poprzednich stuleci, z całą konsekwencją. Smak polskich słuchaczy, mimo wpływów klasycznego kierunku wywieranych przez Józefa Elsnera, zwraca się stanowczo ku muzyce romańskiej. Dwaj najulubieńsi kompozytorzy ówcześni to Rossini i Auber. Pierwsze miejsce co do liczby przedstawień i sukcesu zajmuje *Cyrulik sewilski* Rossiniego, obok niego dwie opery Aubera *Niema z Portici* i *Fra Diavolo* cieszą się niezmiennym powodzeniem i cieszyć będą nadal po roku 1833.

*Cyrulik sewilski* wystawiony po raz pierwszy 29 października 1825 roku, a w styczniu i lutym roku 1833 dany parę razy, wybrany został na inauguracyjne przedstawienie Teatru Wielkiego dnia 24 lutego w następującej obsadzie: Rosina – Aszpergerowa, Almaviva – Dobrski, Figaro – Polkowski, Don Basilio – Zdanowicz.

Setka lat, ubiegająca obecnie od tej chwili pamiętnej, w niczym bezprzykładnego powodzenia *Cyrulika* nie zmieniła. Arcydzieło to zawierało cudowną swą świeżość i do dziś dnia przoduje w repertuarze operowym Teatru Wielkiego. Już to jedno wystarcza w zupełności, ażeby w uroczystym dniu setnej rocznicy istnienia Wielkiego Teatru dnia 24 lutego roku 1933 wystawić *Cyrulika sewilskiego*. Teraźniejszość składa w ten sposób należny hołd – przeszłości.

Włoskie lata opery warszawskiej 1633, 1733 i 1833 jaśnieją w swym retrospektywnym ujęciu chwałą, nie dającą się zaprzeczyć, a bez ujmy dla naszej rodzimej twórczości. Bo pokrewieństwa polskich kompozytorów jak Kurpiński i Moniuszko z Włochami trudno nie dostrzec. *Halka* zaś sercu naszemu tak droga i tak bardzo popularna, na tle tej włoskości wyrasta ponad wszystko i razem z owym *Cyrulikiem*, z *Faustem*, *Carmen* i *Aidą*, dając nam najwymowniejszy obraz rasowych naszych skłonności muzycznych i jednocześnie odpowiedź na kwestię daczego Mozart, Beethoven i Wagner nie znaleźli u nas nigdy trwałego ani naprawdę podatnego gruntu.

A w końcu, zrekapitulowawszy powyżej omawiane, pamiętne daty Opery warszawskiej należy im cześć złożyć: za inicjatywę śmiałą i wczesnie podniesioną w wieku XVII, za szczodrość królewską i blask nadawany dziełom sztuki w wieku XVIII, za wzniesienie gmachu dzisiejszego przez miasto Warszawę i za artystyczną pracę polskich muzyków i śpiewaków w wieku XIX.

Data bieżąca, z rzędu czwarta, przynosi nam jedną z najpiękniejszych ofiar na rzecz sztuki. Oto, gdy przyszły ciężkie dni kryzysu na całą Europę i Polskę, polscy artyści śpiewacy i muzycy wraz z całym zespołem baletowym i technicznym opery zrzeszają się, aby utrzymać ciągłość sztuki istniejącej lat trzysta. Jest to pełen poświęcenia akt ofiarności, jest to szereg czynów wiekopomnych na rzecz kultury narodowej. Hołd im się za nie należy!

## Aneks 6.

**Władysław Fabry, *Moniuszko. Powieść biograficzna, Warszawa 1938, s. 17-24.***

Działo się w dniu 1 stycznia 1858 roku.

Za kulisami Teatru Wielkiego w Warszawie panowało zamieszanie iście premierowe.

Gonitwa w tę i ową stronę, nawoływania, przekleństwa, przesuwanie i ustawianie kulis.

Wreszcie wszystko uciszyło się i zabrzmiały pierwsze akordy uwertury.

Bez szelestu zjeżdżały jeszcze w dół dekoracje do aktu drugiego, kryjące się przed okiem widzów poza dekoracjami z aktu pierwszego.

Za jedną z kulis stał skromnie schowany mężczyzna, lat około czterdziestu, niski, otyły. Ubrany był ciemno. Stał jak zahipnotyzowany dźwiękami dochodzącymi z orkiestry.

Czyż to istotnie jego muzyka? Więc słyszy ją wreszcie we właściwym wykonaniu. Jak się to stało? Czy to możliwe? Nie, naprawdę to premiera mojej Hali. W Teatrze Wielkim w Warszawie. Przecież nie ma już żadnej wątpliwości, grają, grają naprawdę! Zmieniają się tonacje, „minore”–„maggiore”. Płynie szeroko rozlewny temat Halki, zapelniając cały amfiteatr. Grają...

W tym miejscu niebieskie oczy mężczyzny zaszklily się, zdjął okulary i nieznacznie otarł łzy.

I nagle! — omal nie został ugodzony w głowę zjeżdżającą w dół ostatnią kulisą. Zaledwie zdołał uskoczyć w bok.

Grad przekleństw posypał się na jego już mocno łysą głowę:

– Wszędzie to się pęta – te facetki! Nie dadzą ci człowiecze pracować! Nie pójdzie to na salę, tylko pcha się za kulisę, by wypatrzeć jaką baletnicę. A gdy uszkodzisz łysinę, to odpowiadaj. Jegomość nie wie, że osobom obcym za kulisami przebywać nie wolno?

Z tymi słowy doskoczył główny maszynista Czarcikowski do zażenowanego słuchacza, chcącego mu coś tłumaczyć i uśmiechającego się łagodnie. Ale ten wciąż go gromił, nie dając mu przyjść do słowa.

– Pan nie wie, że tutaj w czasie przedstawienia stać nie wolno?

– Ja... właśnie – zacinał się nieznamy.

– Co właśnie? Nic właśnie! Nie wolno i basta!

W tej chwili przebrzmiały ostatnie akordy uwertury i sala zatrzęsa się od oklasków.

Wpadł rozentuzjasmowany reżyser Matuszyński i ujrawszy Moniuszkę wołał z daleka:

– Mistrzu! Sukces niebывały! Czegoś podobnego nie przeżywałem jeszcze nigdy!

Ścisnął za ręce Moniuszkę jak nieprzytomny.

Groźny i nieubłagany maszynista Czarcikowski, zorientowawszy się wreszcie, że ma przed sobą kompozytora wystawianej po raz pierwszy opery, zaczął bąkać pod nosem jakieś słowa przeproszenia. Moniuszko spojrział na niego zza szkieł swymi mądrymi niebieskimi oczyma i uśmiechnął się jednym z tych uśmiechów, które mówiły: – Człowiecze, zrozum to, że w dniu dzisiejszym, który jest najważniejszym dniem mojego życia, przebaczyłbym każdemu nawet zbrodnię, a nie tylko takie małe grubiaństwo.

– Nic nie szkodzi – odpowiedział odchodząc na bok z Matuszyńskim.

Czarcikowski patrzył przez chwilę za odchodzącym, potem podrapał się w głowę, co było oznaką niezadowolenia i znikł za kulisami.

Tymczasem teatr aż drżał od oklasków i wywoływania kompozytora, ukrytego skromnie za kulisami. I to nie tylko ukrytego, lecz zwymyślanego przez maszynistę, za to, że się tam ukrył.

Dyrektor Ouattrini, który prowadził premierę, dziękował ukłonami za niebывały entuzjazm, z którym nie spotkał się jeszcze nigdy, a który mu jako cudzoziemcowi dawał wiele do myślenia. Bo w tych oklaskach publiczności warszawskiej, na ogół stosunkowo zimnej i dość w sobie zamkniętej, było coś żywiołowego, coś zastanawiającego, a nawet niepokojącego... Ouattrini, jako stuprocentowy rasowy muzyk, poznał się od razu na muzycznej wartości dzieła, jednak jego pierwiastek narodowy był dlań obcy i niedostępny. A więc i stopień entuzjazmu publiczności premierowej musiał pozostać niezrozumiały.

Kłaniający się publiczności kapelmistrz włoski nie mógł zdawać sobie sprawy, że w tym pamiętnym dniu pierwszym stycznia 1858 roku odbywały się zaślubiny z publicznością polskiej opery narodowej. Nagle doznał jednak pewnego niepokoju! Trwało to może jedną tysięczną sekundy, w której uświadomił sobie, że ten jego triumf dyrygenta jest... klęską dyrektora. W osobie skromnego i potulnego Moniuszki dojrzał nagle groźnego rywala! – i z osłepiającą jasnością zrozumiał, że będzie musiał wkrótce już ustąpić miejsca temu jeszcze przed pół godziną prawie nikomu nieznanemu skromnemu Polakowi.

Zmarszczył brwi groźnie i nie zważając na ciągłe oklaski, dał znak do podniesienia zastony.

Wspaniały sarmacki polonez rozpoczął akt pierwszy *Halki*...

I znowu zagrzmiały oklaski.

A gdy dobiegł do końca akt trzeci, teatr wprost oszalał!

Czegoś podobnego nie pamiętali najstarsi bywalcy operowi! Już po raz czwarty wyprowadzono kompozytora przed rampę. P. Rivoli i p. Dobrski cofnęli się dyskretnie za kotarę, a on stał zmieszany, z oczami pełnymi łez i kłaniał się, przyciskając obie ręce do bijącego serca. A ono tak strasznie biło, gdyż się radowało! Stał bezradny i zakłopotany. Chciałby im powiedzieć:

– Ja sercem pisałem dla was tę muzykę, z miłości dla mej ojczyzny i mych rodaków. Nie chodzi mi o wasze oklaski, lecz o waszą miłość. A wyczuwam, że wionie od was ku mnie i za to wam dziękuję...

A gdy lekko utykając na lewą nogę, która była nieco krótsza, zszedł z oczu publiczności i znalazł się za kurtyną, otoczyli go kołem wykonawcy, gratulując i ściskając jeden przez drugiego.

Rivoli, która przez chwilę stała na boku i wypoczywała, podeszła swymi kocimi krokami do Moniuszki i nagle pocałowała go w usta, mówiąc:

– Niech mi mistrz wybaczy wszystkie moje poprzednie fochy i humory. Halka jest dla mnie czymś tak nowym, że musiałam się do niej najpierw przyzwyczaić. Ale obecnie nie dałabym jej nikomu za wszystkie inne!

Moniuszko w pierwszej chwili zmieszany i zaskoczony pocałunkiem, pogładził ją po delikatnej twarzy i powiedział swym dźwięcznym i jasnym głosem:

– Droga panno Rivoli, Halkę trzeba było, trzeba było koniecznie najpierw pokochać, a dopiero potem, dopiero potem można ją było zaśpiewać. Ponieważ to się jednak stało, więc śpiewa, śpiewa pani urocz.

I przyciskając znowu obie ręce do serca ukłonił się wszystkim artystom, mówiąc:

– Jesteście wszyscy, wszyscy dla mnie niewymownie dobrzy. I za to, za to was kocham i nie zapomnę wam nigdy chwil, które dzięki wam, dzięki wam dziś przeżyłem.

Dobrski, trzymający się dotychczas nieco na uboczu i stremowany przed arią z czwartego aktu, która miała za chwilę nastąpić, zawołał:

– Jeszcze nie wiadomo, czy mnie mistrz za chwilę nie przeklnie po *Szumią jodły!*...

Moniuszko odpowiedział na to takim uśmiechem, że gdy po upływie kilkunastu minut przebrzmiały ostatnie tony arii Jontka, mury teatru zdawały się pękać od oklasków.

– Sam czuję, że jeszcze nigdy w życiu tak nie śpiewałem – mówił Dobrski do jednego z kolegów, schodząc za kulisy. – A wszystko to przez ten jego uśmiech i to spojrzenie, dla których by człowiek skoczył w ogień, byle mu nie zrobić zawodu i tych oczu nie zasmucić, a tego uśmiechu nie zgasić. Tymczasem Moniuszko, skorzystawszy z chwili ciszy w czasie *Kołysanki* Halki z czwartego aktu, kiedy wiolonczele opłakiwały los jej dziecięcia, którego nie będzie komu „utulić do trumienki”, dopadł jakiegoś biurka i na wpół przytomny kreślił następujący list do żony:

„Mój Aniołku! Nie macie pojęcia co się ze mną dzieje! Czytajcież teraz co tam pisać będą, mnie przebaczcie, że bez sensu piszę! Bardzom rad z siebie i z artystów i publiczności”...

Ponieważ kilka osób wpadło do gabinetu, zażenowany schował list pośpiesznie do kieszeni.

Szalone oklaski wskazywały, że przedstawienie skończone.

Matuszyński wołał:

– Mistrzu na scenę, bo publiczność nie ustąpi! Rivoli i Dobrski wychodzili już 14 razy!

W drzwiach stanął Ouattrini, zamienili z Moniuszką konwencjonalne uściski dłoni i wyszli razem przed rampę. Teatr huczał!

Gdy Moniuszko wrócił do gabinetu ze łzami wzruszenia w oczach, czekał już na niego Sikorski.

Energicznym, męskim ruchem wziął go w ramiona i przycisnął do serca. Trwali tak przez długą chwilę w milczeniu.

– Wiem, com ci jest dłużny, kochany Mazurze – przemówił pierwszy Moniuszko wśród łez.

– To ja i cały naród jesteśmy twymi dożywotnimi dłużnikami! – odpowiedział Sikorski.

Twarz Moniuszki rozpogodziła się nagle, zaśmiał się i zaczął mówić szybko:

– Ale wiesz, wiesz kochany Józefie, że dopiero teraz, dopiero teraz uświadomiłem

sobie, iż jestem piekielnie głodny, gdyż od rana nic – tego – panie – nie jadłem.

Chodźmy cichaczem do Steinkellera, gdzie sobie grzmotną dwa wyborne kotlety. Tam nas, tam nas nikt nie znajdzie...

Gdy po kilkunastu minutach rozbijano się po całym gmachu, by zawieźć kompozytora na prośzoną kolację, on zamawiał właśnie porcję ulubionych kotletów. Jednak podstęp nie udał się. Odszukano ich. Wpadł zdyszany Matuszyński, wymachując już z daleka rękami i wołając:

– Bójcie się Boga! Co wy wyprawiacie? Przecie Podhorski czeka w pałacu ze wspaniałą ucztą. Rozesłano kilka par koni na miasto w poszukiwaniu za mistrzem. Mnie pierwszemu udało się wpaść na wasz trop, gdyż widziano was wymykających się razem tylnym wyjściem! Nie zwlekajmy i chodźmy, bo wszyscy czekają i byłaby śmiertelna obraza. Zresztą Podhorski to wielki mecenas sztuki i nie zasługuje na ten despekt.

– To zależy od Stacha, on musi zdecydować — odpowiedział Sikorski.

Moniuszko był zażenowany w najwyższym stopniu i widać było, że dałby wiele za to, by móc pozostać z Sikorskim w restauracji. Jednak z drugiej strony był on człowiekiem niezwykle dobrym i wybornie wychowanym, więc zdawał sobie doskonale sprawę, że za okazane serce i entuzjazm nie wolno odpłacać nikomu niewdzięcznością i lekceważeniem. Była to walka wrodzonej skromności i wstydlivości z zasadami dobrego wychowania i zasobami serca. Zwyciężyły te drugie, bo zwyciężyć musiały.

Westchnął i zapytał:

– A czy tam, czy tam dużo osób?

– Cały świat artystyczny, literacki i arystokracja.

– A ze znajomych?

– Dobrski, Troschel, redaktor „Gazety Warszawskiej”, Kenig – wyliczał szybko Matuszyński.

– No to jedźmy, kochany Mazurze, nie ma, nie ma rady – zdecydował.

Czekała kareta, która w kilku minutach zawiozła ich do pałacu, gdzie Moniuszkę powitano z honorami iście królewskimi.

Podano wspaniałą kolację, a toastom i wiwatom nie było końca. Wreszcie entuzjazm przybrał takie rozmiary, że Moniuszkę i Dobrskiego podniesiono w górę i postawiwszy ich, niby posągi, na oddzielnych stołach, uczczono szeregim mów.

Uczta przeciągnęła się do rana.

## Aneks 7.

***Helena Modrzejewska w Teatrze Wielkim, w: Wincenty Rapacki, Sto lat sceny polskiej w Warszawie, Warszawa 1925, s. 144–153.***

Przybywa do nas [do Teatru Wielkiego] w roku 1868 Helena Modrzejewska. Była zjawiskiem. Skąd się wzięła? Wenus zrodziła się z piany morskiej, wierzyli starzy Grecy. Podobna legenda urosnie chyba i o niej. Zresztą kto chce być skrupulatny i dowiedzieć się szczegółów biograficznych, niech przeczyta jej pamiętniki. Rozpoczywałem swój zawód prawie razem z nią, lecz nigdy nie przyszło mi na myśl troszczyć się o jej ród i pochodzenie. Widziałem ją zawsze piękną, zawsze artystką z Bożej łaski. A przebiegając myślą trzydzieści lat, w ciągu których ją znałem, nie mogę sobie nic przypomnieć, co by uchybiało tej wspaniałej postaci. Było się na wozie i pod wozem, jak to się zwykle mówi, boć peregrynowaliśmy, niby Cyganie, w wędrownych trupach. W wspomnieniu mym została zawsze Modrzejewska – to jest synonimem piękna, które żyje i żyć będzie, dopóki tylko pamięć ludzka trwać będzie.

Tak wspaniały klejnot potrzebował królewskiej oprawy, by mógł zajaśnieć, a tego biedniuchne nasze trupy dać mu nie mogły. Więc też lata jej wędrówki przeszły prawie bez rozgłosu. Trwało to lat cztery, gdyż od roku 1861, kiedy wstąpiła do trupy Łobojki, aż do roku 1865, gdy ją A. hr. Skorupka, ówczesny dyrektor teatru krakowskiego, przez brata jej, artystę Józefa Bendę, na scenę krakowską powołał. Tu dopiero, w słynącym z swej kultury Krakowie, otworzono szeroko oczy, gdy dała się poznać; z początku jakby nie dowierzano własnemu wzrokowi, powoli dopiero utwierdzano się w przekonaniu, że to przecież... Modrzejewska. Ależ to ona! Toć to siostra Feliksa Bendy! Proszę, proszę! Taki talent! Skądże to?

I poczęto grzebać w jej przeszłości. Dowiedziano się, że pochodzi z rodziny, która poświęciła się zawodowi artystycznemu, bo nie tylko brat Feliks, ale i Józef Benda, od dość dawna byli już aktorami. Rojowisko zawistników i zawistnic grzebało uparcie, jak gdyby chcąc dać świadectwo przysłowiu: Nie będziesz prorokiem między swoimi. Mimo to „bellissima” (jak ją przezwało towarzystwo), zbrojna w swą sztukę, kroczyła spokojnie naprzód, niby zakłęta królewna wśród smoków ziejących ogniem.

Prawdziwi przyjaciele sztuki, których zyskała, między nimi hrabia Karol Chłapowski, przyszły jej mąż, pomyśleli o szerszym polu działania dla jej talentu i z ich namowy, oraz dzięki staraniom Jasińskiego, byłego dyrektora teatrów warszawskich, który widział ją na scenie krakowskiej, znalazła się pani Helena w Warszawie. Tu występuje z wielkim powodzeniem w roli Sary, w dramacie W. Szymanowskiego *Salomon*, później zaś jako Anna Oświęcimówna w dramacie Antoniewicza pod tym tytułem. Wkrótce łączy się węzłem małżeńskim z hr. Chłapowskim, dla sceny zachowuje jednak dawne swe nazwisko. Szczęśliwa gwiazda, która zawsze towarzyszy boginiom, postawiła na jej drodze równie wielką artystkę i miłośnicę sztuki, panią Kalergis.

Przywiozła tu z sobą cały krakowski dorobek, wystąpiła więc najpierw w *Adriannie Lecouvreur* Scribe’a. Tych Adrian było przed nią wiele, leżały pogrzebane w niepamięci i nikt nie ważył się wydobywać ich na światło dzienne. Bo i po co? Publiczność przestała w nie wierzyć. Kłamane ich łzy i rozpacz nie budziłyby ani odrobiny współczucia. „Znamy się na tych flądach, mamy ich dość”, mawiano.

Jak z Adrianną, tak było ze wszystkimi heroinami na warszawskiej scenie. Po ustąpieniu Halpertowej spały one snem kamiennym, a do nowych kreacji nie miano odwagi się zabrać, bo któż miał je odtworzyć! Nie ma na scenie kochanki, nie ma bohaterki. Wzniosła miłość uleciała z tej świątyni; zaledwie jakieś kwilenie można usłyszeć czasami. I oto zjawia się Modrzejewska, zaczyna opowiadać o miłości i jej troskach, i publiczność słucha jej, śmieje się jej śmiechem, płacze jej łzami, a w końcu wybucha rozpaczliwym jękiem nad tragicznym zgonem bohaterki. Dawno już nie święcił nikt na warszawskiej scenie podobnego tryumfu. Po Adriannie grała Anielę w *Ślubach panieńskich* z tą subtelnością koronkowej roboty, która tak zachwyciła Warszawę, dalej Kamilę w *Pojęciach pani Aubry* Dumas’a (syna), Cecylię w *Naszych najserdeczniejszych* Sardou’a i tytułową rolę *Panny mężatki* Korzeniowskiego. Halpertowa, emerytka prawie już od lat dwudziestu, gdy ją zobaczyła, zawołała zachwycona: „Ależ ona rozpoczyna tym, na czym ja skończyłam!”

Salony nasze szeroko otworzyły dla niej swe podwoje. Czarowała w nich nieopisanym wdziękiem, dowcipem i manierami damy wielkoświatowej. Nie najmniejszą, co prawda, rolę odgrywał tu i ten wzgląd, że jako hrabina Chłapowska, uznaną została za panią z towarzystwa. Podziwiać trzeba było jej siły fizyczne, które, przy tak wielkiej pracy scenicznej pozwalały jej bywać na balach i rautach, jakie urządzano na jej cześć.

W ciągu dwumiesięcznego pobytu oczarowała i podbiła Warszawę tak, że ubiegano się o nią niby o jakie legendarne bóstwo, które zatrzymać należy w mieście, gdyż ono stanowi jego szczęście i chlubę. Dyrekcja zakontraktowała ją na niebywałych dotąd warunkach, dając jej coroczny benefis, Modrzejewska nie mogła jednak pozostać, dopóki nie wypełni zobowiązań wobec sceny krakowskiej. Chciano zapłacić odszkodowanie dyrekcji krakowskiej, lecz Modrzejewska nie zgodziła się na to i wyjechała do swego rodzinnego miasta, odprowadzana przez tłum wielbicieli i żegnana nieomal łzami, które wstrzymywała jedynie nadzieja rychłego powrotu. Po występach gościnnych w Poznaniu, które były właściwie podstawą jej światowej sławy, osiadła w roku 1869 na czas dłuższy w Warszawie.

Co oprócz swej piękności wносиła Modrzejewska na scenę? Powiadają o Goethem, że patrzył nie tylko oczami, ale wszystkimi porami swego ciała. Ten dar wysoki posiadała i Modrzejewska. Ona widziała to, co dla innych było niedostrzegalne. Swymi pięknymi i głębokimi oczami zdawała się przebijać mury, aby wszystko dostrzec, jak w jasnowidzeniu. Każdy ruch, każdy szczegół jej toalety, zaczesanie głowy – wszystko to było zaobserwowane, zbadane i właściwie użyte. Żadna dotąd artystka nie pomyślała o tym, jak scharakteryzować można daną postać niewieścią jej kostiumem. Ubranie Modrzejewskiej było całą epopeją; dodam nawiasem, że nigdy nie polegała na kostiumerce, ale nierzadko własnymi rękami szyła swoje kostiumy i ubranie: od atłasów i jedwabi księżnych i hrabin aż do perkalikowych sukienek pańien guwernantek i ubogich dziewczyn.

Jak dalece wnikała w charakterystyczne cechy swej roli, o tym świadczy najlepiej niezapomniany dla mnie szczegół: oto, grając w dramacie Feuilleta *Dalila* księżną Falconieri, kobietę namiętną i zmysłową, dała jej twarz południowej rasy neapolitanki, z czarnymi wąsikami nad wargami. Była to hetera tak piękna i ponętna, że nie jednego Rozweina skusić mogła; ale zawsze była wielką damą. Wielką damą potrafiła być w perkalikowej sukience i jakby do niej stosowały się te słowa z *Markiza de Villemer* sztuki George Sand’a: „Ależ ta panna de San Gêne, guwernantka, to przebrana księżniczka!”. A owa Cudzoziemka w sztuce Dumasa syna pod tym tytułem? Ileż w niej było demonizmu! Jej głos piękny i metaliczny, w którym dźwięczała nuta uczucia, przenikał do głębi. Opowiadał mi jeden z bywalców teatralnych, niewidomy już wówczas od lat kilku, że przychodzi

do teatru tylko, aby usłyszeć Modrzejewską, bo, słuchając ją, widzi wszystko dokładnie. A nie wolno zapominać i o tym, że była bardzo muzykalną, bo przecież na krakowskiej scenie śpiewała w operetkach, jak: Offenbacha *Wesele przy latarniach*, w Dunieckiego operze dwuaktowej *Paziowie królowej Marysienki*, z czego krytyka robiła nawet zarzut dyrektorowi Skorupce, iż tak wielki talent dramatyczny zużywa do operetek i fars. I taniec nie był dla niej dziedziną nieznaną. W *Norze* Ibsena tańczyła tarantelę z takim ogniem i wyrazem, że pozazdrościłaby jej tego każda balerina.

Co podnosi jeszcze wartość tej wielkiej artystki, to jej szlachetność serca. W duszy swej miała wyrytą tę maksymę: „Bóg obdarzył cię geniuszem, oddaj mu dobrem”. Darzyła nim też szczerze, a Warszawa nie omieszczała z tej gotowości korzystać. Nie było rautu, koncertu, przedstawienia na cele dobroczynne, w którym by chętnie i bezinteresownie nie brała udziału.

Czy wśród tych wielkich triumfów na scenie i dziękczynnych głosów obdarowanych biedaków nie odezwał się żaden zgrzyt, żaden syk złości ludzkiej? Owszem, od czegoż to są ludzie? Zaczęły się pojawiać coraz częściej paszkwile, zjadliwe krytyki, obojętne traktowanie jej artystycznej pracy, wreszcie w jednej ze sztuk pozwolono sobie drwić na scenie z jej małżeńskiego pożycia. To ją napełniało goryczą, wreszcie oburzeniem. W pełni swych sił musiała patrzeć, jak wysuwano debutantki, mające jakoby w przyszłości zająć jej stanowisko. Zniechęcona tym wszystkim opuściła w roku 1876 scenę warszawską, udając się do Ameryki.

Przeszło dziesięć lat bez przerwy była ozdobą naszej sceny. Ona dała teatrowi warszawskiemu repertuar, godny europejskiej sceny, a czynna jej natura budziła rozleniwiałych do pracy. Gdy odeszła, smutek napełnił serca prawdziwych jej przyjaciół, których liczyła tak wiele, szczególnie pośród płci żeńskiej; nie było bowiem artystki, która by miała tyle wielbicieli, co ona. I to warto przypomnieć. Czyż ten choćby wzgląd nie powinien był przeważać w jej sercu? Ale tak już zwykle bywa, że wrażliwa natura artystek nie umie się liczyć z niczym, prócz nakazów uczucia.

Tak straciliśmy ją. Dochodziły głosy z Ameryki, że tam zakupili obydwójce z mężem jakąś farmę w Kalifornii, że zajmują się gospodarstwem. Nareszcie, po kilkunastu miesiącach, nadchodzi telegram z Ameryki: „Modrzejewska wystąpiła w teatrze w San Francisco, grając w języku angielskim”. Bajka! Po dwóch niespełna latach pobytu w Ameryce wystąpiła – w angielskim języku!? Przecież to kaczka dziennikarska!

Drugi i trzeci telegram. Wreszcie, po kilku tygodniach olbrzymia korespondencja: Powodzenie ogromne. Wystąpiła w *Adriannie*, w *Marii Stuart*, w *Romeo i Julii*, w *Hamlecie* itp. Jak się to stało? O tym obszerniej mówią jej pamiętniki, o tym pisał ongiś Sienkiewicz.

Nas wszystkich fakt ten zdumiał. Przyszedł nam na myśl Dawison, który przeniósł się na scenę niemiecką – ale on był Żydem i niemiecki język był mu znany od dzieciństwa, trudności nie miał więc do pokonania prawie żadnych. A tu Polka, krakowianka z krwi i kości, potrafiła ovladnąć językiem tak dalece nam obcym i grywać w nim Szekspira! To cud!

Z gorączkową ciekawością oczekiwaliśmy wiadomości o dalszych występach; nadchodziły też nie skąpo korespondencje z różnych miejsc Ameryki Północnej, gdzie imię jej stawało się już popularnym. „Słowo Modrzejewska wymawiają usta jankesa z sympatią” – pisano – „powtarzają je mężczyźni i kobiety, i lubują się nim”.

Ameryka, to kraj fantazji, ale też blagi i humbugu: wydało się więc nam, że owe korespondencje są nie bardzo prawdopodobne, a w każdym razie grubo przesadzone. Ale gdy nadeszły listy pani Heleny do przyjaciółek, których tyle liczyła w Warszawie, gdy dowiedzieliśmy się z nich, że mimo takiego powodzenia, Modrzejewska tęskni za Warszawą i na przyszłą wiosnę myśli do nas zawitać, znikły wszystkie wątpliwości i liczyliśmy miesiące i dni, oczekując jej przyjazdu.

Przyjechała do Warszawy w roku 1882, taka sama serdeczna, promieniująca radością, patrząca na nas swymi ślicznymi oczami, bez cienia jakiejś wyższości, koleżeńska, z łobuzerskim gestem, którym tak lubiła czasami okrasić chwile pustoty. I znów zobaczyliśmy ją na scenie, ale jakąś inną. Głos jej nabrał szorstkości, jak gdyby „zmężniał”. Tony słodkie i miękkie, którymi tak czarowała,

gdzieś się podziały; odezwał się jakiś obcy akcent, ale za to gra jej, dawniej nieco chłodna, w scenach silnie dramatycznych buchała ogniem i siłą dotąd niespotykaną. W repertuarze jej pojawiły się teraz czarne charaktery, jak lady Macbeth. Miało się wrażenie, że teraz daje nam jak gdyby drugą, pełniejszą część swego talentu.

Odleciała niebawem z powrotem za morza, z własnym towarzystwem, aby na przyszły rok znowu powrócić i zgotować sobie owacje, które stały się dla niej potrzebą. Pieniądze, które tu zarabiała, rozdawała swoim krewnym, których zawsze znajdzie się sporo. Była też dobrą obywatelką i patriotką, a jak dochodziły nas słuchy, urzędowała w Ameryce odczyty, w których zaznajamiała Amerykanów z smutnym położeniem Polski; to było przyczyną, dla której zabroniono jej później przyjeżdżać do kraju i grywać na scenie rządowej.

Na zawsze więc stracona została dla sceny warszawskiej. Od czasu do czasu słyszeliśmy tylko o jej występach w Krakowie, gdzie grała kilka nowych ról w nowszych sztukach polskich, między innymi w *Warszawiance* Wyspiańskiego. Były to jej ostatnie występy, gdyż niebawem porzuciła już scenę ostatecznie, a w roku 1909 umarła w majątku swym Bay City pod San Francisco.

Czy ta amerykańska „kampania” przyniosła jaką korzyść sztuce polskiej? Zdaje się, że żadnej: chociaż z politycznych względów była może nie bez znaczenia. Poza tym dowiodła tylko wielkiego animuszu artystki, która powiększyła w ten sposób liczbę dzielnych naszych niewiast.

## Aneks 8.

Edward Lubowski, *Przebudowa Teatru Wielkiego, w: „Album Teatralne”, R. 1, 1896/7, s. 42–43.*

[...] Otwór sceny od strony sali został rozszerzony i podwyższony, a następnie i sama scena powiększoną. Położona poza sceną sala baletowa, mająca 60 stóp długości i 40 szerokości, w razie potrzeby może powiększyć perspektywę sceny, od której oddzieloną jest tylko żelazną zasłoną. Cała podłoga sceny jest ruchoma, tak iż w jednej chwili można ją opuścić na dół, lub unieść do góry; z łatwością także dają się uskutecznić zmiany momentalne dekoracji, wysuwanie lub znikanie całych grup osób stojących na scenie itp. manipulacje, niemożliwe do wykonania przy dawniejszej budowie gmachu. Zejdźmy na chwilę pod tę podłogę, którą przedziela czeluść podsceniczna od przestrzeni będącej dla publiczności światem fantazji i złudzenia. Widzimy tu olbrzymią ilość rusztowań, machin i łańcuchów, pomostów, barier, a wszystko to zda się być światem z tysiąca i jednej nocy, kolosem o wielkiej sile, zaklętym w ruchu swoim, a mogącym na jedno drobne skinienie ręki ludzkiej zdrzeć całym lasem machin, kół i trybów, przedziwnie skomplikowanych.

Maszyneria na dół ciągnie się na głębokości trzech pięter, tak, że od podłogi do podstawy, wysokość jamy podscenicznej wynosi metrów 10; wysokość zaś samej sceny, zawieszonej u góry dekoracjami wynosi metrów 26, ogółem 36 metrów. Do puszczenia w ruch machin przy zmianie dekoracji, funkcjonowaniu tzw. „trap” czyli spustów, zastosowano sześć motorów hydraulicznych, z których każdy może unieść około 15,000 funtów. Manipulowanie motorami jest łatwe, wymaga jednak wielkiej uwagi. Dość jest poruszyć jedną dźwignię, aby zmienić dekorację na całej scenie.

Na uwagę zasługuje również umieszczony pod sceną aparat, służący do regulowania i zmiany kolorowego światła na scenie; przyrząd ten, kosztujący rs. 8,000, jakkolwiek skomplikowany, obsługiwany jest przez jednego człowieka. Oświetlenie sceny posiada 410 lampek elektrycznych żarowych białego światła, 215 czerwonego i 215 niebieskiego do efektów optycznych. W ogóle teatr ma 2,000 lamp żarowych.

Tuż do widowni przytyka dobudowana tylna oficyna, wznosząca się do wysokości siedmiu pięter. Mieści się w niej na dole wejście tylne i przejście sceniczne dla wprowadzania koni, oraz wnoszenia dekoracji, przewożonych z budynku znajdującego się na Nalewkach. Na wyższych

piętrach są sale szkoły baletowej, sale próbne, garderoby dla tancerek, magazyny kostiumowe, a na samej górze malarnie. Oprócz tej oficyny, w zupełnie oddzielnym budynku, połączonym z głównym gmachem za pomocą podziemnego korytarza, pomieszczono stację maszyn dynamo-elektrycznych, gdzie każdy z trzech aparatów reprezentuje siłę 40 koni parowych. Dwie maszyny dostarczają światła elektryczne, trzecia przeznaczoną jest do pomocy, na wypadek uszkodzenia stale funkcjonujących dwóch aparatów. Ogółem maszyny posiadają siłę 300 koni parowych. W tym to budynku wytwarzana jest owa kolosalna siła udzielająca teatrowi światła, ciepła i wprowadzająca w ruch wiatrak wentylacyjny. W wewnętrznym urządzeniu teatru nie pominięto żadnego szczegółu, mogącego służyć ku wygodzie publicznej, jako też nie zapomniano o najdrobniejszych nawet ulepszeniach, kierując się we wszystkim wytwornym gustem estetycznym. Dla dam są tam *foyer*; lustra i gabinety toaletowe; dla panów wygodne i obszerne pokoje do palenia, nadto każdy z widzów, bez względu na zajmowane w teatrze miejsce, otrzymuje bezpłatnie lornetkę z wyborowymi szklami, sprowadzonymi przez p. Felsenhardt-Skalskiego z Paryża, i pozostającymi na składzie w oddzielnym miejscu, pod jego nadzorem.

## Aneks 9.

Emil Młynarski, *Ze wspomnień. Okres od 1898 do 1902 roku, w: Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933, Warszawa 1933, s. 40–42.*

Po debiucie w marcu 1898 r., kiedy to po raz pierwszy dyrygowałem operą *Carmen* otrzymałem nominację na kapelmistrza Opery Warszawskiej. Jedną z pierwszych oper, którą miałem dyrygować była *Hrabina* Moniuszki. Łatwo sobie wyobrazić z jakim wzruszeniem stanąłem przed pulpitem dyrygenckim w naszej operze. Przecież na tym miejscu dyrygował nie tak dawno jeszcze sam Moniuszko!

W orkiestrze koncertmistrzem był Stanisław Barcewicz, w pierwszych rzędach skrzypiec siedzieli Szulc, Stelmach, Stiller, znakomici skrzypkowie, pamiętający samego Moniuszkę jak interpretował swoje dzieła. Nie brakło w orkiestrze i syna Moniuszki, znanego wiolonczelisty.

Na scenie miałem obsadę pierwszorzędną: Kruszelnicka, Korolewicz, Chodakowski, Sienkiewicz, Górski i... Mieczysław Frenkiel jako Podczaszyc.

Chodakowski jako reżyser duszę włożył w inscenizację tego dzieła, ja zaś przygotowałem z zapalem artystów muzycznych. Próby orkiestrowe przeszły z powodzeniem i całość zapowiadała się świetnie.

Zatrzymuję się nad tym trochę dłużej, gdyż nie było to tylko zwykłe wznowienie. *Hrabina* nie była od dłuższego czasu graną w Warszawie, z powodów cenzuralnych. Tym razem miała się wreszcie ukazać i nawet zostało uzyskane pozwolenie ubrania Kazimierza w III akcie w mundur ułana polskiego.

Gdy wreszcie nadszedł dzień ten uroczysty, wszyscyśmy byli głęboko przejęci i wzruszeni. Przedstawienie było triumfem artystów i zespołów. Powodzenie było piorunujące! Nic podobnego Warszawa dawno nie przeżywała. Pojawienie się ułana było kulminacyjnym punktem entuzjazmu. Kruszelnicka stworzyła idealną *Hrabinę*, Korolewicz słodką Bronię. Chodakowski z Frenklem zagrali scenę III aktu po mistrzowsku. *Hrabina* w tej obsadzie miała z górą 100 przedstawień prawie zawsze wyprzedanych. Polska opera zwyciężyła i włoskie, które niepodzielnie prawie dotychczas panowały: musiały one zmniejszyć ilość przedstawień i występów gościnnych.

Na pomoc *Hrabinie* przyszło wkrótce wznowienie *Goplany* Żeleńskiego, z niezrównaną Goplaną – Korolewicz. W następnych latach wystawiłem *Mazepę* Münchajmera z Kruszelnicą i Didurem w rolach głównych. Jontka w *Halce* śpiewał wówczas Myszuga. *Straszny dwór* i *Verbum nobile* Moniuszki cieszyły się stałym powodzeniem.

Oprócz tego wystawiłem *Zamek na Czorsztynie* Kurpińskiego i inne. W ten sposób polska Opera wywalczyła sobie poczesne miejsce w repertuarze Teatru Wielkiego.

Zaraz w pierwszym roku mej pracy rozpocząłem na scenie Teatru Wielkiego regularne koncerty symfoniczne, które zdobywszy dużą frekwencję, przygotowały jakby powstanie późniejszej Filharmonii Warszawskiej.

Okres od 1919 do 1929 roku

Powołanie mnie do objęcia kierownictwa Opery w stolicy wolnej Ojczyzny było zaszczytem najwyższym. Zdawałem sobie sprawę z wielkiej odpowiedzialności, którą na siebie wziętem. Dwa cele sobie wytknąłem: poparcie całą siłą twórczości polskiej, oraz podniesienie repertuaru światowego, niesłychanie zaniedbanego w Operze warszawskiej. Czy spełniłem to zadanie? Niech fakty mówią za siebie.

Z polskich dzieł, prócz wznowień Moniuszkowskich, zostały wznowione: *Goplana* Żeleńskiego, *Maria*, *Filenis* Statkowskiego.

Premiery zaś były następujące: *Zemsta* Noskowskiego, *Grajek*, *Zygmunt August*, *Jadwiga Joteyki*; *Twardowski*, *Beatrix Cenci*, *Casanowa* Różyckiego; *Rey w Babinie* Adamusa; *Megae*, *Wyzwolony* Wieniawskiego; *Syrena* Maliszewskiego; *Noc letnia* Młynarskiego; *Dola* Wallek-Walewskiego; *Hagith*, *Pieśni Hafisa*, *Król Roger* Szymanowskiego.

Z dzieł obcych, wystawionych w tym okresie, wymienię najważniejsze: *Fidelio* Beethovena, *Trystan i Izolda*, *Zygfryd*, *Zmierzch Bogów* i *Parsifal* Wagnera. *Kawaler Srebrnej Róży* Straussa. *Niziny* i *Zamarte oczy* d'Alberta. Dzieła mniejsze Pucciniego, Ravela, Strawieńskiego, Czerepina, nie licząc wznowień w nowych dekoracjach „faworytów” publiczności jak *Faust*, *Carmen* i wielu wielu innych.

Że Opera warszawska w tym okresie stała na poziomie pierwszorzędnym scen europejskich, stwierdzić mogą chociażby następujące wybitne kreacje naszych artystów: Zboińska-Ruszkowska jako Izolda, Dygas jako Tristan, Lewicka-Polińska jako Sieglinda, Gruszczynski jako Parsifal, Mossakowski jako Amfortas, Michałowski jako Gurnemanz, Janowski jako Szujski, Bandrowska jako Lackme, Karwowska jako Blonda, Ostrowski jako Skołuba, Brzeziński jako Figaro, Dobosz jako Stefan, Szepietowski jako Maciej, Mossoczy jako Don Bassilio itp. Kreacje te, jak i wiele innych, których z powodu ograniczonego miejsca nie mogę wymienić, zapisały się, zdaniem moim, złotymi zgłoskami w rozwoju historii opery warszawskiej.

Czy orkiestra i chóry nie osiągnęły poziomu wysokiego, wykonując znakomicie dzieła tej miary co *Parsifal*, *Tristan*, *Kawaler Srebrnej Róży*, *Król Roger*?

Czy wykonanie *Twardowskiego*, *Bajki*, *Syreny*, *Pietruszki* nie jest dowodem, że sławne tradycje warszawskiego baletu są w dalszym ciągu pielęgnowane na scenie Teatru Wielkiego?

Tak jak śpiew nigdy nie zginie, tak i opera, posiadająca skarby tej miary co dzieła Mozarta, Wagnera, Verdiego i Moniuszki, zginąć nie może i nie zginie!

Wierzę w to mocno, że pomimo ciężkich warunków, jakie kraj nasz przeżywa, Opera Stołeczna nie przestanie istnieć. Nie wątpię, że instytucja ta otrzyma odpowiednie fundusze, które by umożliwiły jej dalszy rozwój i utrwaliły jej byt. Zasiłek bowiem, jaki obecnie otrzymuje od Zarządu miasta, jest niewystarczający i Państwo tu pomoc powinno.

Obchód dzisiejszy setnej rocznicy istnienia Opery warszawskiej w gmachu Teatru Wielkiego, jest dowodem żywotności tej artystycznej placówki i stwierdzeniem potrzeby jej w społeczeństwie.

## Aneks 10.

**Karol Stromenger, *Warszawska Opera w niezależnej Polsce (1918–1933)*, w: *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933*, Warszawa 1933, s. 42–47.**

Era powojenna nigdzie w Europie nie sprzyjała operze. Wyczerpały się zasoby naiwności operowej, ludzie powojenni zaczęli niedowierzać urokom, których wrażeniu chętnie oddawali się niegdyś, przewróciło się mnóstwo tronów także poniekąd stojących teatralnością, rewidowano dawne majaki, ich montaż, chlubiono się trzeźwością, zmysłem realnym, rzeczowością... Taka mentalność nie sprzyjała operze, nie wyznaczała nowych perspektyw operowości. Mieszczanstwo zubożało, nowi ludzie nie byli publicznością jednolitą, nie wnosili zasobów wspólnej kultury umownej, nie przedstawiali dostosowanego subtelnie rezonansu, bez którego nie ma teatru wysokiej klasy.

Ale w Warszawie obudziły się dawne nadzieje na polską twórczość operową, opera narodowa mogła rozwijać się niekrępowana już względami, z którymi musiała się dotychczas liczyć. Przystąpiła więc Opera Warszawska do zadania swego, wystawiania polskich dzieł operowych i do wypełniania luk w dotychczasowym repertuarze. Okazało się, co prawda, że twórczość operowa nie da się wyczarować z dnia na dzień, bez podstaw ogólniejszej kultury muzycznej, bez tradycji fachowych i wyrobionego szkolnictwa muzycznego. W społeczeństwie operowym, zarówno publiczności jak i zespole artystów, trzeba było pracy u podstaw. Zmysł sceniczny, pęd do wrażenia scenicznego istniał, ale brakło systematycznego wyrobienia u publiczności, nie było warstwy znawców, operomanów z wykształceniem i gruntowniejszym doświadczeniem teatralnym. Na widowni Teatru Wielkiego nie widać było młodzieży z partycjami oper, po śpiewakach znać było: rutynę u starszych, brak rutyny u młodszych, gust był nastawiony jednostronnie na włoską operę, panował fetyszizm pięknych głosów, który tłumił poważniejszy stosunek do sztuki operowej. Sztuce tej brakło gruntu. Opera była światem, który nie wchodził w styczność z życiem kulturalnym Polski, z jej szkolnictwem muzycznym, nie miał pokładów i zasobów dawno przygotowanych.

Nic dziwnego, że opera pracowała nieco improwizacyjnie. A trzeba było budować nowy repertuar, wśród trudności organizacyjnych, ograniczonego wyboru artystów. W nerwowym światku teatralnym, systematyka dojrzewiała z trudnością.

W okresie jeszcze wojennym *Eros i Psyche* Ludomira Różyckiego, wchodzi na scenę niemiecką, we Wrocławiu w r. 1916. Bezpośrednio po wojnie już Opera Warszawska wystawia *Dolę* Bolesława Wallka-Walewskiego. Było to w r. 1919, w którym dyrekcję Opery w Warszawie obejmuje Emil Młynarski. Balet Różyckiego *Pan Twardowski* jest pierwszym sukcesem na warszawskiej scenie operowej w erze powojennej. Wznowienie *Goplany* Władysława Żeleńskiego – pośmiertnym hołdem pionierowi polskiej opery, niedawno przedtem zgasłemu. Następnie Henryk Adamus występuje z *Reyem w Babinie* (1922) i wkrótce potem Karol Szymanowski staje po raz pierwszy w rzędzie autorów operowych z *Hagith* (maj 1922), operą, która jest śmiałą próbą zerwania z łatwiną muzyczną. *Bajka*, balet Ludomira Rogowskiego (1923) wskazuje na gatunek sceniczny, którego brakło dotychczas scenie operowej w Polsce, na baśniową fantastykę, tą specjalność rosyjską, mającą również w wymiarze teatru polskiego widoki, dotąd jeszcze mało wyzyskane. *Casanowa* Różyckiego (1923) szuka poklasku bez nadmiaru skrupułów operowych. *Noc letnia* Emila Młynarskiego (1924) wchodzi na scenę, wspaniale dekoracyjną, talent Wincentego Drabika okazuje się w pełni wystawności pomysłowej. Do dawniejszej opery historycznej nawiązuje *Zygmunt August* Tadeusza Joteyki (1925), który niebawem znajdzie drogę do innych scen operowych Polski. Wznowienie *Filenis* Romana Statkowskiego odbywa się na krótko przed zgonem wielce zasłużonego autora *Marii*. W roku następnym (1926) Opera Warszawska spełnia powinność wobec niewykonanego dotychczas jeszcze dzieła operowego Zygmunta Noskowskiego, wystawiając jego *Zemstę*, ciekawą próbę pogodzenia komedii Fredry z operowością. W czerwcu r. 1926 zdobywa się scena

warszawska na niezwykle wysiłek wystawienia *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego, w następnym roku Teatr Wielki wystawia *Beatrix Cenci* Różyckiego i wznawia *Megaiē* Adama Wieniawskiego. *Syrena*, opera – balet Witolda Maliszewskiego (1928), *Królowa Jadwiga* Tadeusza Joteyki, *Ijola* Piotra Rytle są dalszymi etapami w konsekwentnym wprowadzaniu polskich dzieł operowych na scenę Teatru Wielkiego, *Boruta* Witolda Maliszewskiego (1930) łączy operę z baletem. Baletem, ale w nowoczesnym znaczeniu jest *Świtezianka* Eugeniusza Morawskiego (1931), zarazem utworem już apelującym do współczesnej choreografii. *Wyzwolony* Adama Wieniawskiego szuka znów operowości realistycznej w znaczeniu dawniejszym.

Z nowych inscenizacji oper polskich oczywiście najważniejszą kwestią był cykl oper Moniuszki, któremu scena warszawska – „Dom Moniuszki” – w znaczeniu w jakim Comédie Française jest „Domem Moliera” – winna była opiekę specjalną. Przykładne wykonanie oper Moniuszki – na poziomie, na jakim np. Czesi wykonują *Sprzedaną narzeczoną* – pozostaje nadal szczytnym celem Opery Warszawskiej. Chodzi tu głównie o *Straszny dwór* nadający się do jeszcze niezupełnie rozwiązanych sposobów wykonania. Inscenizację, a również rodzaj muzycznego wykonania *Strasznego dworu* w r. 1926, możemy więc uważać za początek trudnego zadania, jakie stawia, na pozór łatwa, operowość Moniuszki. *Hrabina* (1927) i *Widma* (1929) dowodzą jednak zrozumienia stałości, z jaką zadanie to nie przestaje stawiać się Operze Warszawskiej.

W epoce obecnej Opera Warszawska przechodzi okres prowizoryczny. Kilka złożonych partytur, oper i baletów polskich, czeka na wystawienie. Moment jest w tej chwili niekorzystny dla polskiej twórczości scenicznej w zakresie oper i baletów. Tym bardziej, że kryzys światowy znowu stawia pod znakiem zapytania w ogóle cały współczesny styl operowy. Włoska opera przestała wydawać dzieła o znaczeniu uniwersalnym i nie daje wyraźnych wskaźników nowego stylu operowego, żyje dawną tradycją wykonawczą, uprawą belcanta, którego kultura daleka jest od schyłku. W ramach włoskiej tradycji śpiewu zarysowuje się dalej udział polskich artystów imiona Ady Sari i Jana Kiepurę nawiązują do szeregu dawniejszych artystów polskich, błyszczących w śpiewie włoskim.

W zdobywaniu nowego repertuaru Teatr Wielki w okresie powojennym musiał przełamywać jednostronne upodobania swej publiczności do oper włoskich. Trzeba było podejść do Wagnera, do całego Wagnera, do oper Ryszarda Straussa, do oper nowszych Francuzów i Rosjan, trzeba było mieć oko na Czechów i Południowych Słowian.

Wagnera zdobywano dla repertuaru z niczym niezrażoną konsekwencją. *Tristan* (1920) był pięknym początkiem, zarazem nawiązaniem polskich artystów – H. Zboińskiej-Ruszkowskiej, I. Dygasa – do tradycji europejskiego wagneryzmu. *Zygfryd* (1925), *Śpiewacy norymberscy* (1925), *Parsifal* (1927), *Zmierzch bogów* (1928) – oto etapy spóźnionego wagneryzmu, który w Polsce, okazało się teraz, nie mógł liczyć na szerszy oddźwięk, a już najmniej na cierpliwość masy słuchaczy, na ich zapał w podejściu do wielkiego zjawiska Wagnera. Obok spóźnionych „nowości” Wagnera postępową pracą około odświeżenia dzieł Wagnera z dotychczasowego repertuaru.

Powinność wobec klasycznego repertuaru spełniła Opera wystawieniem Mozarta: *Don Juana* (1925), *Urowadzenie z Seraju* (1928), *Wesele Figara* (1929). Stulecie śmierci Beethovena upamiętnić miało wystawienie *Fidelia*.

Z wielkim zaufaniem powracały po wojnie wszystkie niemal europejskie sceny operowe do błogostawionej Italii, w której nie dojrzały „zagadnienia” operowe, ale skąd dochodzić miały dawne melodyjne aromaty. Tymczasem minął wiek melodyjności, bo ani *Klejnoty Madonny* (1921) Wolffa-Ferrarego, ani jednoaktówka tegoż kompozytora: *Tajemnica Zuzanny* (1927), ani *Francesca da Rimini* (1932) Zandonai’ego nie dawały rozkoszy, jakie niegdyś dawały im opery Verdiego i Pucciniego. Z dawniejszych autorów, żyjący jeszcze Umberto Giordano widocznie od *Andrea Chénier* (1925) do *Uczty szyderców* (1927) poszedł w kierunku jakiegoś neoweryzmu. Jeszcze tylko Puccini innych przerastał talentem operowym, zarówno w komedyjnej burlesce *Gianni Schicchi* (1926), jak i w egzotycznie przystrojonej *Turandot* (1932).

Z francuskiej opery: *Kuglarz* (1922) Masseneta, *Hiszpańska godzina* Ravela (1925), *Lakme* Delibes’a (1927) – nie wypełniły w zupełności luk w tym zakresie. Jeszcze *Pelléas et Mélisande* Debussy’ego czeka na wystawienie w Operze Warszawskiej. Z baletów francuskich *Daphnis et Chloë* Ravela (1926), i *Siang-Sin* Huë’go (1930) były przykładami względnego modernizmu. Nowo inscenizowany *Faust* i nieco później *Carmen*, wreszcie *Orfeusz w piekle* nie zawiodły.

*Borys Godunow* Mussorgskiego i *Złoty kogucik* Rimskiego (1926) wyraźniej wchodziły w pojęcia operowe warszawskiej publiczności. Balety rosyjskie: *Narcyz* Mikołaja Czerepina (1922), *Pietruszka* (1926), *Pulcinella* (1928) i *Płomienny ptak* (1931) Strawińskiego również znalazły w niej oddźwięk. Rosyjska literatura sceniczna jeszcze zawiera niejedno dzieło, które znalazłoby powodzenie na naszych scenach.

W dziedzinie nowszych oper niemieckich, D’Albert (*Zamarłe oczy* – 1923), Ryszard Strauss, (*Kawaler z różą* – 1922, *Salome* – 1931), M. Schillings (*Mona Lisa* – 1926) wypełniały niektóre braki dawnego repertuaru. Operetki Jana Straussa (*Noc w Wenecji* – 1931) i Oskara Straussa (*Teresina* – 1932) odpowiadały „potrzebom chwili”. Na nowsze kierunki sceny niemieckiej, jedynie balet Karola Rathausa *Ostatni pierrot* dawał migawkowy wgląd. *Jenufa* Leosza Janaczka (1930) była przykładem modernizmu czeskiego, balet Krzesimira Baranowicza *Serduszko* (1929) przyniósł uznanie twórczości serbskiej.

Suma tych czynów, w czasie właśnie dla opery niekorzystnym, daje miarę wysiłku, nie zawsze docenionego w ciągu poszczególnych sezonów. Pozostaje jeszcze wiele dzieł standardowej literatury operowej i baletowej, które będą zadaniem lat następnych. Już życie muzyczne Warszawy okazuje tendencje do znormalizowania się i może zasili kiedyś możliwości Teatru Wielkiego. Pytanie tylko pozostaje: jak publiczność skonsoliduje się do jednolitości, czy stworzy odgłosie o wyraźnie zarysowanych cechach i żądaniach?

## Aneks 11.

**Franciszek Brzeziński, *Opera w Teatrze Wielkim, w: Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933, Warszawa 1933, s. 47–50.***

„100 lat opery w Teatrze Wielkim” – jakież to wdzięczny temat dla polskiego muzykologa do... dwutomowej monografii!

Gdy jednak redaktor niniejszej jednodniówki jubileuszowej zwrócił się do piszącego te słowa o napisanie w ciągu kilku dni „syntetycznego artykułu” pod powyższym tytułem, to oczywiście wprawił mnie w niemały kłopot. Wprawdzie od najmłodszych lat jestem wielkim miłośnikiem opery, a w dodatku należę do tych niewielu muzyków warszawskich, którzy więcej niż połowę tego wiekowego okresu własnymi oglądali oczyma; ale jakże tu zrobić „syntezę” – tak na poczekaniu – gdy się nie ma do rozporządzenia żadnego materiału przygotowawczego, żadnych dat historycznych ani statystycznych? Przecież nie tylko nie posiadamy ani jednej takiej monografii, o jakiej wspomniałem wyżej, ale nawet o najważniejszych faktach, o najogólniejszych sprawach znikąd nie można zasięgnąć zupełnie pewnych i dokładnych wiadomości, wobec braku należycie uporządkowanych archiwów teatralnych.

To też o jakimś artykule, zawierającym choćby najpobieżniejszy rzut oka na cały stuletni okres opery warszawskiej, nie może na razie być mowy. Aby jednak nie odrzucać całkowicie szczytnej propozycji wzięcia udziału w tej jubileuszowej jednodniówce pozwolę sobie nakreślić kilka fragmentów ze wspomnień osobistych, dotyczących opery warszawskiej.

Można wiele rozprawiać o obecnym niewysokim poziomie muzykalności Warszawy, o małym zainteresowaniu się publiczności współczesnej muzyką poważną: symfoniczną, kameralną, oratoryjną,



a nawet operą. Kto jednak pamięta dawną, przedwojenną publiczność warszawską, ten nie może jej odmówić szczerego zamiłowania do muzyki.

Prawda, że przed założeniem Filharmonii nie mieliśmy stałej orkiestry symfonicznej, że nie było dawniej stałych zespołów kameralnych, ani wielkich chórów mieszanych, ukonstytuowanych, jako stałe instytucje do uprawiania muzyki oratoryjnej; różne powody składały się na pewne zaco-fanie Warszawy pod względem kultury muzycznej, zwłaszcza w porównaniu z miastami niemiec-kimi, a nawet z Moskwą lub Petersburgiem. Ale zaprzeczyć się nie da, że szerokie koła inteligencji warszawskiej korzystały zawsze z okazji usłyszenia dobrej muzyki i to nie przez jakiś snobizm, lub nawyknięcie, jak to się nieraz widuje w wielkich ośrodkach muzycznych o starej kulturze, lecz przez prawdziwe, spontaniczne zamiłowanie. Dowodem tego były np. koncerty symfoniczne w Teatrze Wielkim, które swojego czasu urządzał periodycznie kapelmistrz Rebicek z orkiestrą opery, lub zapał, z jakim uczęszczano na koncerty Kwartetu Czeskiego w Salach Redutowych.

Najwięcej jednak miłowała publiczność warszawska swoją Operę, jako jedyną instytucję muzyczną w wielkim stylu, stojącą niekiedy na wysokim poziomie artystycznym, a prawie zawsze na najwyższym, na jaki się w danym okresie czasu można było zdobyć.

Na premierach operowych (dosyć częstych), na wznowieniach w nowej obsadzie lub na występach ulubionych śpiewaków teatr bywał zawsze pełny, a bywalcy teatralni mogli wymienić na każdym takim przedstawieniu kilkaset osób z tzw. „stałej publiczności” zajmujących zazwyczaj te same łóże i miejsca w parterze. Nie miała też była liczba melomanów, którzy na nowo wystawione opery chodzili po kilka i kilkanaście razy z rzędu.

O najstarszych kapelmistrzach, jakich pamiętam, tj. o Quattrinim i Minchejmerze, pisałem niedawno obszerniejsze felietony w „Kurierze Warszawskim”. Tutaj muszę wspomnieć o najznakomitszym bodaj kierowniku naszej opery, z pewnością jednym z najwybitniejszych kapelmistrzów swojego czasu, o Cezarze Trombinim, który dyrygował w Warszawie od r. 1873 do 1882 i od 1889 do 1898, tj. do końca swego życia. Siedmioletnią przerwę w jego pracy u nas, spowodowaną powo-łaniem go do opery cesarskiej w Petersburgu, wypełnia wyżej wspomniany kapelmistrz Rebicek. Ten 25-letni okres należy niewątpliwie do najświetniejszych w dziejach Opery Warszawskiej.

Ogromny talent kapelmistrzowski Trombiniego, jego wrodzona muzykalność, smak, poczu-cie stylu, pamięć muzyczna i wykształcenie, temperament i dar narzucania swej koncepcji orkie-strze, śpiewakom i słuchaczom – wszystko to sprawiało, że interpretacja każdej wystawionej przez niego opery mogła służyć za wzór właściwego jej ujęcia w całości i w najdrobniejszych szczegółach. To też długie lata jeszcze po zgonie Trombiniego opery te żyły jego tradycją. A było takich oper niemało: *Aida* i *Otello* w idealnej po prostu interpretacji; jako pierwsza opera Wagnera na scenie warszawskiej – *Lohengrin* (1879); *Mefisto* Boita, *Gioconda*, *Cavalleria Rusticana*, *Pajace*, *Romeo i Julia*, *Królowa Saby*, *Manon* Masseneta, a może i *Manon* Pucciniego, *Don Juan* Mozarta i wreszcie *Goplana* Żeleńskiego, ostatnia z wystawionych przez Trombiniego oper. Oczywiście jest to wykaz niekompletny, uczyniony z pamięci; było tych oper z pewnością znacznie więcej.

Józef Rebicek, rodem Czech, położył też niemałe zasługi nie tylko dla naszej opery, ale w ogóle dla kultury muzycznej Warszawy, jako wyborny muzyk, pierwszorzędny wagnerowski dyry-gent i inicjator wspomnianych wyżej koncertów symfonicznych. Przez ostatnie 6 lat życia (zmarł w r. 1904) był kapelmistrzem orkiestry Filharmonii Berlińskiej i zdobył sobie na tym stanowisku głośne w całym świecie nazwisko.

Jeszcze kilka wspomnień z „rosyjskich czasów” Opery Warszawskiej. Właśnie tej Operze działo się w owych czasach nie najgorzej i zapędy rusyfikatorskie Moskali dały się tu odczuwać mniej, niż na jakimkolwiek innym gruncie. Nawet za najgorszych Hurkowskich czasów, gdy preze-sami Teatru Wielkiego mianowano już tylko Rosjan, cały personel teatralny pozostał polski. Soliści musieli wówczas śpiewać swoje partie w obcych operach po włosku, a przez pewien czas nawet chór (o ile pamiętam) musiał również po włosku śpiewać. Ale opery polskie były całkowicie po polsku śpiewane; języka rosyjskiego nie próbowano nawet nigdy na naszą scenę wprowadzić. W dniu

galowe, co prawda, orkiestra musiała przed uwerturą wykonywać „hymn narodowy” tj. *Boże Cara chrani*; publiczność wiedziała o tym i wchodziła do sali dopiero po odegraniu hymnu. Afisze musiały być drukowane na drugiej stronie po rosyjsku; tej drugiej strony jednak nikt z publiczności nie oglą-dał. Słowem, rządy rosyjskie nie dały się naszej operze we znaki; przeciwnie, jako teatr „cesarski” była ona bardzo przyzwoicie uposażona, a balet odznaczał się taką świetnością, z jaką na niewielu scenach europejskich można się było spotkać.

Niestety, w niepodległej Polsce dla opery stołecznej funduszków zabrakło. We wszystkich stolicach państw, które zmieniły ustrój monarchiczny na republikański, opery „cesarskie” lub „kró-lewskie” przemianowano na „państwowe”, tzn. utrzymywane przez państwo. Zdaje się, że jedynie tylko Warszawa stanowi pod tym względem wyjątek.

---

## Aneks 12.

**Jan Maklakiewicz, *Czym opera była wczoraj i czym jutro być winna w Polsce, w: Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933, Warszawa 1933, s. 60–61.***

Minęło sto lat od czasu powstania Opery Warszawskiej. Dziś więc dopiero możemy podsumować wszystkie wysiłki, jakie w jej murach miały miejsce i skonstatować olbrzymią jej rolę, którą speł-niała i spełnia bez przerwy nie tylko jako krzewicielka kultury muzyczno-wokalnej, lecz przede wszystkim, jako placówka społeczna oraz ostoja patriotyzmu, podtrzymywanego dziełami opero-wymi polskich twórców.

Moniuszkowska *Halka* czy *Straszny Dwór*, Statkowskiego *Marja*, *Manru* Paderewskiego, *Goplana*, *Stara Baśń* i *Konrad Wallenrod* Żeleńskiego, zawierały w sobie ukrytą nutę tęsknoty, pod-sycającej w narodzie tkliwość patriotyczną i wzmacniającej ducha polskiego.

Dzisiejsza Opera będzie mogła być aktualną w życiu kulturalnym polskiego społeczeństwa o ile nie zamknie się w sferze repertuaru dawnego, lecz wybije okna na wschód i zachód i za przy-kładem innych wystawiać będzie dzieła w nowym ujęciu; zainteresuje współczesnych twórców pol-skich, którzy do Opery naszej wniosą elementy współczesnego życia, zawartego w liniach polskich, życia, pozbawionego jakiegokolwiek uczuciowej przesady.

Ceńmy przeszłość, wpatrujmy się w nią uważnie, odrzućmy tylko te pojęcia, które nas dziś mogą razić, a poza tym szukajmy nowych form dla polskiej opery, a wtedy ugruntujemy długą egzy-stencję instytucji, w której będzie gościć czysta uczuciowość, jako oaza romantyzmu i wzniosłych idei wśród brutalnego życia współczesnego.

---

## Aneks 13.

***Teatr Wielki – Styl, wnętrze, wykonawstwo; wywiad z Tadeuszem Gronowskim, „Ruch Muzyczny”, 1965, nr 22 (15-30 XI 1965).***

– *Wiele się dyskutuje o stylu architektonicznym Teatru Wielkiego, stylu budynku, a ostatnio i wnętrz. Zdaję sobie sprawę, że w poważnej mierze zaważyły tu założenia techniczne Teatru, a także konieczność zachowania Corazziańskiej fasady i zharmonizowania z nią całości budowli. Niemniej rozwiązanie – jak zawsze – jest jedną z możliwości. Jak pan je ocenia, na tle dzisiejszej architektury światowej i architektury warszawskiej?*

– Generalnie, jako bardzo udane. Tego zagadnienia nie można jednak oceniać szczegółowo bez uwzględnienia warunków Konkursu z 1950 roku, które pośrednio wyznaczyły również kwestię stylu. Przyjęcie za punkt wyjścia gabarytów fasady Corazziego, przeniesienie tych proporcji, podziałów ściany, linii gzymsów, okien itd. na cały budynek i elewację południową było określoną sugestią stylistyczną. Zadaniem autora, Bohdana Pniewskiego, była odpowiednia interpretacja tej sugestii. W istniejącym stanie rzeczy nie mogło być mowy o konkretnym założeniu stylistycznym. Styl kształtował się w miarę pracy nad projektem. Wynikał z zagadnienia. Rzutowało na niego bardzo wiele czynników, choćby tylko sprawa urządzeń technicznych. Jako Polak i warszawiak cieszę się, że nie jest to budynek całkowicie „nowoczesny” w potocznym znaczeniu tego słowa, z gatunku seryjnej, pudełkowej architektury. Nie wiem, do jakiego stopnia było to zamierzenie świadome, ale – osobiście – widzę tu jakąś kontynuację stylu epoki stanisławowskiej. To wszystko oczywiście rzutuje na wnętrze. Przy ich projektowaniu trzeba było mieć na uwadze detal architektoniczny, np. kolumnę, tak żeby wszystko razem było zespolone pod względem stylu.

– *Aczkolwiek w skrócie często mówi się o „odbudowie” Teatru, to przecież, ze względu na procent zniszczenia i zasadnicze zmiany w planie budynku, był on budowany na nowo i Bohdan Pniewski jest twórcą obecnego Teatru Wielkiego w znacznie większym stopniu niż Corazzi. Jak pan ocenia tę ostatnią pracę na tle ogromnego dorobku twórczego tego wybitnego architekta?*

– Nazywanie tej pracy „odbudową” to niesprawiedliwość albo nieświadomość. W rzeczywistości Pniewski odbudował kawałek elewacji, natomiast cały gmach skomponował zupełnie na nowo, dostosowując go do potrzeb współczesnego teatru operowego. Jeżeli może być w ogóle mowa o „odbudowie”, to takie pojęcie mogłoby ewentualnie wchodzić w rachubę tylko przy rozpatrywaniu procesu twórczego, przy komponowaniu. Rzecz charakterystyczna, że najczęściej kiedy podnosi się walory architektoniczne tego budynku, wtedy mówi się o Corazzim i „odbudowie”, zaś nazwisko faktycznego twórcy obecnego Teatru pada zawsze wówczas, gdy mowa o jakichś błędach czy omyłkach, które zresztą są nie do uniknięcia przy pracy o takiej skali i bez precedensu. To jeden z najwybitniejszych budynków Pniewskiego. W jego twórczości dokonał się ogromny skok. Przed wojną, zwłaszcza w pierwszych pracach, ulegał wpływom włoskiej architektury. Wchłaniał ją podczas podróży, po studiach. Potem długo się od niej wyswobadzał. Pierwszą, całkowicie indywidualną jego pracą był przedwojenny, znany i szeroko dyskutowany projekt „Świątyni opatrności”, nad którym długo jeszcze pracował i który przerabiał podczas okupacji. W pełni wykrystalizował własny, oryginalny styl po wojnie w szeregu projektów i prac zrealizowanych. Najbardziej charakterystycznym przykładem – poza Teatrem Wielkim – jest gmach Rady Państwa, niezależnie od pewnych zarzutów, jakie wobec tej pracy wysuwano. Twórczość Pniewskiego, której ukoronowaniem jest Teatr Wielki, miała decydujące znaczenie dla ukształtowania się stylu okresu powojennego, nowego stylu warszawskiego być może jednej z niewielu rzeczy, jakie po nas zostaną. Jego ocenę zostawmy tym, którzy przyjdą po nas. Tych rzeczy nie robi się dla jednego pokolenia.

– *Teatr Wielki był m.in. jedną z największych prac kamiennych w Polsce ze względu na bogactwo i stopień zniszczenia elementów kamiennych elewacji północnej, jak również obfite wykorzystanie marmurów we wnętrzach. Według danych oficjalnych zużyto 8.000 m<sup>3</sup> kamienia i 7.000 m okładzin. Przy tym jednak – o ile pamiętam elewacja południowa jest dziś znacznie skromniejsza, niż przewidywał pierwszy projekt prof. Pniewskiego. Na projekcie liczne rzeźby, płaskorzeźby i ogromna kolorowa mozaika na ścianie od strony pl. Zwycięstwa. Czy realizacji tych projektów zaniechano, czy tylko odłożono na pewien czas?*

– Tak, pierwotnie miało to być inaczej. Realizację pewnych projektów ze względu na znaczny koszt odłożono dla następnych pokoleń. Mam tu nawet niezrealizowany projekt mozaiki, która miała wypełniać luk na elewacji południowej. Dziś ten luk jest założony prowizorycznie okładziną kamienną. Teatr od strony pl. Zwycięstwa nie otrzymał ostatecznego, przewidywanego wykończenia

architektonicznego. Od strony Placu Teatralnego, na fasadzie Corazziego, fryzy i płaskorzeźby przebiegały w kamieniu Teresa Rostworowska. Natomiast druga strona sprawia wrażenie czegoś nieukończonych i z tego powodu ta elewacja spotkała się z ostrą krytyką. Pniewski liczył na działanie skrótu perspektywicznego, który zmniejszył masę bryły od strony południowej. Tymczasem pozostawienie całkowicie otwartej przestrzeni aż do placu Małachowskiego uniemożliwiło działanie skrótu. Bryła sceny ciążyła nad elewacją od tej strony. To wrażenie bardzo by się poprawiło, gdyby na krańcach półkolistej ściany stanęły rzeźby. Ale te i inne uzupełnienia pozostawmy nadchodzącym czasom. O kamienniarzkiej robocie w Teatrze można zresztą pisać tomy. To wspaniała robota. Marmurowe posadzki, bogate, skomplikowane ornamenty kwiatowe ułożone są znakomicie, różne rodzaje kamienia zespolone są tak precyzyjnie, że na przykład fotograf nie mógł na nich ustawić statywu, który ślizgał się nie znajdując zaczepienia. To zresztą nic dziwnego, ponieważ Pniewski był u nas jednym z największych znawców kamienniarzkiej roboty. Posadzki były projektowane przez jego pracownię.

– *Przeszliśmy więc do wnętrza, które ukryte przed oczami przechodniów – w niemałej mierze decyduje o wspaniałości Teatru Wielkiego. Myślę oczywiście o części reprezentacyjnej, dla publiczności, tj. o sali, foyer, szatniach, kularach itp. Jest pan jednym z autorów elementów dekoracyjnych decydujących o charakterze tych wnętrz. Jak długo pracował pan nad tymi projektami i jak układała się współpraca?*

– W sumie przeszło cztery lata. To była jednak wielka robota: pięć rodzajów żyrandoli kryształowych, cztery gobeliny, kinkiety, pajaki brązowe, osiem pojedynczych i cztery podwójne kolorowe szklane elementy dekoracyjne w westybulu i na schodach prowadzących na pierwszą kondygnację, kurtyna, część mebli we wnętrzach reprezentacyjnych... już sam nie pamiętam co jeszcze. Będę zawsze wdzięczny Bohdanowi Pniewskiemu, że mi zaproponował tę współpracę. To było piękne, wyjątkowe zadanie: jedno z tych, które trafiają się raz w życiu i dzięki którym niezależnie od oceny – pozostawia się po sobie trwałe dzieło. Nasza współpraca miała różne formy. W niektórych wypadkach Pniewski stawiał konkretne zadanie do rozwiązania – na przykład żyrandole. W innych ja sugerowałem jakąś myśl – na przykład gobeliny, na których miejscu Pniewski początkowo przewidywał jakieś malarstwo ścienne. Miałem w zasadzie wolną rękę i, nie chcąc narzucać jednej koncepcji, przygotowywałem po kilka projektów jednego zagadnienia, które następnie były omawiane i wybierane przez Radę Artystyczną. To oczywiście jeszcze bardziej zwiększyło ilość pracy, bo musiałem opracować wielokrotnie więcej projektów niż ich kierowano do realizacji. Ale nie żałuję tego.

– *Jak wyglądało przygotowywanie projektów i ich realizacja?*

– Wszystkie projekty, żeby ułatwić zadanie wykonawcom, robiłem w skali 1:1. Aby lepiej uzmysłowić tę sprawę, trzeba dodać, że trzy żyrandole mają po 6,5 m długości i rysunki musiały być wykonane w kilku rzutach. Gobeliny mają rozmiary 9,5 × 2 m. Niektóre sprawy nie dawały się w ogóle przedstawić na projekcie – na przykład wspomniane elementy dekoracyjne w westybulu i na schodach. Są to jakby bukiety kwiatów i liści z kolorowego, przezroczystego szkła z umieszczonymi wewnątrz źródłami światła. Jak narysować przezroczyste, kolorowe i nakładające się na siebie formy? Techniczny rysunek w ogóle nie oddawał efektu, który trzeba było umieć sobie wyobrazić. Komisja Artystyczna miała dlatego sporo wątpliwości i ja sam – choć byłem pewien ostatecznego rezultatu – miałem dużą treść, kiedy montowano pierwszy element. Realizacja projektów była powierzona różnym wykonawcom. Gobeliny tkano w znanej krakowskiej spółdzielni „Wanda” pod kierunkiem Gałkowskich. Tę ogromną, trwającą dwa lata pracę zrobiono bardzo dobrze. Wykonania żyrandoli podjęła się huta „Julia” w Szklarskiej Porębie. Było to dla nich zadanie nowe i bardzo poważne. Po początkowych trudnościach, w których rezultacie zmieniła się dyrekcja huty, współpraca potoczyła się bardzo gładko i zlecenie Teatru Wielkiego stało się ambicją zakładu. Wykonanie

trwało bardzo długo, ale trzeba pamiętać, że chodziło o przeszło 100.000 misternie szlifowanych elementów kryształowych. Brązowe konstrukcje żyrandoli i inne brązowe elementy dekoracyjne wykonywała firma „Brąz Dekoracyjny” (dawna „Bracia Łopieńscy”). Szklane, kolorowe kwiaty i liście robił Tadeusz Szymański, plastyk z Warszawy, specjalista w dziedzinie szkła i ceramiki. Była to praca zupełnie nowa i bardzo trudna, ponieważ poszczególne elementy kształtowane były ręcznie ze szkła, są więc niepowtarzalne, każdy jest inny. Montaż wszystkich żyrandoli i szklanych „bukietów” dokonywany był oczywiście już na miejscu przez specjalistów z „Brązu Dekoracyjnego” pod moim kierownictwem, zresztą w ostatniej chwili. Wreszcie kurtyna – sugestia dotycząca materiału i oczywiście cała strona techniczna są dziełem Bohdana Pniewskiego. Ja projektowałem meander i frędzle, które stanowią wykończenie. Z wykonawstwem było wiele kłopotu. Kiedy zaraz po wojnie projektowałem kurtynę dla Teatru Polskiego, wykonały ją zakłady prywatne techniką szmuklerską – najwłaściwszą dla tych celów. W Teatrze Wielkim natomiast, ze względu na brak oficjalnego cennika na roboty szmuklerskie oraz konieczność powierzenia wykonawstwa zakładowi społecznemu – warsztatowi „Mody Polskiej” – meander i frędzle haftowano ręcznie, bardzo pięknie, co było kosztowne i pochłonęło ogromnie dużo pracy, a dało efekt nieco za delikatny i za subtelny jak na sale tej wielkości.

– *Jacy artyści, oprócz pana, projektowali wnętrza Teatru Wielkiego?*

– Nie potrafię wymienić wszystkich: było ich bardzo wielu. Przede wszystkim architekt Władysław Jotkiewicz, który był prawą ręką Bohdana Pniewskiego przy budowie Teatru. Dużo elementów wyszło z pracowni prof. Pniewskiego, np. wszystkie meble i posadzki. Dwie duże płaskorzeźby są dziełem Franciszka Strynkiewicza. Zegary mozaikowe w reprezentacyjnym foyer projektowała i wykonała Barbara Krasieńska. Elementy ozdobne z brązu na klatkach schodowych i w balustradach projektowała Zofia Demkowska. Tkaniny, którymi wybito ściany kularów, wykonano wg projektów Hanny Kiedrzyńskiej-Berbeckiej.

– *Czy w ostatecznym rezultacie jest pan zadowolony z pracy wykonanej przez pana i kolegów w Teatrze Wielkim?*

– Powiedziałem na początku, że według mnie osąd należy pozostawić następnym pokoleniom. Trudno mieć określony, obiektywny stosunek do powstającego dzieła. Myślę nawet, że skala tego przedsięwzięcia nie daje się ocenić bez odpowiedniej perspektywy. Dziś, z bliska widzimy szczegóły, które często przesłaniają nam całość. Dla mnie osobiście w powstaniu Teatru Wielkiego dwa momenty nie przestają być zdumiewające: warunki, w jakich się to odbywało, które zdawały się sprzysiąć przeciwko powstaniu Teatru, że wspomnę choćby o niesłychanych trudnościach w zdobyciu materiału o takiej jakości, jakiej wymagano; atmosfera, w jakiej budowano Teatr, i jej rezultat: stosunek opinii do tego zagadnienia. Mam wrażenie, jakby nie wszyscy dorośli do podejmowania zagadnień o tak wielkiej skali, jaką w efekcie ma Teatr Wielki. Dlatego podkreślić muszę z ogromną satysfakcją stosunek do pracy u większości robotników, rzemieślników i techników, z którymi stykałem się na terenie Teatru Wielkiego. Ta robota wymagała czegoś więcej niż pieniędzy, czegoś co nie jest unormowane żadnymi stawkami ani ujęte w żadnym cenniku. Oni dali to z siebie: ambicję, zapał, kulturę wykonawczą, jaką rzadko spotyka się dziś na budowach. Jeśli w ciągu ostatnich lat odzywały się w prasie liczne głosy podające w wątpliwość sens budowania takiego Teatru, to myślę, że ci właśnie ludzie swoją pracą dali najlepszą odpowiedź: Warszawie potrzebne są nie tylko domy i ulice; potrzebne jej jest także piękno i wszyscy odczuwaliliśmy wielką satysfakcję mogąc współpracować przy jego tworzeniu. Mam uczucie, że wszyscy splataliśmy figla naszym czasem.

## Aneks 14.

**Janusz Ekiert, *Pożądanie schwytane za ogon*, „Express Wieczorny” 1973, nr 75 (29 III 1973)**

Teatr Wielki wprowadził po raz pierwszy do repertuaru nie znany jeszcze publiczności balet *Pożądanie* Grażyny Bacewicz. To ostatnie dzieło wybitnej kompozytorki, której przedwczesna śmierć nie pozwoliła dopisać ostatnich czterech minut zakończenia, olśniewa od początku do ostatnich taktów wartkim strumieniem świeżej pomysłowości brzmieniowej. Wyjątkowa znajomość ekspresji barw instrumentalnych, produkowanych z nerwową hojnością i niewyczerpaną inwencją tworzą tu ostro pulsującą mozaikę orkiestrową, która ani na chwilę nie zwalnia uwagi słuchacza. Muzyka *Pożądania* daleka jest jednak od rozpowszechnionych dziś, nużących katalogów efektów brzmieniowych. Te szybko zmieniające się następstwa epizodów dźwiękowych mają własną organizację, swoje akcje i reakcje, przyczyny i skutki, funkcjonują jak doskonały mechanizm. Stylistycznie ta muzyka ukazuje interesujący i zadziwiająco jednolity pomost między Strawińskim, Prokofiewem i Bartokiem a dzisiejszą awangardą. Partytura *Pożądania* powstała w pewnym stopniu pod urokiem dzisiejszej młodej twórczości, z której odpadła konsystencja melodyczno-harmoniczno-rytmiczna i została tylko gra barw brzmieniowych przypominająca wydrażoną pomarańczę, kuszącą kolorem, blaskiem, zapachem swojego naskórka, kto wie zresztą czy nie bardziej pociągającego niż jej miąższ. Kompozytorka nie wyrzekła się jednak całkiem tej zasadniczej substancji, która była drogą muzyce przez tyle wieków, dzięki czemu partytura *Pożądania* ma coś z manifestu godzącego generację i epoki, a jednocześnie jest jedną z najbardziej spontanicznych i bezpośrednich, jakie napisała.

Co jednak łączy tę muzykę ze sztuką Picassa *Pożądanie schwytane za ogon*, według której napisane zostało przez Mieczysława Bibrowskiego libretto baletu? Czy partytura *Pożądania* jest sumą nagromadzonych pomysłów czysto muzycznych, czy wyraża jakąś ideę? W jakim stopniu kompozytorka chciała przenieść do muzyki i na scenę absurdalną groteskę Picassa, jej atmosferę, czy aluzje, bo z pewnością trudno tu mówić o akcji – na te pytania inscenizacja baletu nie daje odpowiedzi. Twórcą choreografii jest Jerzy Makarowski, który dał wiele dowodów nieprzeciętnego, młodego talentu. Pomimo, że nadmuchane formy z plastyku należą już do najbardziej ogranych rekwizytów na zachodnich scenach baletowych, pomimo kilku innych banałów, pomimo paru dokładnych kopii postaw czy układów należących do klasyki nowoczesnego tańca, stworzył tu wiele bardzo pięknych i oryginalnych pomysłów ruchowych. Te cykle form ruchowych zjawiają się jak czasem smak w ustach, intrygujący, ale bez przyczyny. Powstały nie do muzyki, ale na marginesie muzyki i na marginesie literackiego pierwowzoru Picassa, mają własne, niewytłumaczone życie na scenie, a banalny komentarz w programie niczego nie usprawiedliwia, tylko gmatwa problem. Nowoczesne balety nie potrzebują treści, akcji, często ograniczają się do wytwarzania atmosfery, wieloznacznych aluzji, czy absurdalnych sytuacji. Jeżeli jednak tytuł obiecuje widzowi *Pożądanie*, czy też *Pożądanie schwytane za ogon*, to obietnica musi być spełniona, choćby bez dosłowności, w najbardziej perwersyjnej, czy metaforycznej postaci – nie wystarczy pokazać parę ćwiczeń i propozycji z dziedziny erotyki. A może błąd tkwi w samej konstrukcji libretta, albo w podstawowej koncepcji baletu? Tego widz też nie może się dowiedzieć, choć tańczą tu świetni tancerze (Dariusz Blajer, Renata Smukała, Marta Bochenek, Irena Mrozińska, Janusz Smoliński), choć wszystkie warstwy spektaklu z osobna są interesujące, włącznie z bardzo piękną, ale też luźno dołączoną scenografią Andrzeja Majewskiego, stanowiącą indywidualną replikę na malarstwo, które czerpało natchnienie z budowy komórki, czy obrazu wewnętrznej anatomii.

Ten wieczór w Teatrze Wielkim dopełniło przedstawienie *Pietruszki* Strawińskiego, które wskrzesiło atmosferę „Baletów Rosyjskich” Diagilewa. Miało urzekający, historyczny smak dzięki temu, że Leon Wójcikowski odtworzył tu z własnej pamięci i wyobraźni choreografię i inscenizację Fokina, że Andrzej Majewski stworzył scenografię i kostiumy, sugestywnie celujące w styl tamtej

epoki, że było dużo bardzo dobrego tańca, i że postacie miały charakter w kreacjach Witolda Grucy, Zbigniewa Strzałkowskiego, Elżbiety Jaroń, Barbary Sier, Renaty Agaciak, Ireny Basiukówny i wielu innych wykonawców. Można by znaleźć w inscenizacji kilka nielogicznych szczegółów, ale nie warto o nich wspominać, bo jest to przedstawienie o wyjątkowym uroku i smaku.

Mieczysław Nowakowski, który stanął za pulpitem dyrygenckim zaakcentował w *Pożądaniu* przede wszystkim żywiołową stronę tej muzyki. Interpretacja *Pietruszki* w fosie orkiestrowej z reguły nie zgadza się ze wspomnieniami wyniesionymi z sali koncertowej, w której częściej słucha się tego słynnego utworu. Scena baletowa wymaga jednak ustępstw na swoją rzecz zwłaszcza w zakresie tempa, ale takie są prawa teatru, ważniejsze niż nawyki słuchacza koncertowego.

1. Ludwik Kozubowski, 'Krótki opis budowy Teatru nowostawiającego się w Warszawie'  
**[A brief description of the construction of the new theatre in Warsaw]**,  
*Pamiętnik Fizycznych, Matematycznych i Statystycznych Umiejętności*,  
 9 (1830), 475–488.
2. 'List artystów-profesorów Oddziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Królewsko-Warszawskiego'  
**[Letter of artist-professors of the Fine Arts Department of the Royal University of Warsaw]** (1 December 1925).
3. Wiktor Feliks Szokalski, *Wspomnienia z przeszłości*  
**[Memories from the past]**, 2 vols (Vilnius, 1921), pp. 85–86.
4. Julian Heppen, 'Teatr Wielki w pierwszym roku istnienia'  
**[The Grand Theatre during the first year of its existence]**,  
*Album Teatralne*, 1 (1896–97), pp. 30–31.
5. Stanisław Niewiadomski, 'Rok 33. Czterokrotna data jubileuszowa w dziejach Opery Warszawskiej'  
**[The year 33. A fourfold jubilee date in the history of the Warsaw Opera]**, in *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933* [The Grand Theatre in Warsaw 1833–1933], pp. 33–38.
6. Władysław Fabry, 'Na szczytach. Premiera "Halki"'  
**[At the top. The premiere of Halka]**, in *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933* [The Grand Theatre in Warsaw 1833–1933] (Warsaw, 1933), pp. 55–60.
7. 'Helena Modrzejewska w Teatrze Wielkim' **[Helena Modjeska at the Grand Theatre]**, in Wincenty Rapacki, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie* [A hundred years of the Polish stage in Warsaw] (Warsaw, 1925), pp. 144–153.

8. 'Przebudowa Teatru Wielkiego'  
**[The rebuilding of the Grand Theatre]**, in *Album Teatralne*,  
 1 (1896–97), pp. 42–43.
9. Emil Młynarski, 'Ze wspomnień. Okres od 1898 do 1902 roku'  
**[Recollections. The period from 1898 to 1902]**, in *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933* [The Grand Theatre in Warsaw 1833–1933] (Warsaw, 1933), pp. 40–42.
10. Karol Stromenger, 'Warszawska Opera w niezależnej Polsce (1918–1933)'  
**[The Warsaw Opera in independent Poland (1918–1933)]**,  
 in *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933* [The Grand Theatre in Warsaw 1833–1933] (Warsaw, 1933), pp. 42–47.
11. Franciszek Brzeziński, 'Opera w Teatrze Wielkim'  
**[Opera at the Grand Theatre]**, in *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933* [The Grand Theatre in Warsaw 1833–1933] (Warsaw, 1933), pp. 47–50.
12. Jan Maklakiewicz, 'Czym opera była wczoraj i czym jutro być winna w Polsce'  
**[What opera was yesterday and what it should be tomorrow in Poland]**, in *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933* [The Grand Theatre in Warsaw 1833–1933] (Warsaw, 1933), pp. 60–61.
13. 'Teatr Wielki – Styl, wnętrza, wykonawstwo; wywiad z Tadeuszem Gronowskim'  
**[The Grand Theatre – style, interiors and execution; an interview with Tadeusz Gronowski]**, *Ruch Muzyczny*, 9/22 (1965).
14. Janusz Ekiert, 'Pożądanie schwytane za ogon'  
**[Desire caught by the tail]**, *Express Wieczorny*, 29 March 1973.

## Appendix 1.

---

Ludwik Kozubowski, 'Krótki opis budowy Teatru nowostawiającego się w Warszawie'

**[A brief description of the construction of the new theatre in Warsaw],**

*Pamiętnik Fizycznych, Matematycznych i Statystycznych Umiejętności*, 9 (1830), 475–488.

Public and private buildings, erected at considerable expense, are the chief monuments to the wealth and taste of the nation for centuries to come: some of them, intended for workshops and factories or various plants will with time attest the prosperity and affluence of the country; others, meanwhile, such as the seats of institutions or government bodies, halls of public amusement, and so on, the internal appointments and outward adornment of which surpass the very best with their refinement, not only remind us of the level of enlightenment and civilisation, but additionally with their form and disposition provide an exact representation, more specifically, of the state of architecture. Among the buildings raised and under construction in Warsaw since the beginning of the nineteenth century, the erection of the theatre may be counted as the foremost monument of this kind, with regard to its purpose or to its vastness and the costs involved. This building was founded, on the site of the demolished complex known as Marywil, erected for a community of canonesses under the reign of John III Sobieski by his wife Marie Casimire, in memory of the victory at Vienna, being almost exactly in the centre of the city, on 1 September 1825, and on 19 November that year the Viceroy, before a gathering of many distinguished personages, laid the foundation stone for that building. The inscription, on a tin sheet the size of a quarto of ordinary paper, read as follows:

Under the reign  
Of His Highness  
Alexander I  
Emperor of All Russia and King of Poland,  
The Viceroy  
Prince Józef Zajączek  
in the presence of Ministers,  
the Chair of the Theatre Board  
and Members of that Board  
on 19 November 1825  
laid the foundation stone  
beneath the construction of the National Theatre in the Capital  
erected at the city's expense  
according to a design by Antoni Corazzi.

Together with coins of all kinds minted in that year, periodical publications issued on that day, a work by Bogusławski and a verbal exposition written on site, it was placed in a specially-made ashlar vessel. Those details may with time remind our successors of that day on which their predecessors, enjoying peace under Alexander's reign, gazed contentedly at the rising walls of that first building of its kind in the capital, which was to equal with its size and its magnificence the most notable in Europe.

This building, consisting of a body and two adjoining annexes, measures a total of 592 feet (new Polish measurement) in length, whilst the depth of the body is 231 feet.

The middle section, that is, the body of the edifice, measuring 148 feet across, projects considerably forwards, to 58 feet, not counting the flight of seven steps in front of it, significantly

narrowing the square, which although it may be numbered among the largest in the capital thereby appears to be divided into two. The six main streets leading to the square provide easy access for those arriving for a show.

The principal style of the main building is the Corinthian order; the annexes, meanwhile, comprising ground floor, entresol and first and second storeys, are decorated in two orders, the grooved Doric and the Ionic. Whilst on one hand, the magnificence of a building of this sort required that it be adorned in the most splendid order that is the Corinthian, on the other, in the existing right annexe, the Ionic had been used; for this reason, those two orders had to be used on a single storey. The Doric-crowned ground floor and entresol of the annexes determine the height of the plinth of the peristyle adorning the central building. Therefore, in order to avoid the incongruity of placing Corinthian columns in the main building over the Doric order, the architrave of which should still traverse the whole building on the plinth of the aforementioned peristyle, the frieze with triglyphs and the architrave were taken down, and taking across the cornice alone, a niche for a bas-relief was placed beneath it at the height of the above two sections; the sides of the base, meanwhile, slightly set back, are adorned with windows of considerable size, each with two columns and the same number of Doric pilasters, in order to marry better with the annexes. The Ionic order was married with the Corinthian in a similar way, giving columns of the principal peristyle eight feet in height and forming, on the back wall, windows adorned in the latter order, the architrave of which forms capitals, as it were, or rather ordinary cornices to the apertures, then turns into moulding further along the wall.

That combination of orders gave rise to the following exterior to the building: rising up from a base twenty-six feet in height, decorated with a bas-relief, two stone statues placed in niches (recesses) and three arcades forming an entrance for people arriving on foot, and crowned with a fluted Doric cornice, are ten Corinthian columns 31.5 feet in height, the stone architrave of which encircles the entire structure of the central building. The sides of the base, extending from the annexes almost on a level with it, are decorated with windows each having two Doric columns and the same number of pilasters, above the architrave of which a small attic bears the arms of the accommodated guard house. On the back wall of the peristyle, extended at the sides, similar windows in Ionic style provide light to the gallery for walking about between acts and to the apartment attached to the royal box. All those parts, as we said above, are covered by a Corinthian architrave. Over that, an attic screens the flat roofs of the building on either side, whilst above the peristyle, where it is shaped in the form of a pedestal, it is designed to serve as a base for Apollo, standing on a victory chariot pulled by four horses.

Behind the Apollo group, the back wall of the peristyle, enclosing the area contained between the main walls, that is, those dividing the auditorium from the stairs and other parts of the theatre, rises together with those same walls above an attic in Corinthian order to a height of 20.5 feet. This part of the building covers the theatre hall and imparts a pyramidal form to the front elevation, since the apex of the roof over the peristyle is adorned with a fronton in composite style, the side (tympanum) of which is to be adorned with a bas-relief depicting the birth of theatre. The walls of this raised part of the building are adorned at the front above the peristyle by seven large windows, and the sides by ten similar ones. Each pillar on the architrave by the slope of the roof is decorated with acroteria, of which those closest to the fronton will carry two stucco statues, whilst the grille between the acroteria forms a balcony along the whole of this part of the building.

The back of the building, containing the stage, rises even higher than the roof of the auditorium; crowned with a separate cornice in composite style, it is covered with a roof that has a belvedere at its apex, designed for the fire guard.

The height of the whole building at the front from ground level to the top of the fronton will be 114 feet, whilst at the back to the top of the acroteria of the belvedere, 132 feet.

The sides of the projection contain magnificent gates for public ingress, decked with geniuses in bas-relief and an eagle on the headstone of the arcade, above which large windows with Ionic columns decorated with an arabesque contribute greatly to their adornment. On the sides of the peristyle there will be bacchantes represented in bas-relief.

As for the annexes, each of them has a Doric peristyle with twenty-two columns along its entire length, giving easy access for people arriving on foot for a show and forming at the top a beautiful balcony for exiting the ballrooms. Above these peristyles, eight incorporated Ionic columns mark the centre of each of these annexes.

The flat, zinc-covered roofs, for the most part obscured by the attics, and the shapely profiling of the cornices, richly adorned even in the peristyle friezes and beneath the fronton in the main building, contribute greatly to the beauty of the building's exterior; it is pity, however, that the shapeless ledges on either side of the stage, which in order to accommodate the rooms necessary for the theatre had to be raised higher than the roof of the annexes, ruin its symmetry. The incongruities concerning the external decoration of the building, resulting from the need to retain the old annexe, could have been prevented by means of art; but the restriction of the space that could have been expanded easily and at little expense conspired to disfigure the building, through the raising of the lateral parts of the stage, which should always be concealed to the eye.

For those reasons, the projection of the central building from the annexes had to be made sufficiently great as to obtain more space to accommodate the forecourt, without truncating the stage or reducing the auditorium. The attached design shows exactly how much the building could have gained, with regard to both its interior arrangement and its exterior decoration, from incorporating the buildings and the square occupied by the custom-house, and the cost would then have been increased by barely 200,000 Polish zlotys out of several million.

On account of the retained annexe, the assembly hall, or auditorium, was placed on a level with the floor of the entresol. Its length, from the front wall of the stage to the ledge of the royal box, amounts to 51.5 feet; its width, measuring the diameter between the box ledges under the chandelier, is 56 feet.

On the side opposite the stage, the hall ends in a semi-circle, whilst its sides are the sides of circles with a radius twice the transverse diameter of the hall and the centres of which are located on the extensions of that diameter. Their length is determined by the point at which they are intersected by the longitudinal line, drawn at the end of the diameter, tangential to the completed circle, half of which forms the part of the hall opposite the stage.

Besides the orchestra pit, six rows of chairs and a parterre for patrons standing and seated that reaches back, in the form of an amphitheatre, as far as the royal box, the house will contain four tiers of boxes, as well as a gallery and 'gods' arranged in a similar way to the stalls. There will be a total of eighty-six boxes, including the royal box directly opposite the stage. The parterre boxes will be supported by fluted Greek columns; the first, second and third tiers, meanwhile, by slender columns incorporated into pillars, in composite style. All the supports of the boxes will be of cast iron, painted brown, with gilded elements, but set back to such an extent that the front-projecting ledges, adorned on the sides by carved griffins, form balconies of a sort on each tier, which, slightly reducing their projection on the upper tiers, create a gentle slope to the wall. A small cornice circles the hall, and with its attic it serves as a ledge for the gallery above the boxes arranged across the whole extent of the hall. Supported on the back wall of the boxes and gallery, separating them from the corridors, is the dome-shaped ceiling of the hall, through the nine lunettes of which, from the gods, arranged like the gallery, one can see the entire stage.

The opening of the stage is 51 feet high and 47 feet wide, and so it differs little from the largest width commonly given, which is fixed at fifty-six French feet. The sides of the proscenium contain boxes and are covered with a flattened arch, both sides of which, taken separately, are parts

of parabolas. Similarly, the vaulting over the auditorium and the gods is composed of superficies of that kind.

The decoration of the hall will be greatly enhanced by paintings, which are to be produced under the direction of Messrs Blank and Brodowski, professors of art at the University, and Benedetti, and by two cast-iron columns adjacent to the royal box, which will contain statues holding candelabra. Those columns are to serve as ducts for the warm air by which the whole building is to be heated.

The depth of the stage amounts to 83 feet, not counting the extension, measuring 39 feet, and its width is 91 feet. During grand shows, and should the need arise, a platform lowered from the back of the stage can extend it by up to 31 feet.

The illusion and splendour of the shows will also be considerably enhanced by the machinery, if the following are made to the design of P. Faralski: the installation of a completely moveable floor, and if needs be its switching to a fixed one; the raising of the floor of the parterre and the stage to bring them level with the Ballrooms on the first floor in the annexe; turning the stage into an ornate and magnificent room through the raising of columns from under the boards – they will compensate for the narrowness of the Ballrooms, caused by the limited space and other conditions mentioned above.

Located next to the auditorium is a vestibule linking it to the Ballrooms, with a gallery at the front for walking about between acts, serving as a buffet, and a peristyle adorning the building. The rest of the space is taken up by seven flights of stairs, three of which serve as communication to the higher floors, whilst the other four lead to the first floor alone. Besides that communication, there are also two flights of stairs beginning on the ground floor which will serve only the boxes, separate stairs for the actors next to the stage, stairs up to the machinery and others to the water reservoir. For the safety of the audience in the event of fire, all the main stairs up to the first floor will be of iron, with the others of oak. The space that remained after the size of the auditorium was marked out did not allow for a single broad principal staircase to be made; for that reason, more flights were given, with the result that there are more exits, which makes it easier to leave the building and prevents different classes of people from converging.

The upper floors, besides the auditorium, are occupied by the stairs, a room belonging to the royal box, and scenery stores located on a level with the gallery and the gods. Above the auditorium, in the truss of the roof, there is a room for painting the curtains, illuminated from above through flat windows made in the roof covering.

Next to the stage, on the right, on a level with its floor and with the first floor of the annexe, are rooms for the actors and actresses going out onto the stage, as well as a store for the wings and a store for lighting the lamps; above them, there are a wardrobe store, a workshop for the tailors and on the last floor another room for painting the curtains. The left side is taken up by separate stairs for the actors, a store for tip-up seats and stables for the horses, which by means of a passageway arranged in the form of an inclined plane can be led onto the stage and used as required. Above these parts are a rehearsal room, two stores and a workshop for the mechanic, and the theatre library.

The ground floor of the building in the projection is taken up by an entrance for vehicles, on one side of which there is a peripter of Greek columns intended as a porch for servants, a house for the foot and horse guard, and two spiral flights of iron steps for people arriving on foot, to keep them from accidents that might occur on arrival.

On the other side of the entrance, besides the four flights of steps leading to all the floors and the steps for the royal family and the viceroy, there are the box office and the cloakroom; inside, meanwhile, beneath the auditorium, is a hall decorated with Greek Ionic columns for people to gather while waiting for their vehicles after a show. An adjoining vestibule with twelve Greek

marble columns facilitates communication with the buffet and expands the space for people who would not find room in the aforementioned hall. Beneath the floor of the stage is the machinery that moves the scenery and the wings, and the sides of this part of the building are designed as the driveway for the royal family, with a room above for storing and tuning instruments.

The left side houses the stable for the horses of the soldiers on guard and a store for the effects needed under the stage. Spacious corridors everywhere provide easy communication, and conveniences (lavatories) on each floor also contribute significantly to people's comfort.

Under the parterre and behind the stage in the cellars (basements) there are stoves heating the whole building with warm air, whilst in the rear part of the building there are two wells, from which water pumped by means of a machine installed for the purpose will fill the reservoir located at the top under the truss of the roof.

As for the newly erected annexes, the front extension on the ground floor houses a buffet adjoining the theatre, an entrance hall to the Ballrooms for servants, and shops to let; on the entresol there are the quarters for servants and for theatre-hands, kitchen-hands, etc. The first floor is taken up by ballrooms adorned with Greek Ionic columns, the middle one of which passes through two floors, while the side rooms occupy only one. With a theatre of this size, one might suggest that the rooms are too small (although they are spacious in themselves, since the largest measures 69 feet in length and 49 in width), hence they have been joined at the back to the stage with galleries, that this shortcoming might be offset during large gatherings by turning the auditorium into a recreation hall by raising the floor, as mentioned above. Although admittedly the rooms could have been enlarged, the construction of the roof would have been difficult, due to its reduced elevation, which should be adapted to the height of the existing roof of the old annexe; but then the sides of the stage, which already ruin the exterior symmetry of the building with their superfluous height would have to be raised further still in order to accommodate the essential amenities of the theatre.

The second floor in this building is taken up by rooms for the actors or to let. The back annexe, occupying five floors besides the ground floor, adjoins the stage and houses the dressing-rooms.

It is difficult to describe all the parts of the building so as to convey precisely the connections and communications indicated by necessity and that have been realised as far as possible. However, taking a general view, it is regrettable that with such a well-appointed theatre hall, with all the comforts that have been painstakingly united, there is a manifest need and lack of a spacious vestibule for servants, without which the building is not complete. Yet just as the transgressions with regard to outward appearance resulted from a lack of space, so that interior deficiency, with so many combined amenities, derives from nothing other than the fact that it was impossible to accommodate a large vestibule, which for a building designed for such purposes, and particularly in our climate, is absolutely necessary. Here one might apply to us the opinion of Mr Donnet, who, on pulling down the theatres of Paris on account of the narrow stairwells and corridors that resulted from the saving of space in the Théâtre Favart, said: 'This is the place to remark how essential it would be to repulse that spirit of speculation that creeps into the erection of nearly all our monuments and to reject those calculations of a parsimonious economy injurious to convenience and to the majesty of edifices destined to embellish the capital as much as it diminishes the enjoyment of the public [...]. The beauties of a monument belong to the architect, and the defects are generally nothing but the fruit of the shackles that economy or cupidity place on genius.'<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 'C'est ici le lieu de remarquer, combien il serait essentiel de repousser cet esprit de spéculation, qui se glisse dans l'érection de presque tous nos monuments, et de rejeter ces calculs d'une mesquine économie qui nuit à la convenance et à la majesté des édifices destinés à l'embellissement de la capitale, autant qu'elle diminue les jouissances du public [...]. Les beautés d'un

## Appendix 2.

'List artystów-profesorów Oddziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Królewsko-Warszawskiego' **[Letter of artist-professors of the Fine Arts Department of the Royal University of Warsaw]** (1 December 1925), quoted in Sienkiewicz 1930, pp. 67–68.

Most honourable deputation assembled to evaluate the products of the fine arts

We, the undersigned, professors of the Fine Arts at the Royal University of Warsaw, submitting samples of the progress made by our students to the judgment of the most honourable deputation appointed to evaluate the public Exhibition, avail ourselves of the opportunity to make so bold as to put forward the following request designed to secure the favour of the Government for the improving fine arts in our country, in the belief that a Most Honourable Deputation comprising men who are capable of assessing the needs of supporters of those arts and those eager to disseminate them will see fit to assume a responsibility of care and of pleading on their behalf with the highest authorities.

Our school has made unquestionable progress, and this year's exhibition differs from its predecessors in both the greater taste in the choice of competing entries and the greater care taken over their presentation. Judging by these efforts, one may anticipate even more handsome progress, and the undersigned professors, for their part, will spare nothing to contribute at least in part to its acceleration. But what will become of their efforts if the government denies the country's artists its protection and always, without exception, gives priority to foreigners. Grand works of art are being produced for the capital, and in other cities of the Kingdom prospects are opening up for artists, in whom a desire is being stirred to seek the privilege of working for posterity, yet their vain hopes are invariably confounded, no one summons them to give proof of their talent, there are no competitions for them, and a foreigner newly arrived in the country, or merely supposed to be arriving, easily gains priority over nationals, because even without giving a sample of his talent he carries off the palm of victory in an art competition unchallenged.

The newly established National Theatre opens up vistas for many artists to show their suitability and desire to serve the country with excellent work. The painting of plafonds, curtains and other embellishments; many sculpted adornments and statues are a worthy object of emulation for domestic artists. In the churches of St Alexander in Warsaw and Suwałki, there is a lack of altar pieces, the excellent production of which could immortalise more than one artist. The public library is to be decorated with a fresco suited to its function. So how many objects are there for artists to compete over? Yet how wasted for the country would be the precipitation that would fail to give that opportunity of emulating beautiful art if all those works were produced by foreigners brought from abroad specifically for the purpose? And yet according to news that reaches us the government's builder Corazzi is travelling to Italy in order to bring back his relatives [or friends] for theatre paintings and sculptures in a [very] beneficial [for him] arrangement. If the government doubts the ability of domestic artists, let a competition be announced either for every single object of painted or sculpted decoration or for paintings and sculptures, to which foreigners might also be admitted, be it only to ensure that a compatriot who produces a competition piece better or as well as a foreigner will receive priority before him. Such an arrangement will be exceedingly beneficial for the fine arts, will revive the spirit of emulation and will contribute considerably to more substantial progress in those arts.

monument appartiennent à l'architecte, et les défauts ne sont généralement que le fruit des entraves que l'économie ou la cupidité mettent au génie.'



The undersigned professors would doubtless be pleased to become heads of a practical School of Painting, Sculpture and Architecture; it would be a great pleasure for them to see their students applying for public service and to guide their first steps in that profession. In that way, perhaps with time the nucleus of a truly national school in the fine arts would be formed, one that would train only those inspired by the national spirit. Why, the late Bacciarelli, with such outstanding talent, with such an opportunity to create a school of painting in Poland, did not leave a single pupil behind him. The undersigned are not concerned here with personal prospects and advantage, but they demand a measure of justice in the assessment of the abilities of their fellow countrymen and pupils whom they have already trained; in their name and for the good of the fine arts, they set before the most honourable Deputation a request for intercession with the government on their behalf and for the granting in the production of public works of the same consideration for domestic artists that are enjoyed today by foreigners alone. [Undersigned:] Ant[oni] Brodowski, Prof. of Painting; Ant[oni] Blank Prof. of Painting; Paweł Maliński, Prof. of Sculpture; Zygmunt Fogel, Prof. of Perspective] and Optics; Wacław Ritschel, Prof. of Arch[itecture]

Warsaw, 1 December 1825.

### Appendix 3.

---

Wiktoria Feliks Szokalski, *Wspomnienia z przeszłości*  
[**Memories from the past**], 2 vols (Vilnius, 1921), pp. 85–86.

The theatre was also a frequent subject of our conversations, since I continued to attend it, and at that time it was worthy of attention; they played Voltaire, Racine, Corneille, Ducange, Shakespeare, Goethe and Schiller, under the artistic direction of Osiński. We also had some formidable dramatic talents at that time: Ledóchowska, Żuczkowska, Werowski, Piasecki, Dmuszewski, Kudlicz and Żółkowski. The last was an incredibly popular figure in Warsaw. Lively and ubiquitous, with his wit, anecdotes and jokes he was the life and soul of society, which could not have been very demanding, however, judging by the two humorous periodicals it issued: *Momus* and *Pasztet nadziany nie truflami, ale facecjami* [Paté larded not with truffles, but with facetiae]. On stage, he was a very ordinary comic actor, without any superior abilities, not a patch on his son, who captivates us today with his artistry. He was a sociable man who performed in the theatre as a wag. His son is now an artist of lofty talent, a curmudgeon who avoids people, rather like all comedians of his ilk. The theatre was still on Krasieński Square, and Marywil was still being pulled down for a new theatre to be erected in its place. Indeed, Warsaw was putting itself in order exceedingly quickly and was already utterly dissimilar to how it presented itself in 1820. At that time, there were quite frequent performances [in the theatre] on the island in Łazienki Park. For that, they would choose operettas, such as *Porwanie Aspazji* [The abduction of Aspasia], with the accompaniment of decked out ships and boats, complemented by a ballet, in which French dancers led the way: Thiéry, Maurice and Miss Ressayé. Our own ballet was in a very poor state and really only dates from the times of the uprising. Żółkowski senior died in 1822. He was borne away from Świętojerska Street. The whole of Warsaw turned out for his funeral. I was there, too, and I shared in the general lamentation.

### Appendix 4.

---

Julian Heppen, 'Teatr Wielki w pierwszym roku istnienia'  
[**The Grand Theatre during the first year of its existence**],  
*Album Teatralne*, 1 (1896–97), pp. 30–31.

The shows at the newly erected Teatr Wielki (Grand Theatre) commenced on 24 February 1833, three days after the last performance at the old theatre on Krasieński Square.

On that day, the bill announced:

*With the permission of the authorities.*

N. 1. This day, Sunday 24 February 1833,

will bring a performance of a two-act opera by Rossini, translated from the Italian under the title:

CYRULIK SEWILSKI [*Il barbiere di Siviglia*].

Count Almaviva – Mr Dobrski.

Bartolo, doctor – Mr Szczurowski.

Rosina, his ward – Mrs Aszperger.

Basilio, music teacher – Mr Zdanowicz.

Figaro, the barber of Seville – Mr Polkowski.

Berta, Rosina's maid – Miss Daszkiewicz

Official – Mr Jastrzębski.

Alcalde – Mr Zieliński.

Notary – Mr Rywacki.

Fiorello – Mr Świergocki.

Luca – Mr Krzesiński.

Ambrogio – Mr Jędrzejowski.

CONCLUDING DANCE ENTERTAINMENT.

Dancers: Ladies – Eugenia Frejlich, Lideman, Bogdanowicz and Stolarska;

Gentlemen – Turczynowicz and Żurkowski.

The next show was a production of Count Alexander Fredro's *Przyjaciele* [Friends], given on Tuesday 26 February. The *Kurier Warszawski* of 25 February 1833 wrote:

His Highness the Prince Field Marshal Viceroy graced yesterday's first show at the new theatre on Marywil Square with his presence; many distinguished personages of both sexes attended; all the places were filled. The decoration of the hall in the very latest taste was widely praised, and the connoisseurs assure us that it stands among the finest medium-sized theatres in Europe. The first design for this building was given by the builder Corazzi, and it was to that design that construction work began, but when work was renewed that design was altered to meet current needs and amenities. The interior of the hall, that is, the place for the audience, is painted by Messrs Paolo Benedetti and Sałacki. The interior bas-reliefs are by Maliński, Hegel and Acciardi. The beautiful chandelier comes from the atelier of Rahn and Wertheim. The carpentry was done by Mr Jaroszyński, whilst the resumption of the whole construction and its completion so rapidly was overseen by Lieutenant General Rautenstrauch. The first floor is adorned by likenesses of Jan Kochanowski, Wojciech Bogusławski, Racine, Shakespeare, Molière and Mozart. Inconveniences which it was not yet possible to prevent or predict will gradually be removed, in order to make this place of pleasant and profitable amusement most comfortable, that the gracious public might deign to continually experience contentment within it.

During the first year of the existence of the Teatr Wielki, that is, 1833, the following new or revived productions were performed on this stage, beginning with the first show.

In March, Fioravanti’s two-act opera *I virtuosi ambulanti* (revival); *Jest temu lat szesnaście* [Sixteen years ago], a new three-act melodrama from the French;<sup>2</sup> Miss Wołkow, a singer of great talent, gave her last performance in the role of Elvire in *La muette de Portici*.

In April this year, a new four-act comedy appeared, originally written under the title *Laura*, that is, *Zalotność i obraza* [Coquetry and offence] (with new scenery representing Głowacki’s *Młociny pod Warszawą* [Młociny, near Warsaw]); there was a revival of a three-act comedy, from the German, entitled *Brat w postaci kochanka* [Brother and lover];<sup>3</sup> finally, also performed that month was Weber’s opera *Der Freischütz*, in which the role of Agathe was sung by Miss Miller, later Mrs Dobrzyńska, wife of the famous musician.<sup>4</sup>

Staged in May was a new comedy translated from the French under the title *Dwie wdowy, czyli Zdarzenie z balu* [Two widows, or What happened at the ball];<sup>5</sup> Stanisław Bogusławski, author of *Stara romantyczka* [The old romantic], *Lwy i lwięta* [Lions and cubs] and other dramatic works, made his first appearance on this stage; Miss Morozowicz (Rywacka) appeared on the theatre’s boards in the role of Elvire in *La muette de Portici*, with Miss Lideman in the role of Fenella; that same month, Antonina Palczewska left the stage, playing the lead in a new melodrama *Niema sierota z Pampeluny* [The dumb orphan-girl of Pamplona]; then there was a revival of Spontini’s opera *La vestale*, and finally the new melodrama *Emma Tools*.

The following month, June, brought a revival of Rossini’s opera *La Cenerentola*, featuring the new singers Miss Kaplińska and Mr Markowski; then the comedy *Mirandolina* was played; that was subsequently published by Merzbach in a collection entitled *Teatry warszawskie* [The theatres of Warsaw].

In July, Miss Petronela Zamecka gave her first performance in the opera *Il Turco in Italia*, and there was the premiere of Count Fryderyk Skarbek’s new play *Czemuż nie była sierotą?* [Why was she not an orphan?].

In August, artists from the German Opera, Miss Tweedte and Mr von Szmidhof, performed excerpts from the operas. Later, Szmidhof moved to the Vilnius theatre; Mr Haensel also gave a concert at the theatre on the violin; the new comedy *Falszywy wielki ton* [A false grand tone], translated from the German,<sup>6</sup> was staged.

In September, Miss Emilia Maire appeared for the first time, in the play *Teresa*; old Anczyc gave a guest performance in the role of Don Pedro in *Preciosa*.

In October, Goldoni’s comedy *Caricatures* (from the Italian) was revived; for the benefit of Józefa Ledóchowska, the play *Amelia Mansfield* was staged – it was that brilliant artist’s final appearance; finally, on 20th inst. Alojzy Żółkowski, son of the adored late artist [Alojzy Żółkowski senior], appeared for the first time in the opera *Fra diavolo*, and there was the premiere of the new play *Karolina* [Caroline],<sup>7</sup> translated from the French.

In November, the new melodrama *Ben-David*, translated from the German by Borys Halpert, was staged,<sup>8</sup> Picard’s comedy *Dwóch Sieciechów* [*Les deux Philibert*] was revived and Józef Brzowski’s new, originally written opera *Hrabia Weseliński* [Count Weseliński] was played; finally, the Great Chełchowski, future director of theatres in Cracow and Lviv, gave a guest performance

<sup>2</sup> Victor Ducange, *Il y a seize ans*.

<sup>3</sup> Johanna Franul von Weissenthurn, *Die Beschämte Eifersucht*.

<sup>4</sup> Rozalia Miller, wife of Ignacy Feliks Dobrzyński.

<sup>5</sup> Félicien Mallefille, *Les deux veuves*.

<sup>6</sup> Karl Friedrich Gustav Töpfer, *Der Beste Ton*.

<sup>7</sup> Jacques-François Ancelot, *Charlotte, ou un Mariage d’amour*.

<sup>8</sup> Bernard Neustädt, *Ben-David, der Knabenräber*.

on the stage of the Teatr Wielki in the melodrama *Życie szulera* [Life of a card-sharp].<sup>9</sup>

In December, a new, originally written play entitled *Sumienie* [Conscience] was staged, the author of which is Count Fryderyk Skarbek.

In the year the Teatr Wielki opened in our city, that is, 1833, the outstanding figures on that stage were the following: the tenor Julian Dobrski (born in Warsaw, 1811; died in retirement, 2 May 1886), Jan Nepomucen Szczurowski, a bass who was the first to sing the part of Bertram in *Robert le diable* (d. 1850), Katarzyna Aszperger, née Kamińska, who played leading roles in operas and melodramas (d. 25 September 1835), Józef Zdanowicz, a splendid character actor in comedies and operas (d. 10 October 1839), Józef Polkowski, a tenor lead, an excellent Masaniello in *La muette de Portici*, who first appeared on stage in 1821 (d. 9 June 1835), Józefa Daszkiewicz, married name Śliwińska, a talented artist in naïve roles (d. Płock, 24 August 1886), Józef Świergocki, a dramatic artist not so much talented as hard-working, extremely fond of the theatre, greatly loved as a comic actor, who also worked as the librarian of the theatre archive and at the end of his career as an assistant to the theatre’s directors (d. 22 April 1884), Eugenia Pion, married name Koss, a leading dancer with the Warsaw ballet (d. 23 June 1848), Roman Turczynowicz, a leading dancer (d. 21 May 1882), Faustyn Zyliński, a leading tenor (d. 19 June 1867), and the Frenchman Louis [Ludwik] Royer, an excellent ballet comedian (d. 25 October 1885).

We should also note the scene-painters of the theatre at that time, Józef Głowacki (d. 1858) and Antonio Sacchetti (d. 1870), and finally the director of opera, Karol Kurpiński (d. 18 September 1857), and the director of the ballet orchestra, Józef Stefani (d. 1876).

## Appendix 5.

Stanisław Niewiadomski, ‘Rok 33. Czterokrotna data jubileuszowa w dziejach Opery Warszawskiej’ [**The year 33. A fourfold jubilee date in the history of the Warsaw Opera**], in *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933* [The Grand Theatre in Warsaw 1833–1933], pp. 33–38.

Opera was still a very young institution, barely twenty years old, when Ladislaus IV, a prince at the time, encountered it in Florence, where the work *Il ratto di Ruggiero dall’isola Alcina*, composed by Francesca Caccini, was performed in his honour. On returning home, the young prince, greatly impressed by a kind of spectacle with which he was unfamiliar, set up a theatre at the castle in Warsaw and expanded the court chapel to fifty instrumentalists and twenty singers. The ensemble also included a choir. A splendid ensemble for its times, it was regarded by Mrs de Guébriant, a lady-in-waiting to Queen Marie Louise, as one of the best in Europe. The chapel-master of that ensemble was Marco Scacchi, succeeded in the post by Bartłomiej Pękiel.

During the time of Ladislaus IV, opera was not a permanent spectacle, only staged on grand occasions; but then no expense was spared on the most excellent performance and the most splendid staging. The first show was given in 1628. As for the works staged, in all likelihood they were written by Italian musicians, with a Polish opera composer only appearing five years later. That was Piotr Elert, a printer and musician by trade, and at the same time a royal secretary, who played a romantic role as a singer appearing before Cardinal Richelieu in connection with the imprisonment of John Casimir in France. Elert’s opera bore the title *La fama reale overro il principe trionfante*, and it sang the king’s praises. Although we have neither its text nor its music, not without reason may we consider the date of its composition, that is, the year 1633, as important, since that was the first stirring of Polish output in this field, relatively early, since not too far removed in time from the beginnings of that kind of music abroad.

<sup>9</sup> Victor Ducange and Dinaux, *Trente ans, ou La vie d’un joueur*.

The splendour of opera at the Polish royal court expired with the death of Ladislaus IV, in 1648. The reigns of the kings John Casimir, Wiśniowiecki and Sobieski did not bring further development of opera in Poland, despite sporadic productions.

It was only at the royal court of the Saxons that operatic shows shone again. Those were the times of the most splendid blossoming of the Neapolitan school, famed in the world at that time both for the whole host of excellent composers and performers, singers and instrumentalists, and also, of course, for its works, to which the public formed such a passionate attachment that no one could imagine that in the future something might supplant the outpourings of the musicians of those times. 'If the operas of Jomelli and Hasse were one day to fall into oblivion – uttered a distinguished voice on one occasion – it would be an unmistakable sign of a return to barbarity'. Augustus II kept that same Hasse at his court in Dresden, together with his wife, Faustina Bordoni, the most famous singer during the whole of the eighteenth century. He would take one chapel, the 'Polish', with him to Warsaw, whilst another, the 'Saxon', was maintained permanently in Dresden. But the early period of Augustus II's reign was not yet so favourable to the development of opera as the last period, up to 1719, after peace was reached with Sweden. The heir to the throne, the later Augustus III, on completing a tour of several years around Italy, persuaded his father to revive the opera at the royal court, which had been closed for some time. To that end, a splendid group of singers was brought in from Venice; its master and composer was the famous Antonio Lotti. But at first only small-scale shows were given – so-called serenades or intermezzos. Despite this, the costs of productions became so huge that ultimately all the celebrities, such as Durastemli, Tesi, Constantini [known as la Polacchina] and others had to be released, whilst French and Italian comedy came to dominate at the Dresden court, and that is what the king brought to Warsaw, accompanied by the above-mentioned Polish chapel. Once again, opera was saved by the heir to the throne, under whose influence the opera house was rebuilt.

In February 1733, in Warsaw, King Augustus II died, and he was succeeded by Augustus III, under whom a new period began for the Dresden Opera, and passably for that in Warsaw. In Warsaw, the king inherited the building that was erected in 1724. That was the so-called 'operalnia', built next to the Saxon Garden on Królewska Street, a large edifice with parterre and boxes. Here, in 1733, for the name-day of the king, Hasse's opera *Euristeo* was played, inaugurating the new period. Augustus III was passionately fond of operatic music, but in one aspect alone: he was mainly anxious to hear singing – constantly and to the highest standard. The variety of the repertoire, meanwhile, was very meagre, for over the course of a year no more than two operas were given, which the king would listen through in their entirety with constant attention, heedless of the fact that the public received his plenteous gifts with indifference and, despite the free admission, did not attend opera performances. The singing and instrumental talents here were both first-rate. There was no lack of excellent chapel-masters or ballet dancers. The female dancer Vulcani enjoyed no lesser celebrity than the famous female singers of the day, such as Romanina and Anna Pozzi. Fürstenau, the author of an historical work on music at the Dresden court under the two kings Augustus, lists the operatic works staged in Dresden over that period, but says nothing about Warsaw, although he does mention more than once the king's travels and the composition of the chapel engaged for Warsaw. That operatic life continued without any noteworthy changes until the year 1763. On 7 October that year, Hasse's opera *Leucippe* was to be performed for the first time on the stage of the Dresden theatre on the occasion of the king's name-day and to commemorate the thirtieth anniversary of his accession to the throne. Yet a couple of hours before a rehearsal of that opera, at which he had announced his attendance, the king died, struck down by an apoplectic attack, on 5 October. With his death, the second period of the Warsaw Opera, so splendidly commenced in 1733, came to an end. A few years later, the operalnia was pulled down, as a building threatened with collapse. Before long, however, under the reign of Stanislaus

Augustus, Italian opera reappeared in Warsaw, this time much more warmly received by the public than under the reign of Augustus III. At one time, that success was so great that it had a highly detrimental effect on the existence of Polish drama and comedy. Yet in return it had a beneficial effect on the gradual emergence of Polish opera, both original and foreign sung in Polish. New names came to the fore: Kamieński, Stefani, Kajetani, Damse, Elsner and Kurpiński – all foreigners, save the last, but entirely Polonised and wholeheartedly devoted to Polish art. During the period of their activity, Poland experienced all the shattering events in its political life: the Partitions, the Kościuszko Rising, the creation and demise of the Congress Kingdom and the November Rising.

The year 1833 found Karol Kurpiński at the helm of the Opera. Under his direction, the new theatre building, erected at the expense of the city of Warsaw, was opened; to an order from the Russian government, it was named the Grand Theatre [Teatr Wielki], not the National [Teatr Narodowy], as the previous building on Krasiński Square had been called.

If the preponderance of works over the previous two centuries had been always on the Italian side, in that year it remained so, whilst taking French works for company. In that year, 40 Italian soirées were given, 38 French and only 11 German (*Preciosa* 6 times, *Der Freischütz* 4 times and Weigl's *Die Schweizerfamilie* once). None of Mozart's operas were staged; they entered the Warsaw stage much later.

But significant for the year 1833 at the Teatr Wielki is the lack of original Polish operatic works. Although the Polish language continued to reign undivided, the Polish composers Elsner and Kurpiński were silent; clearly, their historical operas were dimly viewed by the Russian government. Only the ballet *Wesele w Ojcowie* [Wedding at Ojców] appeared often on the bill, and occasionally minor vaudeville works with music by Damse or Kratzer. It was not until near the end of the year, on 24 and 26 November, that the sole Polish premiere was shown – Józef Brzowski's *Hrabia Weseliński* [Count Weseliński], featuring the ladies Kaplińska and Aszperger and Messrs Dobrski, Polkowski and Szczurowski. The titular role was sung by the same Polkowski who sang Figaro in *The Barber*.

Józef Brzowski, born in Warsaw in 1805, was a pupil of Karol Kurpiński. In 1833, he held the post of chapel-master of the ballet and composed chamber and symphonic works. His only opera, named above, written to a text by Dmuszewski, was not a success. Judging by the title and the cast, it was a light work in the Italian style that held sway at that time, since even Kurpiński was entirely in thrall to Rossini in those days. The score of Brzowski's opera has not yet been found. Only one printed number from the opera appears in the *Pamiętnik Muzyczny* (Warsaw 1834). That is a cavatina for mezzo-soprano, written carefully and correctly, but without individual traits of talent. In later years, the composer of *Count Weseliński*, entirely devoted to classical music, helped found a music school, together with Moniuszko. He died in 1888.

Besides [...] operatic productions, also shown at the Teatr Wielki were numerous melodramas, comedies and dramas, mostly of 'box office' quality; some of them enjoyed great success. The hand of the Russian government is not hard to distinguish on the bills of those times. Galas appear several times that year, at the recommendation of the authorities, and once even distinctly at their behest. Twice, we find a performance by German singers, but only in several isolated numbers by Mozart, Spohr and Weber. On one occasion, a concert on the stage of the Teatr Wielki featured an overture by Kurpiński.

The large quantity of Italian and French operatic works staged in 1833 is highly significant, and it is entirely consistent with that date in previous centuries. The taste of Polish audiences, despite the influence of the Classical direction exerted by Józef Elsner, was orientated resolutely towards Italian and French music. The two favourite composers of the time were Rossini and Auber. In first place, with regard to the number of performances and success, was Rossini's *Il barbiere di Siviglia*, besides which Auber's two operas *La muette de Portici* and *Fra Diavolo* enjoyed unwaning popularity and would continue to do so after 1833.

*The Barber of Seville* was first performed on 29 October 1825, and in January and February 1833 it was shown a couple of times. It was chosen for the inaugural show at the Teatr Wielki on 24 February, with the following cast: Rosina – Aszperger, Almaviva – Dobrski, Figaro – Polkowski, Don Basilio – Zdanowicz.

The hundred years now passing since that memorable moment have done nothing to alter the unparalleled success of *The Barber*. That masterwork sparkled with its wonderful freshness and still today is at the forefront of the Teatr Wielki's operatic repertoire. That in itself is reason enough to perform it on the solemn day of the one-hundredth anniversary of the existence of the Teatr Wielki on 24 February 1933. Thus the present day pays fitting tribute to the past.

In this retrospective survey, the Italian years of the Warsaw opera, 1633, 1733 and 1833, shine with indisputable glory, with no discredit to our domestic output. After all, it would be difficult not to notice the affinity of such Polish composers as Kurpiński and Moniuszko with the Italians. *Halka*, meanwhile, so dear to our heart and so very popular, rises above all against that Italian background, and together with *The Barber*, with *Faust*, *Carmen* and *Aida*, it gives us the most suggestive picture of our inherent musical inclinations and at the same time an answer to the question as to why Mozart, Beethoven and Wagner have never found here lasting or truly fertile soil.

To close, recapitulating the memorable dates of the Warsaw Opera mentioned above, they should be paid tribute: for the bold early initiative in the seventeenth century, for the regal munificence and splendour imparted to works of art during the eighteenth century, for the raising of the present-day building by the city of Warsaw and for the artistic work of Polish musicians and singers during the nineteenth century.

The current date, the fourth in order, brings us one of the most beautiful sacrifices to art. At a time of grave crisis across Europe and Poland, Polish artists, singers and musicians, together with the entire ballet and technical team of the Opera, have come together to uphold the continuity of an art that has existed for three hundred years. It is an act of devoted self-sacrifice; it is a number of memorable deeds for the benefit of the national culture. For that, they deserve our homage!

## Appendix 6.

Władysław Fabry, 'Na szczytach. Premiera "Halki"'

**[At the top. The premiere of *Halka*]**, in *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933*

[The Grand Theatre in Warsaw 1833–1933] (Warsaw, 1933), pp. 55–60.

It happened on the first of January 1858.

In the wings of the Teatr Wielki in Warsaw, a real first-night commotion held sway.

Rushing to and fro, calling, cursing, moving and setting up the wings.

Finally, everything fell silent, and the first chords of the overture rang out.

Without a murmur, the scenery for the second act also came down, hidden from the audience's view behind the scenery of Act I.

In one of the wings stood a humbly concealed man, around forty years of age, short and portly. He was dressed in dark clothes and appeared to be hypnotised by the sounds coming from the orchestra.

Is it really his music? At last he's hearing it in a proper rendition. How did it come about? Is it possible? No, it really is the premiere of my *Halka*. At the Grand Theatre in Warsaw. No doubt about it, they're playing, they're really playing! The keys are changing, 'minore'–'maggiore'. *Halka's* drawn-out theme is streaming forth, filling the entire amphitheatre. They're playing...

At that point, the man's blue eyes glazed over. He took off his spectacles and dabbed away the tears. And suddenly! — he was nearly struck on the head by the last wing coming down. He barely managed to jump aside.

A torrent of abuse rained down upon his severely balding pate:

– They get everywhere, those characters! They don't let a chap work! They won't go into the hall, just push their way into the wings to eye up some ballet dancer. And if you harm their bald head, you're responsible. Didn't you know, sir, that unauthorised people aren't allowed in the wings?

With those words, the chief stage-hand Czarcikowski flew at his embarrassed listener, who wanted to explain something to him and was smiling benignly. But the former continued to rail, not letting him having his say.

– Didn't you know that it's forbidden to stand here during a performance?

– I... was just – stammered the stranger.

– Just what? Just nothing! It's forbidden and that's that!

At that moment, the last chords of the overture died away and the hall trembled with the applause.

The excited director Matuszyński burst in and, on spotting Moniuszko, called from afar:

– Maestro! An extraordinary success! I've never experienced anything like it!

He shook Moniuszko's hand as if in a trance.

The scowling and implacable stage-hand Czarcikowski, finally realising that he was facing the composer of the premiered opera, began to mutter some words of apology. Moniuszko looked at him from behind his glasses with his intelligent blue eyes and smiled one of those smiles that say: 'My dear fellow, understand that on this day, which is the most important day of my life, I would forgive anyone even a crime, not just such petty coarseness.

– Don't mention it – he replied, moving to one side with Matuszyński.

Czarcikowski stared at him for a while as he walked away; then, scratching his head, which was a sign of discontentment, he disappeared into the wings.

Meanwhile, the theatre was shaking from the applause and the calls for the composer, who was still hiding modestly in the wings. And not just hiding, but receiving abuse from a stage-hand for hiding there.

Director Quattrini, who was conducting the premiere, bowed in gratitude for the remarkable enthusiasm, the like of which he had never previously encountered, and which, as a foreigner, gave him a great deal to think about. For in that applause of the Warsaw audience, generally rather cold and quite reserved, there was something elemental, something odd, and even disturbing... Quattrini, a musician through and through, had immediately recognised the musical value of the work, yet its national element was foreign and inaccessible to him. And so the degree of enthusiasm shown by the premiere audience must also have been incomprehensible to him.

Bowing to the audience, the Italian bandmaster could not have been aware that on that memorable day of the first of January 1858 Polish national opera was being wed to the audience.

All at once, however, he sensed a certain anxiety! It lasted perhaps one thousandth of a second, in which he realised that this triumph of his as a conductor was... his defeat as a director. In the person of the modest, unassuming Moniuszko, he suddenly saw a dangerous rival! – and with blinding clarity he understood that he would soon be forced to cede his place to that humble Pole, who until half an hour ago was known to virtually no one.

He frowned ominously and, paying no heed to the continued applause, gave the sign for the curtain to be raised.

A wonderful Sarmatian polonaise began the first act of *Halka*...

And again thunderous applause.

And when the third act came to an end, the theatre went positively wild!

Even the oldest opera-goers could recall nothing like it! The composer was brought out in front

of the footlights for the fourth time. Mr Rivoli and Mr Dobrski withdrew discreetly behind the curtain, and he stood there disconcerted, with tearful eyes, and bowed, pressing both his hands to his beating heart. And it beat so terribly, because it was bursting with joy! He stood helpless and abashed. He would have liked to have said:

– I wrote this music for you with my heart, out of love for my homeland and my fellow countrymen.

– I seek not your applause, but your love. And I feel it surging from you towards me and I thank you for it...

And when, limping a little on his left leg, which was slightly shorter, he withdrew from the audience's gaze and found himself behind the curtain, he was encircled by the performers, congratulating and embracing him one after the other.

Rivoli, who had been standing for a moment to one side to rest, approached Moniuszko with her padding steps and all at once kissed him on the lips, saying:

– Forgive me, maestro, for all my earlier caprices and moods. Halka is something so new to me that at first I had to get used to her. But now I wouldn't give her to anyone for all the others!

Moniuszko, initially abashed and surprised by the kiss, stroked her delicate face and said in his bright, melodious voice:

– Dear Miss Rivoli, Halka first had to be, first had to be at all costs loved, and only then, only then could she be sung. But since that has happened, you sing, you sing charmingly.

And pressing both his hands to his heart once again, he bowed to all the artists, saying:

– You are all, all inexpressibly kind to me. And for that, for that I love you and I shall never forget the moments which thanks to you, thanks to you I have experienced today.

Dobrski, keeping slightly to one side up to now, anxious before the aria from the fourth act, which was to follow in a moment, called out:

– We still don't know, maestro, if you won't be cursing me in a moment after 'Szumią jodły' [The firs are sighing]!...

Moniuszko responded to that with such a smile that when, a quarter of an hour or so later, the last tones of Jontek's aria had died away, the walls of the theatre seemed to burst from the applause.

– I feel as if I have never sung like that before in my life – said Dobrski to one of his colleagues on exiting into the wings. – And all thanks to that smile of his and that look, for which a man would jump through fire not to cause him disappointment and sadden those eyes, and not to extinguish that smile.

Moniuszko, meanwhile, taking advantage of a moment's peace during Halka's 'Lullaby' from the fourth act, when the cellos were bemoaning the fate of her child, who will have no one to 'hug her coffin', had dashed over to a desk and, half-conscious, penned the following letter to his wife:

'My Angel! You have no idea what is happening to me! Now read what I shall write, and please forgive me for writing nonsense! I am very pleased with myself and with the artists and the audience'...

As a few people had burst into the office, he hurriedly hid the letter in his pocket out of embarrassment. Frenzied applause indicated that the performance had ended.

Matuszyński called out:

– Maestro, onto the stage, the audience won't let up! Rivoli and Dobrski have already gone out 14 times!

Quattrini stood in the doorway; he exchanged conventional handshakes with Moniuszko and they went out to the footlights together. The theatre erupted!

When Moniuszko returned to the office with tears of emotion in his eyes, Sikorski was waiting for him.

With an energetic, masculine movement, he grasped him by the shoulders and pressed him to his breast. Thus they remained for a moment in silence.

– I know what I owe you, my dear Mazur – Moniuszko said first through his tears.

– It is I and the entire nation who are eternally indebted to you! – replied Sikorski.

Moniuszko's face brightened suddenly. He laughed and began to talk quickly:

– But you know, my dear Józef, that only now, only now have I realised that I am terribly hungry, because since this morning – hm – sir, I've not eaten a thing. Let's slope off to Steinkeller's, where I'll devour two fine cutlets. There, there no one will find us...

A quarter of an hour or so later, while the whole building was being searched to take the composer to supper, he was in the process of ordering a portion of his favourite cutlets.

But the ruse was thwarted. They were found. Matuszyński burst in, out of breath, waving his arms around from a long way away and calling:

– For heaven's sake! What on earth are you doing? Why, Podhorski is waiting at the palace with a magnificent feast. Several pairs of horses have been sent around the city to look for the maestro. I was the first to track you down, because you were seen slinking away through the back exit! Let's not delay, let's get going, because everyone is waiting, and it would be a mortal affront. Besides, Podhorski is a great patron of the arts and doesn't deserve such disrespect.

– It depends on Stan, he must decide — replied Sikorski.

Moniuszko was disconcerted in the utmost and he would clearly have given anything to be able to stay at the restaurant with Sikorski. On the other hand, however, he was a remarkably good man, excellently well brought up, and so he realised full well that no one should be repaid for kindness and enthusiasm with ingratitude and scorn. It was a battle of his innate modesty and timidity with the principles of good manners and reserves of goodwill. The latter prevailed, as indeed they had to prevail.

He sighed and asked:

– Will there, will there be many people?

– The entire artistic, literary and aristocratic world.

– And acquaintances?

– Dobrski, Troschel, the editor of the *Gazeta Warszawska*, Kenig – Matuszyński enumerated quickly.

– Then let's go, my dear Mazur, there's nothing, there's nothing else for it – he decided.

A carriage was waiting, which within a few minutes had driven them to the palace, where Moniuszko was greeted with thoroughly royal honours.

A magnificent supper was served, and there was no end to the tributes and toasts. Ultimately, the enthusiasm assumed such proportions that Moniuszko and Dobrski were raised in the air and set down again, like statues, on separate tables, then honoured with a number of speeches.

The feast lasted till morning.

---

## Appendix 7.

'Helena Modrzejewska w Teatrze Wielkim'

**[Helena Modjeska at the Grand Theatre]**, in Wincenty Rapacki, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie* [A hundred years of the Polish stage in Warsaw] (Warsaw, 1925), pp. 144–153

In 1868, we [at the Teatr Wielki] were visited by Helena Modjeska. She was a phenomenon. Where had she come from? The ancient Greeks believed that Venus was born of sea foam. A similar legend will probably arise around her. In any case, anyone who wishes to be scrupulous and discover the biographical details can read her memoirs. I began my career virtually alongside her, but it never occurred to me to concern myself with her family and background. I saw her always beautiful, always a born artist. And casting my mind over the thirty years that I knew her, I cannot recall anything that might disparage that wonderful character. There were ups and

downs, since we wandered around like Gypsies in itinerant troupes. In my recollections, she always remained Modjeska – that is, a synonym of beauty, which lives and will live for as long as human remembrance endures.

Such a magnificent jewel needed a royal setting to be able to shine, and our poor little troupes could not provide it. Hence her years of wandering passed almost unnoticed. That lasted four years, from 1861, when she joined Łobojko's troupe, until 1865, when Count Skorupko, the then director of the Cracow theatre, recruited her, through her brother, the artist Józef Benda, for the Cracow stage. And it was there, in Cracow, famed for its culture, that eyes were opened wide when she presented herself. At first, it was as if people couldn't believe what they were seeing; only slowly did it dawn on them that it was... Modjeska. It was her! Feliks Benda's sister! Well, well! What a talent! Where did she get it from?

And people began to dig out her past. It was discovered that she came from a family that had devoted itself to the artistic profession: not just her brother Feliks, but also Józef Benda had been an actor for quite some time. The envious throng dug pertinaciously, as if wishing to bear out the saying: you won't be a prophet in your own land. Despite that, 'bellissima' (as society had dubbed her), armed with her art, strode calmly forward, like an enchanted princess amid fire-breathing dragons.

The true friends of art that she acquired, including Count Karol Chłapowski, her future husband, thought about a broader field of action for her talent, and at their prompting, and thanks to the efforts of Jasiński, a former director of Warsaw theatres, who saw her on the Cracow stage, Helena found herself in Warsaw. Here, she appeared with great success in the role of Sara in Wacław Szymanowski's play *Salomon* [Solomon], then later as Anna Oświęcim in Antoniewicz's play of the same name. Soon, she tied the knot with Count Chłapowski, but for the stage she retained her surname. The lucky star that always accompanies goddesses crossed her path with an equally great artist and lover of art, Mrs Kalergis.

She brought along her entire Cracow portfolio, and so she first performed in Scribe's *Adrienne Lecouvreur*. There had been many Adriennes before her, yet they lay buried in oblivion, and no one ventured to bring them into the light of day. And why should they? The public stopped believing in them. Their false tears and anguish would not have wrung a drop of compassion. 'We're wise to such floozies, we've had them up to here', it was said.

As with Adrienne, so it was with all the heroines on the boards of Warsaw. After Halpert retired, they were dead to the world, and there wasn't the courage to set about new creations, for who was to bring them to life? There were no lovers on stage, and no heroines either. Exalted love had flown from that temple; barely a whimper could be heard from time to time. And then came Modjeska. She began to tell of love and its cares, and the audience listened to her, laughed with her laughter, cried with her tears, and at the end erupted with a despairing groan at the tragic death of the heroine. It had been a long time since anyone had carried off such a triumph on the Warsaw stage. After Adrienne, she played Aniela in [Fredro's] *Śluby panieńskie* [Maiden vows] with that subtlety of elaborate work that so impressed Warsaw, then Camille in *Les idées de Madame Aubray* by Dumas *filis*, Cécile in Sardou's *Nos intimes* and the title role in Korzeniowski's *Panny mężatki* [Wedded maidens]. When Halpert, who had been retired for almost twenty years, saw her, she cried out in delight: 'Why, she's taking up where I left off!'

Our salons flung open their doors to her. She bewitched them with her ineffable charm, wit and manners of a lady of the *grand monde*. Not the least role was played in this, admittedly, by the fact that, as Countess Chłapowska, she had been deemed a lady of society. One had to admire her physical strength, which, for all the mighty work on stage, enabled her to attend the balls and receptions that were held in her honour.

Over the course of her two-month stay, she so enchanted and captivated Warsaw that she was sought after like some legendary deity that simply had to be kept in the city because its

happiness and glory depended upon it. Directors contracted her on unheard-of conditions, giving her an annual benefit, but Modjeska could not stay until she had fulfilled her obligations towards the Cracow theatre. They wanted to pay compensation to the Cracow management, but Modjeska refused to agree to it and left for her home town, seen off by a crowd of admirers and bidden farewell almost with tears, which were only stemmed by the hope of an imminent return. After guest performances in Poznań, which essentially laid the foundations for her worldwide celebrity, in 1869 she settled for a longer time in Warsaw.

So what did Modjeska bring to the stage besides her beauty? Well, they say about Goethe that he looked not just with his eyes, but with all the pores in his body. And that gift was possessed by Modjeska as well. She saw that which was imperceptible to others. With her beautiful deep eyes, she seemed to pierce walls, in order to see everything, as in a crystal ball. Every movement, every detail of her dress, her coiffure – it was all observed, studied and properly deployed. No artist before her had considered how a particular female character might be portrayed by her costume. Modjeska's attire was epic; incidentally, she never relied on a costumier, but not infrequently sewed her costumes and clothes herself: from the satins and silks of princesses and countesses to the muslin dresses of governesses and poor maids.

Just how deeply she penetrated the characteristic features of her role can be best gauged from a detail that I have never forgotten: when playing Princess Falconieri in Feuillet's play *Dalila*, a passionate and sensuous woman, she gave her the southern features of a Neapolitan, with dark down above her lips. She was a hetaera so beautiful and alluring that she could have tempted more than one Rozwein; but she was always a *grande dame*. She could be a *grande dame* in a muslin dress, and those words from George Sand's play *Le marquis de Villemer* could have been written for her: 'But that maiden de San Gêne, the governess, she is a princess in disguise!' And that Stranger in the play by Dumas *filis* of the same name? How much fiendishness there was in her! Her beautiful, metallic voice, resounding with a hint of emotion, pierced one to the core. One theatre-goer, who had been blind for several years, told me that he would go to the theatre just to hear Modjeska, because, when listening to her, he could see everything exactly. And one must not forget that she was very musical; on the Cracow stage, she would sing in operettas, such as Offenbach's *Le mariage aux lanternes*, in Duniecki's two-act opera *Paziowie królowej Marysieńki* [Queen Mary's pages], a critic of which even reproached director Skorupko for wasting such a great talent on operettas and farces. And dance was not an unknown domain for her. In Ibsen's *Nora*, she danced a tarantelle with such fire and expression that any ballerina would have envied her.

Another thing that raised the value of that great artist was her nobleness of heart. Etched into her soul was the maxim 'God gave you genius, repay him with goodness'. And she lavished it so copiously that Warsaw did not fail to take advantage of that readiness. There was not a reception, a concert or a charity show in which she did not participate willingly and disinterestedly.

But in the midst of those great triumphs on the stage and those grateful voices of poor beneficiaries, was there no dissonant chord, no hiss of human ire? Naturally, for such is only human. Lampoons, withering critiques and indifferent treatment of her artistic work began to appear increasingly often; then finally, in one of her plays, the liberty was taken of mocking her conjugal life on stage. That filled her with bitterness, and eventually outrage. At the height of her powers, she had to watch as some debutante who supposedly was to usurp her place in the future was pushed forward. Disheartened by it all, in 1876 she left the Warsaw stage for America.

She graced our stage for more than ten successive years. She gave the Warsaw theatre a repertoire worthy of a European stage, and her industrious nature stirred the idle to work. When she departed, sadness filled the hearts of her true friends, who numbered so many, particularly among the fairer sex; for there was no other female artist with as many female admirers as she. And that is worth remembering. Should that consideration, if nothing else, not have prevailed in

her heart? But such is usually the way – that the sensitive nature of artists can reckon with nothing save the biddings of their feelings.

So we lost her. We heard from America that the two of them, she and her husband, had bought some farm in California and that they were involved in agriculture. At last, a year or so later, a telegram arrived from America: 'Modjeska has performed in a theatre in San Francisco, playing in English'. Stuff and nonsense! After less than two years in America she had performed – in English!? It must be a hoax!

A second telegram, and a third. Finally, after several weeks, copious correspondence: enormous success. She had appeared in *Adrienne*, in *Marie Stuart*, in *Romeo and Juliet*, in *Hamlet*, etc. How did it happen? Well, it is discussed at length in her memoirs, as Sienkiewicz wrote before.

That fact astonished us all. We were put in mind of Davison, who switched to the German stage – but he was a Jew, familiar with German from childhood, and so he had virtually no difficulty to overcome. But here was a Polish woman, a Cracovienne born and bred, who was able to master a language so alien to us and to play Shakespeare in it! It was a miracle!

With heated anticipation, we awaited news of further performances; a substantial amount of correspondence also reached us from different parts of North America, where her name was already becoming popular. 'Yankee lips are pronouncing the word Modjeska with approval' – it was written – 'it is repeated by men and women, and they take pleasure in it'.

America is a land of fantasy, but also of bluster and humbug; it seemed to us, therefore, that those reports were rather implausible, or in any case greatly exaggerated. But when Helena's letters to her friends arrived – and she had so many friends in Warsaw – and when we learned from them that despite such success Modjeska was missing Warsaw and was thinking of visiting us the following spring, all the doubts receded and we counted down the months and the days in anticipation of her arrival.

She came to Warsaw in 1882, just as sincere, radiating joy, looking at us with her beautiful eyes, without a hint of any superiority, friendly, with a roguish gesture that she loved to use sometimes to embellish moments of idle pleasure. And again we saw her on stage, but somehow different. Her voice had acquired a roughness, as if more 'masculine'. The sweet and soft tones with which she had so charmed us had vanished; some foreign accent had surfaced, yet her playing, formerly somewhat cool, in powerfully dramatic scenes gushed with fire and a strength not previously seen. Dark characters also appeared in her repertoire, such as Lady Macbeth. One had the impression that she was now giving us the other, more complete part of her talent, as it were.

She soon flew back across the sea, with her own company, before returning the following year and drawing the ovations for which she had acquired a need. She distributed the money that she earned here among her relatives, of which there will always be plenty to be found. She was also a good citizen and patriot, and we heard that she had organised talks in America in which she informed the Americans of Poland's woeful situation; that was the reason why she was later banned from travelling home and playing on the government-run stage.

Thus she was lost forever to the Warsaw stage. From time to time, we would hear only about her performances in Cracow, where she played several roles in new Polish plays, including in Wyspiański's *Warszawianka* [La Varsoviennne]. Those were her final appearances, since she abandoned the stage altogether soon afterwards, and in 1909 she died at her Bay City estate near San Francisco.

Did that American 'campaign' bring any benefits to Polish art? None, it would seem; although from a political perspective it may not have been without significance. Besides that, it merely demonstrated the great spirit of this artist, who thereby augmented the ranks of our courageous women.

## Appendix 8.

'Przebudowa Teatru Wielkiego'

**[The rebuilding of the Grand Theatre],**

in *Album Teatralne*, 1 (1896–97), pp. 42–43.

[...] The mouth of the stage was expanded and raised on the auditorium side, and then the stage itself was enlarged. Should the need arise, a ballet room, situated behind the stage, measuring 60 feet long and 40 wide, can increase the perspective of the stage, from which it is divided by just an iron curtain. The entire floor of the stage is moveable, and so it can be instantaneously lowered or raised; momentary changes of scenery can also be easily effectuated, as can the appearance or disappearance of whole groups of people standing on the stage and other such manipulations that were impossible to perform with the previous construction of the building. Let us go down for a moment under that floor, which separates the depths of the mezzanine from the space that for the audience represents a world of fantasy and illusion. Here, we see a huge amount of scaffolding, machinery and chains, gang-ways and barriers, and this all seems to be a world from the thousand and one nights, a colossus of great strength, frozen in its movements, but capable, at the drop of a hat, of shuddering with a whole forest of machines, wheels and cogs, wondrously complex.

The machinery extends down to a depth of three storeys, such that from the floor to the foundations the area beneath the stage is 10 metres high; the height of the stage itself, hung with scenery at the top, is 26 metres, giving 36 metres in all. For setting the machines in motion for a change of scenery, the functioning of the so-called 'traps', or catches, six hydraulic motors were installed, each one of which can lift around 15,000 pounds. Operating the motors is easy, but it requires great concentration. A single lever need only be moved in order to change the scenery on the whole stage.

Also worth noting is the apparatus housed beneath the stage that serves to regulate and alter the coloured lighting on the stage; this device, costing 8,000 roubles, although complicated, is operated by one person. The stage lighting has 410 electric bulb lamps of white light, 215 red and 215 blue for optical effects. Altogether, the theatre has 2,000 bulb lamps.

Adjoining the auditorium is a newly-built rear extension, rising to a height of seven storeys. At the bottom of this is a rear entrance to the stage and a passage for bringing on horses and for bringing in scenery, transported from a building on Nalewki Street. The higher storeys house a ballet school, rehearsal rooms, dressing-rooms for female dancers, costume stores and, right at the top, painting rooms. Besides this extension, a completely separate building, connected to the main building by means of an underground corridor, houses a station for the dynamo-electric machines, where each of the three apparatuses represents a force of 40 horsepower. Two of the machines provide electric lighting, whilst the third is designed to assist in the case of damage to the two permanently functioning apparatuses. Altogether, the machines possess the strength of 300 horsepower. It is in this building that the colossal power giving light and heat to the theatre and setting the ventilation mill in motion is produced. In the theatre's installations, no detail that might serve the convenience of the audience has been overlooked, and not even the smallest improvement has been forgotten, with refined aesthetic taste informing it all. For the ladies, there are the foyer, mirrors and toilet rooms; for the gentlemen, large and comfortable rooms for smoking. Additionally, every member of the audience, irrespective of the place he or she occupies in the theatre, receives free opera-glasses with excellent lenses, imported by Mr Felsenhardt-Skalski from Paris, kept in a store-room, in a separate place, under his supervision.

## Appendix 9.

---

Emil Młynarski, 'Ze wspomnień. Okres od 1898 do 1902 roku'

**[Recollections. The period from 1898 to 1902]**, in *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933*

[The Grand Theatre in Warsaw 1833–1933] (Warsaw, 1933), pp. 40–42.

The period from 1898 to 1902

Following my debut, in March 1898, when I first conducted the opera *Carmen*, I was appointed leader of the Warsaw Opera. One of the first operas that I was to conduct was Moniuszko's *Hrabina* [The countess]. It is not hard to imagine my emotion upon taking to the conductor's rostrum in our opera house. After all, Moniuszko himself had conducted in the same place not long before.

In the orchestra, the concert-master was Stanisław Barcewicz, and sitting in the front rows of the violins were Szulc, Stelmach and Stiller, splendid violinists who could remember Moniuszko interpreting his own works. Also in the orchestra was Moniuszko's son, a prominent cellist.

On the stage, I had a first-rate cast: Krushelnytska, Korolewicz, Chodakowski, Sienkiewicz, Górski and... Mieczysław Frenkiel as the Cup-bearer.

Chodakowski, as director, put his heart and soul into staging that work, while I enthusiastically prepared the musical artists. The orchestral rehearsals went well, and the prospects were excellent.

I dwell on this a while because it was not just an ordinary revival. *The Countess* had not been played in Warsaw for quite some time, due to censorship. This time, it was finally to be performed, and permission had even been obtained to dress Casimir in the uniform of a Polish uhlan in Act III.

When that solemn day finally arrived, we were all deeply preoccupied and moved. The performance was a triumph of the artists and ensembles. The success was tremendous! Warsaw had experienced nothing like it for a long time. The fervour peaked with the appearance of the uhlan. Krushelnytska created an ideal Countess; Korolewicz a sweet Bronia. Chodakowski and Frenkiel gave a masterful rendition of the scene from Act III. In that cast, *The Countess* had more than one hundred performances, almost always sold out. The Polish Opera defeated even the Italian, which had hitherto reigned virtually undivided; they had to reduce the number of shows and guest performances.

Shortly afterwards, Żeleński's *Goplana* came to the assistance of *The Countess*, with a peerless Goplana – Korolewicz. In subsequent years, I staged Münchheimer's *Mazepa* with Krushelnytska and Didur in the leading roles. Jontek in *Halka* was sung at that time by Myszuga. Moniuszko's *Straszny dwór* [The haunted manor] and *Verbum nobile* enjoyed unwaning success.

In addition, I staged Kurpiński's *Zamek na Czorsztynie* [The castle at Czorsztyn] and other works. Thus Polish opera won a prominent place in the repertoire of the Teatr Wielki.

In the very first year of my work at the Wielki, I began regular symphonic concerts, which, achieving sizeable audiences, paved the way, so to speak, for the later Warsaw Philharmonic.

The period from 1919 to 1929

My appointment as head of the Opera in the capital of my free homeland was the ultimate honour. I was aware of the great responsibility that I had assumed. I set myself two goals: to support Polish output with all my strength and to boost the international repertoire, which had been incredibly neglected at the Warsaw Opera. Did I achieve that task? Let the facts speak for themselves.

Of the Polish works, besides the Moniuszko revivals, we also revived Żeleński's *Goplana* and Statkowski's *Maria* and *Filenis*.

Then there were the following premieres: Noskowski's *Zemsta* [Revenge], Joteyko's *Grajek* [The player], *Zygmunt August* [Sigismund Augustus] and *Jadwiga* [Hedwig], Różycki's *Twardowski*, *Beatrix Cenci* and *Casanowa* [Casanova], Adamus's *Rej w Babinie* [Rej in Babin], Wieniawski's

*Megae* and *Wyzwolony* [Liberated], Maliszewski's *Syrena* [The mermaid], Młynarski's *Noc letnia* [Summer night], Wallek-Walewski's *Dola* [Fate], and Szymanowski's *Hagith*, *Pieśni Hafisa* [Songs of Hafiz] and *Król Roger* [King Roger].

Of the foreign works staged during that period, I would mention the most important: Beethoven's *Fidelio*, Wagner's *Tristan und Isolde*, *Siegfried*, *Götterdämmerung* and *Parsifal*, Strauss's *Der Rosenkavalier* and d'Albert's *Tiefland* and *Die Toten Augen*. There were also lesser works by Puccini, Ravel, Stravinsky and Tcherepnin, to say nothing of revivals, in new scenery, of such audience 'favourites' as *Faust*, *Carmen* and many many others.

That the Warsaw Opera was on a par with the foremost European stages at that time can be gauged, for example, from the following outstanding creations by our artists: Zboińska-Ruszkowska as Isolde, Dygas as Tristan, Lewicka-Polińska as Sieglinde, Gruszczyński as Parsifal, Mossakowski as Amfortas, Michałowski as Gurnemanz, Janowski as Shuisky, Bandrowska as Lakmé, Karwowska as Blonde, Ostrowski as Skołuba, Brzeziński as Figaro, Dobosz as Stefan, Szepietowski as Maciej, Mossoczy as Don Basilio, and so on. Those creations, like many others, which I am unable to list for want of space, inscribed themselves, in my opinion, in gilded letters in the history of the Warsaw Opera.

Did the orchestra and the choruses not attain a high standard in the performance of outstanding works of the calibre of *Parsifal*, *Tristan*, *Der Rosenkavalier* and *King Roger*?

Is the performance of *Twardowski*, *Bajka* [Fairy-tale], *Syrena* [The mermaid] and *Petrushka* not proof that the glorious traditions of the Warsaw ballet are still cultivated on the stage of the Teatr Wielki?

\*\*\*

Just as song will never die, so opera, possessing treasures of the calibre of works by Mozart, Wagner, Verdi and Moniuszko also cannot and will not perish!

I firmly believe that, despite the difficult conditions that our country is experiencing, the Warsaw Opera will not cease to exist. I have no doubt that this institution will receive the requisite funds enabling it to flourish and consolidating its existence. The subvention that it currently receives from the municipal council is insufficient, and the state ought to intervene with assistance.

The revenue from today's centenary of the existence of the Warsaw Opera in the building of the Teatr Wielki is proof that this artistic institution is thriving and demonstrates its need to society.

## Appendix 10.

---

Karol Stromenger, 'Warszawska Opera w niezależnej Polsce (1918–1933)'

**[The Warsaw Opera in independent Poland (1918–1933)]**, in *Teatr Wielki w Warszawie*

*1833–1933* [The Grand Theatre in Warsaw 1833–1933] (Warsaw, 1933), pp. 42–47.

The post-war era did not favour opera anywhere in Europe. The reserves of operatic naivety were exhausted, and post-war populations began to mistrust the charms to which they had previously willingly succumbed. A host of thrones, including those propped up on theatricality, were overturned, old hallucinations and their assemblage were reassessed, people took pride in sobriety, reality, objectivity... Such a mentality was not conducive to opera; it did not open up new vistas for operatic output. The townsfolk was impoverished, and the new population was not a uniform audience; it did not bring the resources of a common, consensual culture and was not representative of a subtly attuned resonance, without which there can be no high class theatre.



Yet in Warsaw, hopes had stirred for Polish operatic output, and the national opera was able to spread its wings unconstrained by the considerations with which it was previously forced to reckon. Thus the Warsaw Opera set about its task: to stage Polish operatic works and fill the gaps in the repertoire. Admittedly, it turned out that operatic output could not be conjured up overnight without the foundations of a more general musical culture, without professional traditions and an established system of musical education. Within the operatic community – audiences and artistic ensembles alike – fundamental work was needed. Theatrical flair and an urge for theatrical expression did exist, but there was a lack of systematic education among the public; there was no stratum of connoisseurs, of trained opera lovers with more comprehensive theatrical experience. In the auditorium of the Teatr Wielki, there was no sign of young people with opera scores. The older singers were marked by routine, the younger ones by a lack of routine, and tastes were orientated solely towards Italian opera. There was a prevailing fetish for beautiful voices, which stifled a more serious attitude towards the operatic art. That art was lacking foundation. Opera was a world out of touch with the cultural life of Poland and with its musical schooling; it was lacking the reserves and resources that had been previously available.

It is not surprising that opera functioned in a rather improvisational manner. And a new repertoire had to be built up, amid organisational difficulties and a limited pool of artists. Within the nervous theatrical world, a systematic approach was hard to establish.

During the war, in 1916, Ludomir Różycki's *Eros i Psyche* [Eros and Psyche] was staged at the German theatre in Wrocław. Immediately after the war, the Warsaw Opera staged Bolesław Wallek-Walewski's *Dola* [Fate]. That was in 1919, when Emil Młynarski took up the reins of the Opera in Warsaw. Różycki's ballet *Pan Twardowski* was the first success on the Warsaw operatic stage during the post-war era. A revival of Władysław Żeleński's *Goplana* was a posthumous tribute to that pioneer of Polish opera, who had recently died. Next Henryk Adamus appeared with *Rej w Babinie* [Rej in Babin] (1922), and shortly afterwards Karol Szymanowski joined the ranks of opera composers with *Hagith* (May 1922) – an opera that represented a bold attempt at breaking with musical superficiality. *Bajka* [Fairy-tale], a ballet by Ludomir Rogowski (1923), exemplified the theatrical genre that had hitherto been missing from opera stages in Poland, namely fairy-tale fantasy, that Russian speciality, with hitherto untapped potential also in the Polish theatre. Różycki's *Casanova* [Casanova] (1923) sought plaudits without excessive operatic scruples. Emil Młynarski's *Noc letnia* [Summer night] (1924) entered a wonderfully set stage, and the talent of Wincenty Drabik showed itself at the height of its ingenious pomp. Former historical opera was alluded to in *Zygmunt August* [Sigismund Augustus] by Tadeusz Joteyko (1925), which would soon find its way into other Polish opera houses. The revival of Roman Statkowski's *Filenis* took place shortly before the death of that highly distinguished composer of *Maria*. The following year (1926), the Warsaw Opera did its duty with regard to Zygmunt Noskowski's previously unperformed operatic work, staging his *Zemsta* [Revenge] – an interesting attempt at reconciling Fredro's comedy with an operatic setting. In June 1926, the Warsaw stage made the great effort of staging Karol Szymanowski's *Król Roger* [King Roger], and the next year the Teatr Wielki staged Różycki's *Beatrix Cenci* and revived Adam Wieniawski's *Megae*. *Syrena* [The mermaid], a ballet by Witold Maliszewski (1928), *Królowa Jadwiga* [Queen Hedwig] by Tadeusz Joteyko and *Ijola* by Piotr Rytel marked further stages in the consistent introduction of Polish operatic works to the stage of the Teatr Wielki, whilst Witold Maliszewski's *Boruta* (1930) combined opera with ballet. A ballet, but in a modern sense, was Eugeniusz Morawski's *Świtezianka* (1931) – a work that also appeals to contemporary choreography. Adam Wieniawski's *Wyzwoleny* [Liberated] seeks realistic opera in the former sense.

Of the new productions of Polish operas, the most important matter, of course, was the cycle of operas by Moniuszko, to whom the Warsaw stage – the 'Home of Moniuszko', in the sense in

which the Comédie Française is the 'Home of Molière' – owes special protection. The exemplary rendering of Moniuszko's operas – to the standard at which, for example, the Czechs perform *The Bartered Bride* – remains a laudable aim for the Warsaw Opera. That applies mainly to *Straszny dwór* [The haunted manor], which lends itself to not yet entirely resolved ways of performing. Thus we may regard the staging, and also the musical rendition, of *The Haunted Manor* in 1926 as the start of the difficult task that is posed by Moniuszko's seemingly uncomplicated operatic writing. *Hrabina* [The countess] (1927) and *Widma* [Phantoms] (1929), however, demonstrate an understanding of the constancy with which that task is continually placed before the Warsaw Opera.

The Warsaw Opera is currently going through a provisional period. Several submitted scores, of Polish operas and ballets, are waiting to be staged. We stand at an inopportune juncture for Polish stage output in terms of opera and ballet. All the more so in that the global crisis is again raising questions about the whole contemporary style of opera in general. Italian opera no longer produces works of universal significance and is giving no clear signals of a new operatic style; it is living on the old performance tradition, the cultivation of bel canto, the culture of which is far from demise. In the Italian singing tradition, we continue to see the participation of Polish artists: Ada Sari and Jan Kiepusza refer to a string of former Polish artists to have dazzled in Italian singing.

In acquiring new repertoire, during the post-war period, the Teatr Wielki had to vanquish its audience's one-sided preference for Italian operas. There was a need to approach Wagner – the whole of Wagner – the operas of Richard Strauss and new operas by the French and the Russians; there was a need to keep an eye on the Czechs and the Southern Slavs.

Wagner was acquired for the repertoire with undaunted single-mindedness. *Tristan* (1920) was a beautiful start, and at the same time a reference on the part of Polish artists – Zboińska-Ruszkowska and Dygas – to the traditions of European Wagnerism. *Siegfried* (1925), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1925), *Parsifal* (1927) and *Götterdämmerung* (1928) represented the stages in the delayed Wagnerism that in Poland, as it now turned out, could not count on a broader resonance, and least of all on the patience of the musical masses, on their enthusiasm in approaching the great phenomenon of Wagner. Alongside the delayed 'new works' of Wagner, work continued on refreshing the Wagner works already in the repertoire.

The Opera paid its dues to the Classical repertoire with productions of Mozart: *Don Giovanni* (1925), *Die Entführung aus dem Serail* (1925) and *Le nozze di Figaro* (1929). The centenary of the death of Beethoven was marked with a production of *Fidelio*.

After the war, virtually all the opera companies of Europe returned with great confidence to the blessed Italy, where operatic 'questions' were not maturing, but from where former melodic aromas would supposedly issue forth. Yet the age of melody had passed, for neither Wolf-Ferrari's *I gioielli della Madonna* (1921) nor the same composer's one-act *Il segreto di Susanna* (1927) nor Zandoni's *Francesco da Rimini* (1932) provided such delights as the erstwhile operas of Verdi and Puccini. Of earlier composers, Umberto Giordano had evidently turned, from *Andrea Chenier* (1925) to *La cena delle beffe* (1927), in the direction of some neo-verismo. Only Puccini still towered above the others with his operatic talent, both in the comedy burlesque *Gianni Schicchi* (1926) and in the exotically bedecked *Turandot* (1932).

Of French opera, Massenet's *Le jongleur de Notre-Dame* (1922), Ravel's *L'heure espagnole* (1925) and Delibes's *Lakmé* (1927) did not entirely fill the gap in that domain. Debussy's *Pelléas et Mélisande* has yet to be staged at the Warsaw Opera. Among French ballets, Ravel's *Daphnis et Chloë* (1926) and Huë's *Siang-Sin* (1930) were examples of a relative modernism. The newly staged *Faust* and slightly later *Carmen*, then finally *Orphée aux enfers* did not disappoint.

Mussorgsky's Boris Godunov and Rimsky's *The Golden Cockerel* (1926) were clearly accommodated by the operatic conceptions of the Warsaw public. Russian ballets – Nikolay Tcherepnin's *Narcissus* (1922) and Stravinsky's *Petrushka* (1926), *Pulcinella* (1928) and

*The Firebird* (1931) – also chimed with its tastes. The Russian stage literature still has more than one work in store that would succeed on our stages.

In the area of newer German operas, d'Albert (*Die Toten Augen* 1923), Richard Strauss (*Der Rosenkavalier* 1922, *Salome* 1931) and Schillings (*Mona Lisa* 1926) filled some of the gaps in the former repertoire. The operettas of Johann Strauss (*Nacht in Venedig* 1931) and Oskar Strauss (*Teresina* 1932) met the 'needs of the moment'. A glimpse at the newer trends in German theatre was provided solely by Karl Rathaus's ballet *Der letzte Pierrot*. Leoš Janáček's *Jenůfa* (1930) was an example of Czech modernism, and Krešimir Baranović's ballet *Gingerbread Heart* (1929) brought recognition to Serbian output.<sup>10</sup>

The sum of these productions, during a period that was not favourable to opera, provides a measure of the efforts that were not always appreciated over the course of particular seasons. There still remain a great many works of the opera and ballet canon that will be the task of subsequent years. Musical life in Warsaw is already showing signs of normalisation and may eventually enhance the possibilities of the Teatr Wielki. The question just remains as to how the composition of the theatre-going public will crystallise, whether it will form an audience of clearly defined characteristics and demands?

## Appendix 11.

Franciszek Brzeziński, 'Opera w Teatrze Wielkim'

**[Opera at the Grand Theatre]**, in Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933

[The Grand Theatre in Warsaw 1833–1933] (Warsaw, 1933), pp. 47–50.

'100 years of opera at the Teatr Wielki' – what a rewarding topic for a Polish musicologist for... a two-volume monograph!

However, when the editor of this one-day jubilee approached the undersigned to write, within a few days, a 'synthetic article' under the above title, he naturally placed me in quite a quandary. Although a great opera lover from my earliest years, and in addition one of the few Warsaw musicians to have witnessed more than a half of that hundred-year period with his own eyes, how was I to produce a 'synthesis' – to order – with no preparatory material to draw on and no historical or statistical data? After all, not only are we devoid of a single such monograph, the likes of which I referred to above, but even with regard to the key facts and the most general matters, given the lack of properly ordered theatre archives, entirely secure and precise information is nowhere to be found.

Equally, at the present time, there can be no question of any article containing even the most cursory glance at the whole of that hundred-year period of opera in Warsaw. Yet so as not to reject out of hand the honourable proposal to participate in this one-day jubilee, I will allow myself to present a few pieces about opera in Warsaw from my personal recollections.

One may speak at length about the current lowly standards of musicality in Warsaw, about the meagre interest among the contemporary public in classical music: symphonic, chamber, oratorical and even operatic. Yet anyone who remembers the former, pre-war audience in Warsaw cannot deny its genuine love of music.

It is true that before the founding of the Philharmonic we did not have a permanent symphony orchestra, that in former times there were no permanent chamber ensembles or large

mixed choirs established as permanent institutions for the cultivation of oratorical music; various causes contributed to a certain backwardness of Warsaw in terms of musical culture, particularly compared with German cities, and even with Moscow or St Petersburg. Yet it cannot be denied that the broad circles of the Warsaw intelligentsia always availed themselves of the opportunity to hear good music, and not because of any snobbery or habit, as one sometimes sees in large musical centres on the old continent, but out of a genuine, spontaneous appreciation. Evidence to that effect included symphonic concerts at the Teatr Wielki, which, at one time, were periodically organised by Kapellmeister Řebíček with the operatic orchestra, or the enthusiasm with which the public attended the concerts given by the Czech Quartet at the Ballrooms.

Yet the Warsaw public reserved the greatest affection for its Opera, as the sole musical institution on a grand scale, at times standing on a lofty artistic level, and nearly always on the highest level that it was possible to attain during a particular period in time.

At (quite frequent) operatic premieres, at revivals in a new cast or at performances by favourite singers, the theatre was always full, and at every such show theatre-goers could name a few hundred 'regular patrons' who always occupied the same boxes and places in the stalls. There was also a considerable number of music lovers who attended newly staged operas several or even a dozen or more times in a row.

I have recently written lengthier pieces for the *Kurier Warszawski* about the oldest conductors that I can remember; that is, about Quattrini and Münchheimer. Here, I must mention perhaps the most brilliant leader of our opera company, and certainly one of the most outstanding conductors of his day, namely Cesare Trombini, who conducted in Warsaw from 1873 to 1882 and from 1889 to 1898, that is, till the end of his life. The seven-year break in his work here, occasioned by his appointment to the Imperial Opera in St Petersburg, was filled by the above-mentioned Kapellmeister Řebíček. That 25-year period was undoubtedly among the most splendid in the history of the Warsaw Opera.

Trombini's huge talent for conducting, his innate musicality, taste, sense of style, musical memory and training, temperament and gift for imposing his conception on the orchestra, singers and audience – that all meant that the interpretation of each of the operas he staged could serve as a model of a judicious reading as a whole and in the minutest detail. Those operas lived on his tradition for many long years after Trombini's death. And there were quite a few such operas: *Aida* and *Otello* in simply ideal interpretations; the first Wagner opera on the Warsaw stage, *Lohengrin* (1879), Boito's *Mefistofele*, *La Gioconda*, *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, *Roméo et Juliette*, *Die Königin von Saba*, Massenet's *Manon*, and perhaps also Puccini's *Manon*, Mozart's *Don Giovanni* and finally Źeleński's *Goplana*, the last opera staged by Trombini. Of course, that is an incomplete list, compiled from memory; there were certainly many more such operas.

Josef Řebíček, a native Czech, also made a considerable contribution not just to our opera, but to the musical culture of Warsaw in general, as an excellent musician, a first-rate Wagner conductor and the initiator of the above-mentioned symphonic concerts. For the last six years of his life (he died in 1904), he was leader of the Berlin Philharmoniker, and in that post he gained a reputation around the world.

A few more memories from the 'Russian times' of the Warsaw Opera. It was this Opera that prospered relatively well during those times, with Moscow's Russification urges felt less strongly here than anywhere else. Even during the worst times under Hurko, when only Russians were appointed presidents of the Teatr Wielki, the entire personnel of the theatre remained Polish. In those days, the soloists had to sing their parts in foreign operas in Italian, and for a while even the chorus (if memory serves) had to sing in Italian. But Polish operas were sung entirely in Polish; there was not even any attempt to introduce the Russian language onto our stage. On gala days, admittedly, the orchestra had to play the 'national anthem', that is, 'God Save the Tsar!'

<sup>10</sup> Baranović was actually Croatian.

The audience knew about this and only entered the hall once the anthem had been played. Bills had to be printed on the reverse in Russian, but no one in the audience looked on the back. In a word, the Russian rule was not a nuisance to our opera; on the contrary, as an 'imperial' theatre, it was very decently funded, and the ballet was distinguished by such splendour that few stages in Europe could boast.

Alas, in independent Poland, there were no funds for opera in the capital. In all the capitals of countries that swapped a monarchy for a republican system, 'imperial' or 'royal' operas were renamed 'state' operas; that is, maintained by the state. It would seem that Warsaw was the sole exception in that respect.

---

## Appendix 12.

Jan Maklakiewicz, 'Czym opera była wczoraj i czym jutro być winna w Polsce'

**[What opera was yesterday and what it should be tomorrow in Poland],**

in *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933* [The Grand Theatre in Warsaw 1833–1933]

(Warsaw, 1933), pp. 60–61.

A hundred years have passed since the founding of the Warsaw Opera. So only today can we sum up all the efforts that have been made within her walls and admire the huge role that she has played and continues to play in disseminating musical-vocal culture, but above all as a social institution and a bulwark of patriotism, sustained by the operatic works of Polish composers.

Moniuszko's *Halka* and *Straszny Dwór* [The haunted manor], Statkowski's *Maria*, Paderewski's *Manru*, Żeleński's *Goplana*, *Stara Baśń* [An old tale] and *Konrad Wallenrod* contained a hidden note of longing, bolstering patriotic attachment in the nation and fortifying the Polish spirit.

The Opera of today can remain current in the cultural life of Polish society insofar as it does not enclose itself within the hothouse of old repertoire, but breaks windows left and right and, following the example of others, stages works in a fresh approach; it will arouse interest among contemporary Polish composers, who will bring to our Opera elements of modern life, contained within Polish lines – a life devoid of any emotional exaggeration.

Let us value the past, let us examine it carefully, let us reject only those ideas that might offend us today; but besides that let us seek new forms for Polish opera, and then we will lay the foundations for the long life of that institution, in which pure sentiment will find a home, as an oasis of romanticism and of lofty ideas amid the brutality of contemporary life.

---

## Appendix 13.

'Teatr Wielki – Styl, wnętrza, wykonawstwo; wywiad z Tadeuszem Gronowskim'

**[The Grand Theatre – style, interiors and execution; an interview with Tadeusz Gronowski],**

*Ruch Muzyczny*, 9/22 (1965).

*There has been a great deal of discussion about the architectural style of the Teatr Wielki, the style of the building, and recently also the interiors. I realise that the Theatre's technical disposition had plenty to do with this, and also the need to retain the Corazzi façade and to harmonise the whole edifice with it. Nevertheless, the chosen solution, as always, is one of a number of possibilities. How would you assess it, within the context of world architecture and the architecture of Warsaw today?*

Generally speaking, as very successful. Yet that question cannot be evaluated in detail without taking into account the conditions of the Competition of 1950, which indirectly determined also the aspect of style. Taking the dimensions of the Corazzi façade as the point of departure, the transferral of those proportions, the wall divisions, the lines of the cornices, the windows, and so on, to the whole building and the south elevation was a specific stylistic suggestion. The task of the architect, Bohdan Pniewski, was to arrive at a suitable interpretation of that suggestion. Given the existing state of affairs, there was no question of a particular stylistic concept. The style took shape as work on the project progressed. It resulted from the issues that arose. It was affected by many factors, to mention but the question of technical machinery. As a Pole and a Varsovian, I am glad that this building is not entirely 'modern', in the common sense of the word, of the kind of serial, box-like architecture. I don't know to what extent that was deliberately intended, but – personally speaking – I see here some continuation of the style of the Stanislavian era. Of course, that all impinges on the interiors. When designing them, account had to be taken of architectural details, such as columns, so that everything together would be integrated in terms of style.

*Although we often hear elliptically about the 'renovation' of the Theatre, given the percentage of destruction and the fundamental changes to the plan of the building, it was actually rebuilt, and Bohdan Pniewski is the creator of the present Teatr Wielki to a much greater extent than Corazzi. How would you assess this recent work compared to the huge creative output of that eminent architect?*

Calling this work a 'renovation' is unjust or unintentional. In reality, Pniewski renovated part of the elevation, but he composed the whole edifice entirely anew, adapting it to the needs of a contemporary opera house. If we can speak at all about 'renovation', then such a notion might possibly enter our reckoning only when considering the creative process, the composition. It is typical that when the architectural qualities of this building are being discussed, we most often here about Corazzi and 'renovation', whilst the name of the actual creator of the present Theatre is mentioned when speaking about some errors or mistakes, which in any case are unavoidable in a work on such a scale and without precedent. This is one of Pniewski's most outstanding buildings. We have witnessed a huge leap forward in his work. Before the war, particularly in his early works, he succumbed to the influences of Italian architecture. He absorbed it on his travels, during his studies. Subsequently, he took a long time to free himself from it. His first completely individual work was the prominent and much discussed pre-war project of the 'Temple of Providence', on which he continued to work for a long time and to modify during the occupation. He fully crystallised his own, original style after the war, in a number of designs and realised works. The most characteristic example – besides the Teatr Wielki – is the building of the Council of State, irrespective of certain accusations that were levelled at that work. Pniewski's output, of which the Teatr Wielki is the crowning point, has had a decisive influence on shaping the style of the post-war period, the new Warsaw style, possibly one of the few things that will remain once we've gone. Let us leave its assessment to those who come after us. Such things are not done for a single generation.

*The Teatr Wielki represented, among other things, one of the largest works of masonry in Poland, on account of the richness and the degree of destruction of the stone elements of the north elevation, as well as the abundant use of marble in the interiors. According to official figures, 8,000m<sup>3</sup> of stone and 7,000m of facing were used. Yet for all that, as far as I recall, the north elevation is today much more modest than was planned in Pniewski's initial design. That design had numerous sculptures, bas-reliefs and a huge colourful mosaic on the wall on the Victory Square side. Has the realisation of those designs been abandoned or merely set aside for some time?*

Yes, it was originally to have been different. On account of the considerable cost, the realisation of certain designs has been deferred for subsequent generations. I have here even an unrealised design

for a mosaic that was to fill the gap on the south elevation. Today, that arch has a provisional stone facing. On the Victory Square side, the Theatre has not been given its final intended architectural finishing. On the Theatre Square side, on the Corazzi façade, the friezes and bas-reliefs were carved in stone by Teresa Rostworowska. The other side, meanwhile, gives the impression of being entirely unfinished, which explains why that elevation has met with sharp criticism. Pniewski was counting on the effect of foreshortening reducing the bulk of the form on the south side. Yet leaving the space as far as Małachowski Square entirely open prevented the effect of foreshortening. The mass of the stage weighs on the elevation on that side. That impression would be improved considerably if sculptures stood at the ends of the semi-circular wall. But let us leave that and other additions to future times. In any case, one could write volumes about the masonry in the Theatre. It's magnificent work. The marble floors, the rich, elaborate floral ornaments are excellently arranged, the various kinds of stone are combined so precisely that a photographer, for example, couldn't place his tripod on them: it kept slipping, because there was nothing to catch on. That is hardly surprising, since Pniewski was one of our greatest experts in masonry. The floors were designed by his ateliers.

*Thus we have come to the interiors, which, hidden from the eyes of passers-by, contribute substantially to the magnificence of the Teatr Wielki. I'm thinking here, of course, of the part for the public, that is, the house, the foyer, the cloakrooms, the corridors, and so on. You are one of the designers of the decorative elements that determine the character of those interiors. How long were you working on those designs, and how did the collaboration take shape?*

All told, more than four years. But it was a huge job: five kinds of crystal chandelier, four tapestries, sconces, bronze girandoles, eight single and four double coloured glass decorative elements in the vestibule and on the stairs leading up to the first floor, the curtain, part of the furnishings in the public interiors... I don't remember what else. I shall be eternally grateful to Bohdan Pniewski for proposing that collaboration. It was a beautiful, exceptional task: one of those that come along once in a lifetime and thanks to which – regardless of how it is assessed – one leaves an enduring work behind. Our collaboration took various forms. In some instances, Pniewski set me specific problems to resolve – the chandeliers, for example. In others, I suggested an idea – the tapestries, for instance, in place of which Pniewski had initially planned frescos. I essentially had free rein and, not wishing to impose a single conception, I prepared several designs for a single task, which were then discussed and whittled down by an Artistic Committee. Of course, that all increased the volume of work even more, because I had to prepare many more designs than were actually realised. But I don't regret that.

*Could you describe how the designs were prepared and realised?*

In order to facilitate the task of the contractors, I made all the designs on a scale of 1:1. To give you a better idea of this, I should add that three chandeliers are 6.5m long each, and the drawings had to be done in several projections. The tapestries measure 9.5 x 2m. Some things couldn't be presented in a design at all – for example, those decorative elements in the vestibule and on the stairs. Those are like bouquets of flowers and leaves of coloured transparent glass, with a light source placed inside them. How can you draw transparent, coloured forms overlapping one another? A technical drawing failed utterly to convey the effect, which one had to know how to picture. For that reason, the Artistic Committee had considerable doubts, and I myself – although I was certain of the final result – was very nervous when the first element was being put up. The realisation of the designs was entrusted to different contractors. The tapestries were woven by the well-known Cracow firm of Wanda, under the direction of the Gałkowskis. That huge work, lasting two years, was done very well. The Julia glassworks in Szklarska Poręba took on the chandeliers. It was a new and major challenge for them. After initial difficulties, as a result of which the

glassworks acquired a new management team, the collaboration proceeded very smoothly, and the works took great pride in the order for the Teatr Wielki. The production lasted a very long time, but it must be remembered that we are speaking here of more than 100,000 intricately cut crystal elements. The bronze structures of the chandeliers and other bronze decorative elements were produced by the firm Brąz Dekoracyjny (formerly Łopieński Bros.). The coloured glass flowers and leaves were made by Tadeusz Szymański, an artist from Warsaw specialising in glass and ceramics. For him, it was a completely new and very difficult job, since the individual crystal elements were shaped from glass by hand, and so they are unique – each one is different. The installation of all the chandeliers and glass 'bouquets' was done on site, of course, by specialists from Brąz Dekoracyjny under my supervision, and at the last minute. Finally, the curtain: a suggestion concerning the material and obviously the whole technical side of things were the work of Bohdan Pniewski. I designed the meander and the fringes, which represent the trimming. There were a great many problems with the production. Immediately after the war, when I designed the curtain for the Teatr Polski, it was made by a private works using passementerie technique – the most suitable for this purpose. In the Teatr Wielki, however, due to the lack of an official price list for passementerie work and the need to entrust the production to a nationalised plant – the Moda Polska works – the meander and fringes were embroidered by hand, very beautifully, which was costly and absorbed a huge amount of labour, but the effect was too delicate and too subtle for halls of that size.

*What artists, besides yourself, designed the interiors of the Teatr Wielki?*

I couldn't name everyone: there were a great many of them. Above all, the architect Władysław Jotkiewicz, who was Bohdan Pniewski's right-hand man in the building of the Theatre. Many elements came out of Pniewski's atelier, such as all the furnishings and floors. Two large bas-reliefs are the work of Franciszek Strynkiewicz. The mosaic clocks in the public foyer were designed and made by Barbara Krasieńska. The decorative bronze elements in the stairwells and the balustrades were designed by Zofia Demkowska. The fabrics used to line the corridor walls were made to designs by Hanna Kiedrzyńska-Berbecka.

*Ultimately, are you happy with the work done by you and your colleagues in the Teatr Wielki?*

I said at the start that I feel judgment should be left to future generations. It is difficult to have a specific, objective attitude towards a work in progress. I even think that the scale of this undertaking cannot be assessed without the right perspective. Today, close up, we see details that often blind us to the whole. For me, personally, two moments in the construction of the Teatr Wielki never cease to amaze: the conditions in which it took place, which seemed to conspire against the erection of the Theatre, to mention but the extraordinary difficulties with acquiring material of the requisite quality; the atmosphere in which the Theatre was built, and its result: the attitude of public opinion towards this question. I have the impression that not everyone has matured into undertaking projects on such a scale that the Teatr Wielki ultimately represents. For that reason, I must emphasise with huge satisfaction the attitude to their work evinced by most of the labourers, craftsmen and technicians with whom I came into contact on the site of the Teatr Wielki. That work required something more than money, something that is not normalised with any rates or expressed in any price list. They gave it of themselves: ambition, enthusiasm, a culture of execution that is rarely found on construction sites nowadays. If over the last few years numerous voices have made themselves heard in the press casting doubt over the sense in building such a Theatre, then I think that those very people gave the best answer with their work: Warsaw needs not just homes and streets; it also needs beauty, and we all felt great satisfaction at being able to work together to create it. It feels to me like we all played a trick on our times.

## Appendix 14.

---

Janusz Ekiert, 'Pożądanie schwytane za ogon'

**[Desire caught by the tail]**, *Express Wieczorny*, 29 March 1973.

The Teatr Wielki has added to the repertoire for the first time Grażyna Bacewicz's ballet *Pożądanie* [Desire], not previously known to the public. The last work by this outstanding composer, whose premature death prevented her from writing the last four minutes of the ending, dazzles from beginning to end with a fast-flowing stream of fresh musical ingenuity. Her exceptional knowledge of the expression of instrumental timbres, produced with feverish generosity and inexhaustible creative inventiveness, forges here a keenly pulsating orchestral mosaic, which rivets the listener's attention without let. Yet the music of *Desire* is far removed from the tedious catalogues of sound effects that are widespread today. These rapidly changing successions of sounding episodes have their own organisation, their own actions and reactions, causes and effects; they function like a perfect mechanism. Stylistically, this music represents an interesting and remarkably uniform bridge between Stravinsky, Prokofiev and Bartók, on one side, and the present-day avant-garde, on the other. The score of *Desire* arose to some extent under the charm of the youthful output of today, from which melodic-harmonic-rhythmic consistency has fallen away, leaving only a play of sonorities resembling a cored orange, tempting us with the colour, gloss and scent of its skin – perhaps more appealing than its flesh. Yet the composer has not entirely renounced that fundamental substance which was dear to music for so many centuries, thanks to which the score of *Desire* resembles to some extent a manifesto reconciling generations and eras; yet at the same time it is one of the most spontaneous and immediate that she has written.

But what links this music with Picasso's play *Desire Caught by the Tail*, after which Mieczysław Bibrowski wrote the ballet libretto? Is the score of *Desire* an accumulation of purely musical ideas, or does it express some concept? To what extent did the composer wish to transfer to her music, and to the stage, Picasso's absurd grotesque, its atmosphere or allusions, since it would certainly be difficult to speak here of action? Those questions remain unanswered by the ballet's production. The choreography is the work of Jerzy Makarowski, who has given much evidence of his outstanding young talent. Although inflated plastic forms are already among the most hackneyed props on Western ballet stages, despite several other clichés, despite a couple of exact copies of poses or figures belonging to the classic repertoire of modern dance, he has created here many very beautiful and original choreographic ideas. These cycles of kinetic forms at times resemble a taste in one's mouth – intriguing, but causeless. They were created not to the music, but on the margins of the music, and on the margins of Picasso's literary original; they have their own, unexplained life on the stage, and the trite commentary in the programme justifies nothing, but only confuses the issue. Modern ballets have no need of content or action; they often confine themselves to forging an atmosphere, ambiguous allusions or absurd situations. Yet if the title promises the viewer *Desire*, or *Desire Caught by the Tail*, then that promise must be fulfilled, albeit not literally, in the most perverse or metaphoric form – it is not enough to show a couple of exercises and propositions from the realm of the erotic. Or perhaps the flaw lies in the actual construction of the libretto, or in the fundamental concept of the ballet? That also remains elusive to the viewer, although splendid dancers are dancing here (Dariusz Blajer, Renata Smukała, Marta Bochenek, Irena Mrozińska, Janusz Smoliński), although all the layers of the spectacle taken separately are interesting, including the very beautiful, but also loosely appended stage design of Andrzej Majewski, representing an individual response to painting that has drawn inspiration from the structure of cells or a picture of internal anatomy.

That soirée at the Teatr Wielki was completed by a production of Stravinsky's *Petrushka*, which rekindled the atmosphere of Diaghilev's Ballets Russes. It had a quaint historical flavour, thanks to the fact that Leon Wójcikowski recreated from his memory and imagination the choreography and staging of Fokine, Andrzej Majewski created a stage design and costumes that aimed suggestively at the style of that era, there was a great deal of very good dancing, and the characters were distinctive in the creations of Witold Gruca, Zbigniew Strzałkowski, Elżbieta Jaroń, Barbara Sier, Renata Agaciak, Irena Basiuk and many other performers. One might detect a few illogical details in the staging, but they are not worth mentioning, since this is a show of exceptional charm and taste.

Mieczysław Nowakowski, who stood on the conductor's rostrum, accentuated in *Desire* above all the exuberant side of the music. The interpretation of *Petrushka* in the orchestra pit does not usually tally with what one recalls from the concert hall, where this famous work is more frequently heard. But the ballet stage requires concessions, particularly in terms of tempo; those are the laws of the theatre – more important than the habits of the concert hall listener.



**NICOLAS GROSPIERRE**

fotograf architektury. Nagrodzony Złotym Lwem na 11 Biennale Architektury w Wenecji (razem z Kobasem Laksą), za wystawę Polskiego Pawilonu Hotel Polonia: *Budynów życie po życiu*. Laureat Paszportu Polityki (2012). Autor wielu wystaw w Polsce i za granicą.

photographer of architecture. Winner of a Golden Lion at the 11<sup>th</sup> Architecture Biennale in Venice (with Kobas Laks) for the exhibition at the Polish Pavilion: *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings*. Recipient of a Polityka's Passport award (2012). Author of many exhibitions in Poland and internationally.

## I

**A**

Abbado Claudio 556 | 557  
 Abramowicz Ignacy 268, 566 | 269, 567  
 Accardim (Acciardim) Tomaso 188, 190, 192, 204, 236  
 | 189, 191, 193, 205, 236  
 Adams John 42 | 41  
 Adamus Henryk 380 | 381  
 Aeschylus →Ajschylos  
 Aigner Chrystian Piotr 176 | 177  
 Ajdukiewicz Tadeusz 306, 349 | 307, 349  
 Ajschylos 110, 192, 340, 632, 640, 642 | 113, 193,  
 341, 633, 643  
 Aksamitowski 138 | 139  
 Albert de Eugen 388 | 391  
 Alden David 642 | 643  
 Aleksander I 82, 84, 112, 128, 146, 164, 174, 225, 274  
 | 83, 85, 113, 131, 146, 165, 175, 225, 275  
 Aleksander II 250, 252, 254, 258, 268 | 251, 253, 255,  
 259, 269  
 Aleksander III 252, 258, 266, 336 | 253, 261, 267, 337  
 Aleksander Karol Waza 32 | 33  
 Alexander Charles →Aleksander Karol Waza  
 Alexander I →Aleksander I  
 Alexander II →Aleksander II  
 Alexander III →Aleksander III  
 Alma-Tadema Lawrence 364 | 364  
 Almert Marek 568 | 569  
 Alonso Alicia 570 | 571  
 Anacreon →Anakreont z Teos  
 Anakreont z Teos 22, 188, 190, 192, 194, 526 | 25,  
 189, 191, 193, 195, 527  
 Andreyev Pyotr →Andriejew Piotr  
 Andriejew Piotr 566 | 567  
 Andrycz Nina 516, 632 | 517, 635  
 Anfonssi Pasquale 98 | 99  
 Angelis 96 | 97  
 Apollinaire Guillaume 588 | 591  
 Apuchtin Aleksander 248 | 249

Apukhtin Alexander →Apuchtin Aleksander  
 Apuleius →Apulejusz  
 Apulejusz 420, 422 | 423  
 Archimedes 32 | 33  
 Ariosto Ludovico Giovanni 110 | 113  
 Aristophanes →Arystofanes  
 Arystofanes 632 | 633  
 Ashton Frederick 312, 568, 570, 646 | 313, 569, 571,  
 647  
 Asnyk Adam 302 | 303  
 Aszpergerowa Aniela 112, 130, 152 | 113, 131, 133,  
 152  
 Aszpergerowa Katarzyna 202, 208 | 203, 209  
 Auber Daniel François 46, 98, 200, 202, 204, 276, 278,  
 294, 314 | 47, 99, 201, 203, 205, 277, 279, 295, 315  
 August II Mocny 18, 80 | 21, 81  
 August III Sas 34, 68, 78, 80 | 35, 68, 79, 81  
 Augustus II →August II Mocny  
 Augustus III →August III Sas  
 Axer Erwin 502, 628, 638 | 503, 629, 639

**B**

Bablet Denis 588 | 591  
 Bacchus →Dionizos  
 Bacciarelli Marcello 71, 110 | 71, 111  
 Bacewicz Grażyna 24, 50, 570, 588, 594, 596, 617, 646  
 | 25, 51, 573, 589, 591, 595, 597, 617, 649  
 Bach Johann Sebastian 52, 430 | 53, 431  
 Bachus →Dionizos  
 Baird Tadeusz 550 | 551  
 Bakst Leon 436 | 437  
 Balanchine George (właśc. Balancziwadze Giorgi  
 Melitonowicz) 52, 510, 642 | 53, 511, 643  
 Balanchivadze Giorgi Melitonovitch →Balanchine  
 George  
 Baliński Ignacy 368 | 369  
 Baliszewski Sylwin 444 | 445  
 Bałucki Michał 456 | 457  
 Bandrowska-Turska Ewa 380, 422, 560 | 381, 425, 561  
 Bandrowski-Sas Aleksander 470 | 471  
 Barącz Piotr 479 | 479  
 Barącz Stanisław 380 | 383  
 Barankiewicz Jerzy 568 | 569  
 Baranović Krešimir 444 | 445  
 Barbieri Fedora 624 | 625  
 Barcewicz Stanisław 276, 334, 352 | 277, 335, 352  
 Barcikowski 404 | 405  
 Bardini Aleksander 562, 638 | 565, 639  
 Barsova Valeria →Barsowa Waleria  
 Barsowa Waleria 408 | 409  
 Barszczewska Wanda 338 | 339  
 Bart Patrice 642 | 643  
 Bartók Béla 42, 56, 58, 73, 508, 588, 646, 658, 662 |  
 41, 57, 59, 73, 509, 589, 647, 658, 663  
 Bartoli Cecilia 30 | 31  
 Basile-Baroni Adriana 32 | 33  
 Battistini Mattia 308, 328, 361 | 309, 329, 361  
 Bausch Pina 50 | 51

Beaumarchais Pierre Augustin Caron de 124 | 125  
 Beczala Piotr 56, 58, 548, 646, 662 | 57, 549, 647, 663  
 Bednarek Krzysztof 56 | 55  
 Beethoven Ludwig van 116, 276, 338, 342 | 117, 277,  
 339, 343  
 Béjart Maurice 510, 568, 646 | 511, 571, 647  
 Belgioioso Baldassarino da 50 | 51  
 Bell Joshua 644 | 645  
 Bellincioni Gemma 328, 344 | 329, 345  
 Bellini Vincenzo 38, 48, 278, 624, 651 | 39, 47, 279,  
 625, 651  
 Benda Karol 410 | 411  
 Benedetti Paolo →Benedetti Paweł  
 Benedetti Paweł 196, 204 | 197, 205  
 Benoit 436 | 437  
 Benque Franz 361 | 361  
 Bercher Jean 568 | 569  
 Berg Fiodor 254, 260, 270, 300 | 255, 261, 271, 301  
 Berg Fyodor →Berg Fiodor  
 Bergman Ingmar 632 | 635  
 Berlioz Hector 276, 644 | 277, 647  
 Bernardelli Fortunato 134 | 137  
 Bernardi 96, 122 | 97, 125  
 Bernhardt Sarah 302, 308, 318, 322, 359 | 303, 309,  
 319, 323, 359  
 Bernini Lorenzo 32 | 33  
 Berta 272 | 273  
 Bertini Angelo 200 | 201  
 Berton Henri-Montan 128 | 131  
 Beseler Hans 370, 372 | 371  
 Beyer Barbara 42 | 43  
 Białobłocki Jan 116, 130 | 119, 131  
 Białoszewski Miron 500 | 501  
 Bibrowski Mieczysław 588, 592, 594, 596 | 589, 591,  
 595, 597  
 Biegański Piotr 604, 605 | 604, 605  
 Bielawski Józef 86, 146 | 87, 146  
 Bieliński Krzysztof 73, 221, 233, 608, 609, 655, 658,  
 659, 671, 672, 674, 676 | 73, 221, 233, 608, 609, 655,  
 658, 659, 671, 672, 674, 676  
 Bierut Bolesław 516 | 517  
 Bizesti Michał 94, 96 | 95, 97  
 Bizet Georges 332, 374, 408, 546, 554, 556 | 333, 375,  
 409, 547, 555, 557  
 Bizoş Caroline →Bizoş Karolina  
 Bizoş Karolina 134 | 137  
 Blajer Dariusz 570, 614 | 573, 614  
 Blancard Adam 442 | 443  
 Blank 196 | 197  
 Błędowski Ryszard 494 | 494  
 Błok Aleksander 250, 256 | 251, 257  
 Błok Alexander →Błok Aleksander  
 Bochenek Marta 570 | 571  
 Bochot Adolf 448 | 449  
 Bogusławski Jan 516, 518 | 519  
 Bogusławski Stanisław 204, 254 | 205, 255  
 Bogusławski Władysław 254, 272, 306, 326 | 255, 273,  
 307, 327

Bogustawski Wojciech 20, 22, 24, 76, 77, 82, 86, 88, 90, 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 116, 122, 124, 126, 132, 144, 151, 156, 158, 174, 204, 254, 344, 396, 466, 470, 494, 500, 510, 512, 578, 584, 586, 616, 622, 628, 632, 634, 640, 662, 666 | 21, 23, 25, 76, 77, 83, 87, 89, 91, 97, 99, 103, 107, 109, 111, 113, 115, 117, 123, 125, 127, 129, 133, 144, 151, 156, 158, 175, 205, 255, 345, 397, 467, 471, 494, 501, 513, 581, 585, 587, 616, 623, 629, 633, 635, 641, 663, 667

Bohdziewicz Anna Beata 606 | 606

Bohomolec Franciszek 88, 90 | 89, 91

Boito Arrigo 342, 426 | 343, 427

Bojanowski 404 | 405

Borejsza Jerzy 588 | 589

Borodin Aleksandr 442, 490 | 443, 490

Borromini Francesco 530 | 531

Boschot Adolphe →Bochot Adolf

Botti Chris 644 | 645

Boucher François 110 | 111

Bournonville August 570 | 571

Bradecki Tadeusz 638 | 639

Brahms Johannes 276 | 277

Brandauer Klaus Maria 632 | 633

Branicki Ksawery 666 | 667

Braumanówna Maria właśc. Brauman-Staszewska Maria 442 | 443

Brenna Vincenzo 240 | 240

Brioschi Anton 394 | 395

Brodowski Antoni 22, 152, 184, 188, 190, 196, 198, 200, 202, 234, 239 | 23, 152, 185, 189, 191, 197, 199, 201, 203, 234, 239

Broniewski Władysław 366, 368, 510, 566 | 367, 369, 513, 567

Brzeziński Wacław 380, 382, 428 | 381, 383, 429

Bülow Hans von 284 | 287

Burghardt 168, 214, 243, 338, 394 | 169, 215, 243, 339, 395, 397

Burman Włodzimierz 368 | 369

Busi 342 | 343

Buzzi Francesco 78 | 79

### C

Caccini Francesca 30 | 33

Callas Maria 48 | 47

Callot Claude 67 | 67

Calzabigi Ranieri de 62 | 63

Canova Antonio 200 | 201

Capece Carlo Sigismondo 34 | 35

Capitelli Giovanna 26 | 27

Carlone Marco 240 | 240

Caruso Enrico 48, 252, 328, 426 | 47, 253, 329, 331, 427

Casanova Giacomo Girolamo 664, 666 | 665, 667

Caselli Francesco 132 | 135

Catalani Angelica 98 | 101

Catherine de Medicis →Katarzyna Medycejska

Catherine II →Katarzyna II

Cat-Mackiewicz Stanisław 368 | 369

Cattai Katarzyna 94 | 95

Cecchetti Enrico 318 | 319

Cegieffa Janusz 558, 560, 572 | 559, 561, 573

Cegielski Stanisław 506, 602 | 507, 602

Chabros Monika 651 | 651

Chaczaturian Aram 614 | 614

Chagall Marc 510, 538, 588 | 511, 539, 591

Chaliapin Fyodor →Szalapin Fiodor

Chałubiński Tytus 298 | 301

Chałupiec Apolonia →Negri Pola

Charbonnet Jeanne-Michèlle 642 | 643

Chęciński Jan Konstanty 272, 288 | 273, 275, 289

Chekhov Anton →Czechow Pawłowicz Anton

Chénier Andréa 190 | 191

Chłapowski Charles Bodzenta →Chłapowski Karol Bodzenta

Chłapowski Karol Bodzenta 296, 302, 304 | 299, 305

Chłopicki Józef 470 | 471

Chmielewski Zygmunt 454 | 455

Chodakowski Józef 268, 326, 332, 334 | 269, 327, 333, 335

Cholewicka Helena 308, 356 | 309, 311, 356

Chopin Fryderyk 24, 38, 98, 100, 108, 114, 116, 118, 120, 122, 130, 154, 159, 204, 274, 276, 282, 284, 292, 300, 340, 342, 394, 450, 554, 634, 642 | 25, 39, 99, 101, 111, 117, 119, 121, 123, 131, 133, 154, 159, 205, 275, 277, 283, 285, 293, 301, 343, 395, 451, 555, 635, 643

Chruszczewski Marian 576 | 577

Chynowski Paweł 664 | 665

Ciampoli Giovanni 32 | 33

Cicero →Cyceron

Cichowski Józef 100 | 101

Ciepliński Jan 408, 444, 446 | 409, 445, 447

Cieślewicz Roman 603, 610 | 603, 610

Cieślewski Franciszek 324 | 325

Cimarosa Domenico 98 | 99

Cocteau Jean 60, 62, 588, 590 | 59, 63, 591, 593

Collignon François 32 | 33

Colonna-Walewski Aleksander 250 | 251

Compe Mariquita 570 | 571

Constantine →Konstanty

Coppée François 302 | 303

Corazzi Antonio 16, 18, 24, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 178, 180, 182, 184, 188, 206, 208, 218, 223, 224, 228-232, 470, 514, 518, 526, 528, 599, 620, 628, 636, 662 | 17, 19, 25, 167, 169, 171, 173, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 189, 209, 219, 223, 224, 228-232, 471, 517, 519, 527, 529, 599, 621, 629, 639, 663

Corneille Pierre 98, 340 | 99, 341

Craft Robert 440 | 441

Cullberg Birgit 570 | 573

Cyceron 538 | 539

Cyrankiewicz Józef 516 | 517

Cywińska Izabela 582, 628, 638 | 585, 629, 639

Cyz Tomasz 60 | 61

Czajkowski 186 | 187

Czajkowski Piotr 40, 42, 56, 58, 332, 376, 442, 498, 556, 613, 614, 646, 659, 662 | 41, 57, 59, 333, 377, 443, 499, 557, 613, 614, 647, 659, 663

Czaki Jadwiga 272, 342 | 273, 343

Czapiński Kazimierz 616, 617 | 616, 617

Czaplicki Jerzy 408, 424, 484 | 411, 425, 484

Czartoryska Izabela 110, 138 | 113, 141

Czartoryski Adam Jerzy 164, 666 | 165, 667

Czartoryski Adam Kazimierz 78, 104 | 79, 105

Czechow Anton Pawłowicz 502 | 503

Czerepnin Nikołaj 388 | 391

Czetwertyński Seweryn 584 | 587

Czyński Jan 84 | 85

Czyżowski Kazimierz 456 | 457

### Ć

Ćwioro Zdzisław 572 | 573

### D

Daguerre Louis Jacques 392 | 395

Dallapiccola Luigi 36, 508 | 37, 509

Damse Józef 96, 136, 204 | 99, 137, 205

Damse Konstancja 206 | 207

Dante Alighieri 632 | 635

Daszkiewiczówna Józefa →Śliwińska Józefa

Davies Norman 368 | 369

Dawison Bogumił 280 | 281

Dąbrowski Waldemar 16, 20, 22, 26, 54, 56, 62, 168, 622, 638, 640, 644, 646, 654, 660, 664, 666 | 17, 21, 23, 27, 55, 57, 63, 169, 623, 639, 641, 645, 647, 649, 654, 661, 665, 667

Dąbrowski Zygmunt 376, 510 | 377, 513

Debray Henri 134 | 137

Debussy Claude 48, 436, 490, 508 | 49, 437, 490, 509

Decker Willy 642 | 643

Dejmek Kazimierz 456, 502, 512, 574, 576, 578, 580, 582, 584, 626, 628, 630, 632, 636, 638, 653 | 457, 503, 513, 575, 577, 579, 583, 585, 627, 629, 631, 633, 637, 639, 653

Delibes Léo 388, 442, 508, 570 | 389, 443, 509, 571

Demkowska Zofia 536 | 537

Deptuszewski Stefan 491 | 491

Diaghilev Serge →Diagilew Siergiej

Diagilew Siergiej 24, 50, 436, 440, 442, 446, 506, 590, 592, 644 | 25, 51, 437, 441, 443, 449, 509, 591, 593, 647

Diderot Denis 36 | 37

Didur Adam 372, 380, 406, 414, 422, 426, 428, 488 | 373, 381, 407, 417, 423, 427, 429, 488

Dietrich Fryderyk Krzysztof 148 | 148

Disdéri André 352 | 352

Dłuha Kazimierz 510 | 513

Dmuszewska Konstancja 126, 130, 140 | 129, 141

Dmuszewski Ludwik Adam 98, 110, 130, 174, 468 | 99, 113, 131, 175, 469, 471

Dobber Andrzej 56, 642 | 55, 643

Dobkowski Jan 666 | 667

Dobosz Adam 380 | 381

Dobrski Julian 202, 206, 208, 248, 254, 256, 262, 284, 290, 466 | 203, 207, 209, 249, 257, 263, 285, 291, 467

Dobrzejewski 128 | 131

Dobrzyński Ignacy Feliks 118, 204, 276, 294 | 121, 205, 277, 295

Doliński Zbigniew 224 | 224

Dożycki Adam 382, 388, 406, 410 | 383, 389, 407, 411

Domingo Placido 548, 642 | 549, 643

Dominik Tadeusz 62, 646 | 63, 649

Donat Zdzisława 562, 613 | 563, 613

Donizetti Gaetano 48, 252, 276, 278, 294, 328, 556, 562, 662, 664 | 47, 253, 277, 279, 295, 329, 557, 563, 663, 665

Doux Le François 132 | 135

Dowiakowska Bronisława 246, 294, 326 | 249, 295, 327

Drabik Wincenty 376, 382, 388, 390, 392, 396, 398, 400, 402, 420, 456, 460, 470, 474, 480, 481, 494 | 377, 383, 389, 391, 393, 395, 397, 399, 401, 403, 421, 457, 461, 471, 475, 480, 481, 494

Drabowicz Wojciech 624 | 627

Drechsler Joseph 130, 394 | 133, 395

Drigo Riccardo 376, 442 | 377, 443

Drubecki 590 | 591

Drubetsky →Drubecki

Drucki-Lubecki Franciszek 172, 174 | 173, 175

Duchowicz Julian 516 | 519

Dumas Aleksander (syn) 300, 322 | 301, 303, 323

Dumas Aleksander 282 | 283

Dumas Alexandre →Dumas Aleksander

Dygas Ignacy 380, 382, 384, 386, 388, 412, 414, 422, 424, 488 | 381, 383, 385, 387, 389, 415, 417, 423, 425, 427, 488

Dykiel Bożena 580, 582, 615 | 583, 615

Dylewska Matylda 310 | 311

Dyliński Hilary 330 | 331

### E

Egersdorf 128 | 131

Eichlerówna Irena 470, 510, 653 | 471, 511, 653

Elert Piotr 34 | 35

Elsner Józef 34, 96, 98, 100, 110, 114, 116, 118, 120, 126, 155, 276 | 35, 99, 103, 111, 115, 117, 119, 121, 129, 155, 277

Englert Jan 20, 22, 638 | 21, 23, 639

Englert Maciej 638 | 639

Eötvös Peter 54 | 55

Estreicher Karol 112 | 115

Euripides →Eurypides

Eurypides 192, 416, 632 | 193, 419, 633

### F

Fabry Władystaw 246 | 247

Falkowski Juliusz 302 | 303

Falkowski Ryszard 406 | 407

Falla Manuel de 450, 508, 592 | 451, 511, 593

## I

751





**K**

Kaczyński Bogusław 620, 622 | 623

Kaden-Bandrowski Juliusz 420 | 421

Kahnweiler Daniel-Henry 594 | 595

Kalergis-Muchanow Maria 210, 270, 272, 274, 300, 352 | 213, 271, 275, 277, 301, 352

Kalina Jerzy 530 | 531

Kamiński Maciej 90, 394, 640 | 91, 395, 641

Kamiński Kazimierz 398, 400 | 399, 401

Kamiński Mieczysław 294 | 295

Kamiński Piotr 28, 38 | 29, 39

Kamiński Zygmunt 460, 462 | 461, 463

Kamsetzer Jan Chrystian 132 | 135

Kandinsky Vasily →Kandinsky Wassily

Kandinsky Wassily 588 | 591

Kantor Tadeusz 508, 632 | 511, 633

Kański Józef 594, 624 | 597, 625

Kaplińska-Strauss Anna 50 | 51

Kapsberger Giovanni Girolamo 32 | 33

Karandeyev Alexander →Karandiejew Aleksander

Karandiejew Aleksander 564 | 565

Karłowicz Mieczysław 470, 554, 572 | 471, 555, 573

Karsavina Tamara →Karsawina Tamara

Karsawina Tamara 312, 314, 508 | 313, 315, 509

Karwowska Maryla 380, 388 | 381, 389

Kasprzyczki Wincenty 227 | 227

Katarzyna II, cesarzowa 80, 82, 108, 134 | 81, 83, 111, 137

Katarzyna Medycejska, królowa 50 | 51

Kaufman Ludwik 188 | 189

Kaufman Paweł 186 | 187

Kautzki 394 | 395

Kawalski Henryk (właśc. Kowalski Henryk) 382, 386, 388, 390, 392, 402 | 383, 387, 389, 391, 393, 403

Kenig Józef 286 | 289

Khachaturian Aram →Chaczaturian Aram

Kiciński Brunon 468 | 471

Kiedrzyńska-Berbecka Hanna 536 | 537

Kiepura Jan 24, 372, 386, 414, 422, 424, 428, 430, 432, 489, 556, 584, 634 | 25, 373, 387, 415, 423, 425, 429, 431, 433, 489, 557, 587, 635

Kierkegaard Søren 40 | 41

Kisielewski Stefan 578 | 579

Kleczewska Maja 642 | 643

Kleigel 302 | 305

Klimek Zdzisław 552 | 553

Kliszko576 | 577

Klopfer Karol 396 | 397

Kłosiński 580 | 581

Knapik Eugeniusz 56 | 57

Kochanowicz Jan 454 | 455

Kochanowski Jan 80, 190, 204, 394, 578 | 81, 191, 205, 395, 581

Kociołkowska Bożena 570 | 573

Koehler Jan 294 | 295

Kokular Aleksander 190, 235 | 191, 235

Kolberg Oskar 294 | 295

Kołąkowski Leszek 578 | 579

Komorowska Zofia 504 | 507

Konic 376 | 377

Konstanty 82, 100, 138, 270 | 83, 101, 139, 271

Konwitschny Peter 36, 42, 44 | 37, 43, 45

Kord Kazimierz 622 | 623

Korolewicz-Waydowa Janina 248, 262, 268, 290, 316, 334, 354, 374, 378, 380, 384, 390, 404, 406, 408, 410, 412, 414, 483, 562 | 249, 263, 269, 291, 317, 335, 354, 375, 379, 381, 385, 391, 405, 407, 409, 411, 413, 415, 417, 483, 563

Korolkiewicz Łukasz 666 | 667

Korski Józef 516 | 519

Korski Witold 516 | 519

Korzeniewski Bohdan 502 | 503

Kosiński Jan 508, 636 | 509 , 511, 637

Koss Eugenia 208, 280 | 209, 281

Kossak Wojciech 392 | 393

Kossowski Edmund 510 | 513

Kostecki Stanisław 444 | 445

Kostka Julian 359 | 359

Kościuszeko Tadeusz 82, 166, 582 | 83, 167, 585

Kotarbiński Józef 272, 338 | 275, 339

Kowalski Hubert 64, 242 | 64, 242

Kozłowski Aleksander 396 | 397

Kozubowski Ludwik 168, 174, 180, 188 | 169, 175, 181, 189

Krajewska 442 | 443

Krajewski Stanisław 518 | 519

Krașińska Barbara 536 | 537

Krașiński Edward 404 | 405

Krașiński Zygmunt 450, 628, 632 | 453, 629, 633

Krasnodębski Zbigniew 518 | 519

Krasnowiecki Władysław 510 | 513

Krasowski Jerzy 582, 636, 638 | 585, 637, 639

Krasucka Ewa 673 | 673

Kraszewski Józef Ignacy 346 | 347

Kraushar Aleksander 468 | 469

Kreiner Agnieszka 572 | 573

Krenz Jan 550, 554 | 551, 555

Krogulski Michał 342 | 343

Kropiński Ludwik 98 | 99

Król-Dobrowolska Krystyna 536 | 537

Królikowski Jan 214, 272, 274, 306, 318, 322, 358, 470 | 215, 273, 275, 307, 319, 323, 358, 471

Krushelnytska Solomiya →Kruszelnicka Salomea

Kruszelnicka Salomea 24, 334, 361, 380, 424 | 25, 335, 361, 381, 425

Kruszewski 342 | 343

Krzeseńska Matylda 264, 310 | 265, 311

Krzewiński Julian 382 | 383

Krzyszkowska Maria 568, 570, 614 | 569, 571, 614

Kschesinska Mathilde →Krzeseńska Matylda

Kubaszewski 454 | 455

Kubicki Jakub 182 | 183

Kudlička Boris 56, 662, 664 | 57, 663, 665

Kudlicz Bonawentura 98, 130, 136, 138 | 99, 131, 137, 139

Kujawa Teresa 572 | 573

Kulesza Michał 342, 376, 442 | 343, 377, 443

Kurpińska Zofia 112, 130, 153 | 113, 133, 153

Kurpiński Karol 96, 98, 100, 110, 114, 116, 118, 130, 136, 150, 155, 202, 206, 208, 276, 280, 380, 450, 470, 510, 512, 572, 642 | 97, 99, 103, 111, 115, 117, 119, 121, 133, 137, 150, 155, 203, 207, 209, 277, 281, 381, 451, 471, 511, 513, 573, 645

Kurtz Daniel 104, 132 | 105, 135

Kuryłto Edward 312 | 315

Kurzak Aleksandra 44, 48, 56, 548, 642 | 45, 47, 57, 549, 643

Kwiecień Mariusz 662, 672 | 663, 672

Kwiecińska Maria 294 | 295

Kwiek Marek 548 | 549

## L

Ladislaus IV →Władysław IV

Lampi Jan Chrzciel 143 | 143

Lancaster Osbert 568 | 569

Lanchbery John 568 | 569

Landi Stefano 32 | 33

Latoszewski Zygmunt 626 | 627

Lebrun 128 | 131

Ledóchowska Józefa 112 | 113

Lee Lilla 400 | 401

Lehár Franz 406 | 407

Leigh Vivien 634 | 635

Leliwa Tadeusz właśc. Kopystyński Tadeusz 428 | 429

Lenartowicz Teofil 244 | 245

Lenin Włodzimierz Iljicz 368 | 369

Leoncavallo Ruggiero 326, 330, 360, 374, 408, 426, 506 | 327, 331, 360, 375, 409, 427, 507

Leszczyńska Honorata 272, 442 | 275, 443

Leszczyński Bolestaw 272, 466 | 273, 467

Lewicka-Polińska Matylda 380 | 381

Libera Eugeniusz 550 | 551

Lifar Serge 406, 434, 444, 446, 493, 508, 544, 552, 566, 568, 616 | 407, 435, 445, 447, 493, 509, 545, 553, 569, 616

Ligber Jan 126, 158 | 129, 158

Ligier Piotr 147, 148, 155, 222, 235, 240, 242 | 147, 148, 155, 222, 235, 240, 242

Limanowski Mieczysław 452, 454 | 453, 455, 457

Linde Samuel 190 | 191

Lipkowska Eugenia 442 | 445

Lipowska Helena 406, 422, 504 | 407, 425, 507

Lohрман Friedrich Anton 124, 144, 156, 157 | 125, 144, 156, 157

Lorca Federico García 500 | 503

Lorentowicz Jan 454, 464 | 455, 465

Lorentz Stanisław 580 | 583

Louis XIV →Ludwik XIV

Lubańska Anna 54, 664 | 55, 665

Lubelski Mieczysław 460, 474 | 461, 475

Lubowidzki Mateusz 138, 174 | 139, 175

Lubowski Edward 302 |303

Lüders Aleksander 270 | 271

Lüders Alexander →Lüders Aleksander

Lüdowa 470 | 471

Ludwig III →Ludwik III

Ludwik III 370 | 371

Ludwik XIV 18 | 19

Lukasówna 442 | 443

## Ł

Łabuz Marcin 236, 238, 348, 616 | 236, 238, 348, 616

Ładysz Bernard 24, 554, 556, 612, 654 | 25, 555, 557, 612, 654

Łaniewska Katarzyna 510 | 513

Łapicki Andrzej 626, 638 | 627, 639

Łopiński Feliks 586 | 587

Łopiński Grzegorz 586 | 587

Łoziński Krzysztof 582 | 585

Łukasiewicz Piotr 628 | 629

## M

Machwicówna 324 | 325

Mackrott Henryk 128, 136 | 131, 139

Macura Władysław 444 | 445

Madey Bogusław 594 | 595

Mahler Gustav 566 | 567

Majeranowska-Hoffman Honorata 294 | 295

Majerski Zygmunt 516 | 519

Majewski Andrzej 544, 552, 554, 562, 564, 566, 592, 624 | 545, 553, 555, 563, 565, 567, 569, 595, 625

Majka Ryszard 568 | 569

Makarowski Jerzy 570, 594 | 571, 597

Maksakowa Maria 408 | 409

Malinowski Adam 394, 396 | 395, 397

Malińska Marianna 104 | 105

Maliński Paweł 162, 168, 186, 188, 190, 192, 204, 212, 222, 237, 238, 526 | 163, 169, 187, 189, 191, 193, 205, 213, 222, 237, 238, 527

Maliszewski Witold 404, 444 | 405, 445

Manelli Francesco 34 | 35

Maraino Innocente 94, 110 | 95, 111

Marconi Ferrante 186, 194, 238 | 187, 195, 238

Maria de Medici →Maria Medycejska

Maria Kazimiera Sobieska (Maria Kazimiera d’Arquien) 34, 176, 468 | 35, 177, 469

Maria Ludwika 32 | 33

Maria Magdalena Habsburg 30 | 31

Maria Medycejska 30 | 31

Maria Teresa 62 | 61

Marie Casimire Sobieska →Maria Kazimiera Sobieska

Marie Louise →Maria Ludwika

Marmontel Jean-François 132 | 135

Martin Aleksander 294 | 295

Martini Francesco di Giorgio 466 | 469

Marzolff Pierre 624 | 625

Mascagni Pietro 330, 410 | 331, 411

Massenet Jules 332, 388, 428 | 333, 389, 429

Massine Léonide →Miasin Leonid

Mastroianni Marcello 632 | 635

Matković Marijan 538, 548 | 539, 549

Matyjaszkiewicz Janusz 620 | 621

## I

755



Palewicz-Golejewski Marian 382, 388 | 383, 389
Palicyn Dymitr 212, 268, 336, 566 | 215, 269, 337, 567
Palińska Salomea 272 | 273
Palitsyn Dmitry →Palicyn Dymitr
Palladio Andrea 30, 32, 170 | 31, 33, 171
Panek Waclaw 556 | 557
Paniutin Wsiewołod →Paniutyn Wsiewołod
Paniutyn Wsiewołod 258 | 259
Pankiewiczówna 388 | 389
Papè Fridrich →Papè Fryderyk
Papè Fryderyk 394 | 397
Paprocki Bogdan 24, 510, 538, 554, 556, 612 | 25, 513, 539, 555, 557, 612
Parnell Feliks (właśc. Grzybek Feliks) 444 | 445
Parodi Dominique-Alexandre 322 | 323
Pasichnyk Olga →Pasiecznik Olga
Pasiecznik Olga 642 | 643
Paskievich Iwan →Paskiewicz Iwan
Paskiewicz Iwan 164, 204, 206 | 165, 205, 207
Pastor Krzysztof 50, 52, 638, 640, 642, 662, 664, 673 | 51, 53, 641, 643, 663, 665, 673
Pastwa Janusz 22, 168, 221 | 25, 169, 221
Pater Walter 416 | 419
Pavarotti Luciano 48 | 49
Pavlenko Piotr →Pawlenko Piotr
Pavlishchevska Nina →Pawliszczewska Nina
Pavlova Anna →Pawłowa Anna
Pawińska Maria 376 | 377
Pawlenko Piotr 502 | 503
Pawliszczewska Nina 444 | 445
Pawluk Lesław 510 | 513
Pawłowa Anna 442 | 443
Pągowski Andrzej 657 | 657
Penderecki Krzysztof 36, 56, 58, 62, 416, 554| 37, 57, 63, 417, 555
Peri Jacopo 30, 36 | 31, 37
Perrot Jules 570 | 571
Peryt Ryszard 630 | 633
Petipa Marius 436 | 437
Petit Roland 510 | 511
Petyskus [właśc. Johann Christoph Hartmann Petiscus] 468 | 469, 471
Pękiel Bartłomiej 32 | 33
Pfanhauser Franciszek Jan 224 | 224
Picasso Pablo 24, 50, 62, 446, 506, 586, 588, 590, 592, 594, 596, 616, 634, 646 | 25, 51, 63, 449, 509, 589, 591, 593, 595, 597, 616, 635, 649
Pick-Mangiagalli Riccardo 444 | 445
Pierson Edward 346 | 347
Pietkiewicz Janusz 582, 622, 628, 630, 632, 634, 636, 640 | 585, 623, 629, 631, 633, 635, 637, 641
Pietras Sławomir 620, 622, 624, 626 | 621, 623, 625, 627
Pietruszyński Mirosław 654 | 654
Piłsudski Józef 368, 372, 378, 384, 386, 424, 477, 582 | 369, 373, 379, 385, 387, 425, 477, 585
Pion Eugenia →Kos Eugenia

Pion Maurice 134, 136 | 137
Pirandello Luigi 500 | 503
Pirgu Saimir 662 | 663
Piwarski Jan Feliks 200 | 201
Plersch Jan Bogumił 96, 110, 126, 158, 392 | 97, 111, 129, 158, 395
Pniewski Bohdan 290, 510, 516, 518, 520, 522, 524, 526, 528, 530, 534, 536, 538, 540, 599, 662 | 291, 511, 517, 519, 521, 523, 525, 527, 529, 531, 535, 537, 539, 541, 599, 663
Podkański Zdzisław 634 | 635
Podkowiński Władysław 237 | 237
Podleś Ewa 642 | 643
Pogodin Nikołaj 502 | 503
Polkowski Józef 130, 202, 208 | 131, 133, 203, 209
Poniatowski Józef 100 | 101
Ponikowska Maria 516 | 517
Poniński Adam 94 | 95
Popiel Romana 272 | 273
Popławski Adolf 382, 386, 390, 402, 404 | 383, 387, 391, 403, 405
Pöppelmann Carl Friedrich 88 | 89
Poreda Eugeniusz 504 | 507
Poreda Kazimierz 504 | 507
Poremba Józef 454 | 455
Potkański Karol 260 | 261
Potocki Stanisław Kostka 104, 138 | 105, 107, 139
Pountney David 644, 646, 664, 666 | 645, 647, 665, 667
Prokofiev Sergey →Prokofiew Siergiej
Prokofiew Siergiej 50, 52, 514, 568, 588, 646, 662 | 51, 53, 515, 569, 589, 647, 663
Pronaszko Andrzej 454, 470 | 455, 471
Pronaszko Zbigniew 454 | 455
Przeździecki Aleksander 272 | 273
Przybylski Czesław 460 | 461
Puccini Giacomo 38, 46, 54, 56, 328, 330, 344, 400, 426, 428, 480, 489, 498, 512, 544, 556, 562, 564, 644, 657, 662 | 39, 47, 55, 57, 329, 331, 345, 401, 427, 429, 480, 489, 499, 515, 545, 557, 563, 565, 645, 657, 663
Puccitelli Virgilio 34 | 35
Pudełek Janina 568, 572 | 569, 573

## Q

Quaranta Gianni 666 | 667
Quatrini Jan Ludwik 264, 276, 278, 292 | 267, 277, 281, 295
Quatrini Zofia 284 | 285
Quelle Frank de 508 | 511

## R

Rabski Władysław 384 | 385
Racine Jean Baptiste 110, 204, 500 | 113, 205, 503
Radziwił Bogusław 90, 92 | 93
Radziwiłówna Eliza 159 | 159
Raimund Ferdinand 130, 394 | 133, 395
Rajska Barbara 568 | 569

Rakiewiczowa Aleksandra 338, 470 | 339, 471
Rambert Marie 308, 310 | 309, 313
Rapacki Wincenty 246, 262, 272, 308, 318, 322, 359, 384, 466, 468, 470 | 247, 263, 273, 309, 319, 323, 359, 385, 465, 467, 469, 471
Raptis Paulos 562 | 563
Rathaus Karol 444 | 445
Rautenstrauch Józef 166, 254, 268, 566 | 167, 257, 269, 567
Ravel Maurice 388, 436, 442, 479, 498 | 389, 437, 443, 479, 499
Řebiček Józef 276, 326 | 277, 327
Recke von der Elise132 | 135
Rejchan Józef 144 | 144
Renaud Abbé 134 | 135
Reszka Zbigniew 68 | 68
Reszke Edouard →Reszke Edward
Reszke Edward 330 | 331
Reszke Jan 330 | 331
Reszke Jean de →Reszke Jan
Reszke Josephine →Reszke Józefina
Reszke Józefina 324, 330, 361 | 325, 331, 361
Rimski-Korsakow Nikołaj 332, 376, 388, 442, 508 | 333, 377, 389, 443, 509
Rimsky-Korsakow Nikolay →Rimski-Korsakow Nikołaj
Ring Andrzej 71, 160, 161 | 71, 160, 161
Rinuccini Ottavio 30 | 31
Rittendorf Władysław 210 | 211
Rittner Tadeusz 456 | 457
Rivoli Paulina (właśc. Rywacka Paulina) 284, 294 | 285, 295
Rocco Lodovico 408 | 409
Rodolphe Johann Joseph 132 | 133
Rodrigues Alfredo 508 | 509, 511
Rodziński Artur 382, 392 | 383, 393
Roerich Nikołaj 436 | 437
Rogowicz Waclaw 456 | 457
Rolland Romain 28 | 29
Romani Felice 38, 118 | 39, 119
Romanowski Ignacy 130 | 133
Romer Napoleon 394 | 395
Rosenberg Hilding 570 | 573
Rosignol Klementyna 442 | 443
Rossini Gioacchino 48, 98, 100, 116, 202, 204, 206, 243, 276, 278, 294, 340, 426, 481, 490, 554, 556, 651, 662, 664 | 49, 99, 101, 117, 119, 203, 205, 207, 243, 277, 279, 295, 341, 427, 481, 490, 555, 557, 651, 663, 665
Rosso del Giuseppe 170 | 171
Rostand Edmond 324 | 325
Rostkowska Waleria 246 | 249
Rostworowska Teresa 520, 526 | 523, 527
Rostworowski Marek 628 | 629
Rotbaum Lia 508 | 511
Rowicki Witold 510, 512, 550 | 511, 513, 551
Royer Louis →Royer Ludwik
Royer Ludwik 208 | 209
Rozhnetsky Alexander →Roźniecki Aleksander

Roźniecki Aleksander 106, 118, 138, 174, 564, 566 | 109, 119, 121, 139, 175, 567
Różycka Stefania (pseud. S. Ordon) 376 | 377
Różycki Ludomir 356, 374, 376, 380, 382, 408, 414, 416, 420, 422, 424, 434, 442, 476, 485, 492, 498, 512, 538, 572, 615, 634 | 356, 375, 377, 381, 383, 409, 415, 417, 421, 423, 425, 435, 443, 476, 485, 492, 499, 513, 539, 573, 615, 635
Rubini Giovanni Battista 278 | 279
Rudnicka Zofia 570 | 571
Rudnicki Edmund 516, 532 | 517, 533
Rumowska Hanna 510 | 513
Rungenhagen Carl Friedrich 284 | 285
Russel Emma 326, 328 | 327, 329
Rustem Jan 200, 242 | 201, 242
Rutkowska Janina 314 | 315
Rutkowski Hipolit 516 | 519
Rydzewska Emilia 342 | 343
Rymiński Michał 104 | 105
Rytel Piotr 404 | 405
Rywacka-Morozewicz Ludwika 204 | 205
Rywacki Jan 140 | 141
Ryx Franciszek 94 | 95

## S

Sacchetti Antonio 130, 168, 200, 208, 210, 276, 278, 282, 392, 394, 396 | 133, 169, 201, 209, 211, 279, 281, 283, 395, 397
Sacco Giovanni Antonio 132 | 135
Saint-Mard Rémond de 46 | 47
Saint-Saëns Camille 332 | 333
Salieri Antonio 98, 124, 157 | 99, 125, 127, 157
Sałacki 204 | 205
Sandeau Jules 322 | 321
Sandzewicz Lech 71, 160, 161 | 71, 160, 161
Saracinelli Ferdinand 32 | 33
Sarasate Pablo właśc. Martín Melitón de Sarasate y Navascuéz 262 | 263
Sardou Victorien 302 | 303, 323
Sari Ada (właśc. Jadwida Szajer) 408, 414, 422, 432, 490, 550 | 409, 415, 423, 425, 433, 490, 553
Sarnecki Tomasz 650 | 650
Sartre Jean-Paul 500 | 503
Satanowski Robert 550, 562, 564, 566, 580, 620 | 551, 563, 565, 567, 581, 621
Satie Erik właśc. Leslie-Satie Alfred Erikit 506, 586, 590 | 509, 589, 591
Savary Jérôme 624 | 625
Scacchi Marco 32, 34 | 33, 35
Scamozzi Vincenzo 30 | 31
Scarlatti Alessandro Pietro 34 | 35
Scarlatti Domenico 34 | 35
Schiller Friedrich 28, 98, 272, 302, 500 | 29, 99, 273, 303, 503
Schiller Leon 398, 406, 452, 456, 510, 574, 578, 632 | 399, 407, 453, 455, 457, 511, 513, 575, 579, 633
Schillings Max von 388 | 391
Schinkel Karl F. 174, 184 | 175, 185

# I

## 758

# I

## 759



Truskolaska Agnieszka 96, 122, 150 | 97, 125, 150
Trylnik Katarzyna 54 | 55
Trzeciński Teofil 464 | 465
Turczynowicz Konstancja 353 | 353
Turczynowicz Maria 466 | 467
Turczynowicz Roman 202, 208, 280, 282, 312, 353 | 205, 209, 281, 283, 313, 353
Tylman z Gameren 176 | 177
Tyzenhaus Antoni 132 | 135

**U**

Ujazdowski Kazimierz 622 | 623
Ukielska Monika 568 | 569
Ullmann Liv 632 | 635

**V**

Valéry Paul Ambroise 162, 566 | 163, 567
Verdi Giuseppe 38, 44, 46, 54, 56, 72, 276, 294, 328, 330, 374, 408, 426, 498, 508, 512, 546, 556, 624, 640, 662 | 39, 43, 45, 47, 55, 57, 72, 277, 295, 329, 331, 375, 409, 427, 499, 511, 515, 547, 557, 625, 641, 663
Vial Jean-Baptiste-Charles 128 | 131
Viardot-García Pauline 282 | 283, 285
Vigée Le Brun Élisabeth 80 | 81
Virgil →Wergiliusz
Virgilio Giovanni del 58 | 59
Visconti Luchino właśc. Visconti di Modrone Luchino 510 | 511
Vogel Zygmunt 147 | 147
Voltaire →Wolter

**W**

Wagner Richard 56, 324, 332, 344, 380, 386, 388, 430, 564, 662, 664 | 57, 325, 333, 345, 381, 387, 389, 431, 565, 663, 665
Wajda Andrzej 646 | 647
Walczak Jan 376 | 377
Waldorff Jerzy (właśc. Waldorff-Preyss Jerzy) 430, 546, 550, 562, 564, 620 | 431, 547, 551, 563, 565, 621
Wałęsa Lech 622, 624 | 623, 625
Walewska Maria 250 | 251
Wallek-Walewski Bolesław 380 | 381
Waltz Sasha 644 | 645, 647
Warchałowski Jerzy 584 | 587
Warmiński Janusz 638 | 639
Warner Keith 58, 644, 646 | 57, 645, 647
Wasilewski Romuald 324 | 325
Wąsowicz Ludwik 186 | 187
Weber Carl Maria von 98, 130, 204, 276, 332 | 99, 133, 205, 279, 333
Wedd Peter 664 | 665
Węgrzyn Józef 384, 400, 458, 462, 494 | 387, 401, 459, 463, 494
Weinberg Mieczysław 644 | 645
Wendt Karolina 280 | 281
Wergiliusz 94 | 95
Wermińska Wanda 408, 484, 560 | 411, 484, 561
Wesołowski Emil 642 | 643

Wicherek Antoni 568 | 569
Wieler Jossi 42 | 43
Wieniawski Adam 380, 444 | 381, 445
Wieniawski Henryk 274, 276, 404 | 275, 277, 405
Wierciński Edmund 474 | 475
Wierzba Adam 66 | 66
Wilczyński Krzysztof 146, 152, 239, 357, 364 | 146, 152, 239, 357, 364
Wilhelm I Hohenzollern 252 | 253
Wilhelm II 370 | 371
Wilk Gerard 568, 570 | 569, 571
William II →Wilhelm II
Willówna 442 | 443
Wilson Keri-Lynn 642 | 643
Wilson Robert 646 | 647
Wilson Woodrow 372 | 373
Wiśniewski Grzegorz 436 | 439
Wiśniewski Ireneusz 568 | 569
Witke Ludwika 342 | 343
Witkiewicz Stanisław Ignacy 456, 574, 578 | 457, 575, 579
Witwicki Stefan 108, 120 | 111, 121
Władysław IV Waza, król 30, 32, 34, 50, 66, 80 | 31, 33, 35, 51, 66, 81
Włodarczyk Barbara 570, 572 | 573
Wnuk-Nazarowa Joanna 634 | 637
Wodiczko Bohdan 508, 550, 560 | 509, 511, 551, 561
Wójcicki Kazimierz Władysław 288 | 289
Wojciechowski Stanisław 462 | 463
Wójcikowski Leon 24, 50, 52, 312, 440, 446, 450, 508, 554, 590, 602 | 25, 51, 53, 315, 441, 449, 451, 509, 555, 591, 602
Wojdałowicz Władysław 342 | 343
Wojniakowski Kazimierz 126, 158 | 129, 158
Wojtyła Karol →Jan Paweł II
Wolański Robert 653 | 653
Wolff Aleksander 278 |279
Woliński Józef 422 | 425
Wołkow Anna 118, 204 | 121, 205
Wołoski Jan 128 | 131
Wolter (właśc. François Marie Arouet) 190 | 191
Woronicz Jan Paweł 104 | 105
Worth Faith 568 | 569
Woyciechowski Tytus 114, 116, 130, 394 | 117, 119, 133, 395
Woyda Karol 172, 174 | 173, 175
Woydyga Jan 320 | 321
Wróblewski Andrzej Kajetan 24, 622 | 25, 623
Wroczyński Kazimierz 458 | 457
Wubbe Ed 642 | 643
Wyganowski Stanisław 620 | 621
Wyrwicz Karol 468 | 469
Wysocka Barbara 642, 655 | 643, 655
Wysocki Stanisław 568 | 569
Wyspiański Stanisław 378, 396, 400, 420, 456, 462, 466, 493, 494, 496, 500, 514, 532, 574, 578, 628, 632, 634 | 379, 397, 401, 421, 453, 457, 463, 467, 493, 494, 497, 503, 515, 533, 575, 579, 581, 629, 633, 635

**X**

Xenakis Iannis 640, 642, 655 | 643, 655

**Y**

Yakunin V. J. →Jakunin W. J.
Yaroshenko Vladimir 673 | 673
Yershov Gennady →Jerszow Gennadij

**Z**

Zabierzowski Aleksander 216 | 217
Zagórski Tomasz 624 | 627
Zajączek Józef 172, 174, 186 | 173, 175, 187
Zajlich Piotr 292, 312, 376, 382, 434, 440, 442, 444, 492 | 295, 313, 377, 383, 435, 443, 445, 447, 492
Zaleski Krzysztof 628 | 629
Zalewski Tomasz 236 | 236
Zamecka Petronela 206 | 207
Zamoyska Józefa 468 | 469
Zawieyski Jerzy 574 | 575
Zboińska-Ruszkowska Helena 380, 386 | 381, 387
Zborski Andrzej 598 | 598
Zdanowicz Jan 202 | 203
Zdanowicz Józef 130, 202, 208 | 131, 203, 209
Zdrojewski Bogdan 638 | 641
Zelwerowicz Aleksander 404 | 405
Zieliński Tadeusz Andrzej 418, 428, 430 | 419, 431
Zimajer Adolfina 272 | 275
Zimorowic Szymon 190 | 191
Ziółkowski Adam 284 | 285
Zubel Agata 640 | 641, 643
Zug Szymon Bogumił 88, 182 | 89, 183
Zwierko Agnieszka 54 | 55
Zygmunt August 80 | 81
Zygmunt III Waza, król 30, 32 | 31, 33

**Ż**

**Ż**

Żebrowki Adam 656, 657 | 656, 657
Żeleński Władysław 332, 334, 344, 380, 408, 424, 470 | 335, 345, 381, 409, 425, 471
Żeromska Monika 530 | 531
Żeromski Stefan 454, 456, 462 | 455, 457, 463
Żochowski Bronisław 212, 336 | 215, 337
Żółkowski Alojzy (syn) 206, 216, 262, 294, 466 | 207, 219, 263, 295, 467
Żółkowski Alojzy 24, 112, 152, 214, 272, 274, 318, 320, 322 | 25, 113, 115, 152, 215, 273, 277, 319, 321, 323
Żukowski Radosław 624, 651 | 627, 651
Żuławski Jerzy 374, 420, 422 | 375, 421, 423
Żyliński Faustyn 130, 208 | 133, 209
Żylis-Gara Teresa 556, 558, 562 | 559, 563

**I**

763

762

## B

## SKRÓTY | ABBREVIATIONS

- AGAD** – Archiwum Główne Akt Dawnych [Central archives of historical records]
- BHS** – „Biuletyn Historii Sztuki” [Art history bulletin]
- EM** – *Encyklopedia Muzyczna PWM* (t. 1–12) [PWM encyclopaedia of music] (12 vols)
- EMTA** – „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” [Musical, theatrical and artistic echo]
- PSB** – *Polski słownik biograficzny* [Polish biographical dictionary]
- RMN** – „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” [Yearbook of the National Museum in Warsaw]
- SAP** – *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1 (A–C)–6 (N–Pc), Wrocław–Warszawa 1971–1998 [Dictionary of Polish artists and foreign artists active in Poland: painters, sculptors and graphic artists], vols i (A–C) – vi (N–Pc), ed. Jolanta Maurin-Białostocka, Wrocław and Warsaw, 1971–1998
- SBTP** – *Słownik biograficzny teatru polskiego*, praca zbiorowa pod red. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 1973 [Biographical dictionary of Polish theatre], ed. Zbigniew Raszewski, Warsaw, 1973

**Album teatralne 1897** – *Album teatralne* [Theatre album], t. 1–2, Warszawa 1897.

**Teatr Wielki w Warszawie 1933** – *Stulecie Teatru Wielkiego w Warszawie* [A hundred years of the Grand Theatre in Warsaw], red. Eugeniusz Świerczewski, Warszawa 1933.

**200 lat Sceny Narodowej 1965** – *200 lat Sceny Narodowej 1765–1965. Ogólnopolski repertuar teatrów w dniach 19 i 20 listopada 1965* [200 years of the National Stage 1765–1965. The repertoire of theatres nationwide on 19 and 20 November 1965], red. Stefan Traugutt, Warszawa 1965.

**200 lat Teatru Narodowego 1965** – *200 lat Teatru Narodowego* [200 years of the National Theatre], cz. 1: Lata 1765–1924, red. Eugeniusz Szwankowski, Karyna Wierzbicka, Warszawa 1965.

**25 lat Opery Warszawskiej** – *25 lat Opery Warszawskiej w Polsce Ludowej 1945–1970* [25 years of the Warsaw Opera in the People’s Poland 1945–1970], red. Zbigniew Krawczykowski, Warszawa 1970.

**145 lat Teatru Wielkiego 1978** – *145 lat Teatru Wielkiego w Warszawie 1833–1978* [145 years of the Grand Theatre in Warsaw 1833–1978]. Wystawa w Muzeum Teatralnym, 24 luty 1978–24 luty 1979 [Exhibition at the Theatre Museum, 24 February 1978 – 24 February 1979], Warszawa 1978.

\*

**Alcesta 2009** – Christoph Willibald Gluck, *Alcesta* [*Alceste*], oprac. Daniel Cichy, Warszawa 2009.

**Allevy-Viala 1938** – Marie Antoinette Allevy-Viala, *Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris 1938.

**Allevy-Viala 1958** – Marie Antoinette Allevy-Viala, *Inscenizacja romantyczna we Francji*, tłum. Wojciech Natanson, Warszawa 1958.

**Anakreont 1987** – *Anakreont i anakreontyki* [Anacreon and anacreontics], oprac. Jerzy Danielewicz, Warszawa 1987.

**Anderson 1997** – Jack Anderson, *Art without Boundaries (The World of Modern Dance)*, London 1997.

**Antonio Corazzi 2002** – Antonio Corazzi, *Loty w sferę ideału* [Antonio Corazzi. Flights in the realm of the ideal], katalog wystawy, Muzeum Teatralne w Warszawie, Teatr Wielki – Opera Narodowa, 3 maja – 25 czerwca 2002 [catalogue of an exhibition at the Theatre Museum in Warsaw, Teatr Wielki – Polish National Opera, 3 May – 25 June 2002], oprac. H. Waszkiel, Warszawa 2002.

**Architektura teatralna 2011** – *Architektura teatralna w Polsce* [Theatre architecture in Poland], red. Dorota Buchwald, Monika Jarzyna, Piotr Morawski, Warszawa 2011.

**Au 1997** – Susen Au, *Ballet and Modern Dance*, London 1997.

**Avagnina 2005** – Maria Elisa Avagnina, *Il Teatro Olimpico. Guida*, Venice 2005.

**Axer 1991** – Jerzy Axer, *Filolog w teatrze* [A philologist at the theatre], Warszawa 1991.

**Bablet 1977** – Denis Bablet, *The Revolutions of Stage Design in the Twentieth Century*, Paris 1977; Fr. orig. *Les révolutions scéniques du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1975.

**Bablet 1980** – Denis Bablet, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, tłum. Zenobiusz Strzelecki i Krystyna Mazur, Warszawa 1980.

**Baculewski 1996** – Krzysztof Baculewski, *Współczesność 1939–1974*, (seria: Historia Muzyki Polskiej, t. VII, cz. 1), Warszawa 1996.

**Baculewski 2006** – Krzysztof Baculewski, *The History of Music in Poland*, vol. vii, part 1: *The Contemporary Era 1939–1974*, tr. John Comber, Warsaw 2006.

**Baker 2013** – Evan Baker, *From the Score to the Stage. An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago and London, 2013.

**Banach 1984** – Andrzej Banach, *Wybór maski. 11 teatrów klasycznych* [A choice of mask. 11 classical theatres], Kraków–Wrocław 1984.

**Banes 1980** – Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*, Boston 1980.

**Banes 2013** – Sally Banes, *Terpsichora w tenisówkach. Taniec post-modern*, tłum. Artur Grabowski i Jadwiga Majewska, Kraków 2013.

**Béhar 1975** – Henri Béhar, *Dada i surrealizm w teatrze*, tłum. Piotr Szymanowski, Warszawa 1975.

**Béhar 1990** – Henri Béhar, *Dada, histoire d’une subversion* (with Michel Carassou), Paris 1990.

**Bella semplicità 2012** – *La bella semplicità: projekty kostiumów baletowych Leonardo Mariniego w zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie* [*La bella semplicità*. Leonardo Marini’s ballet costume designs at the Theatre Museum in Warsaw]. Wystawa w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, Warszawa, 15 maja – 30 czerwca 2012 [Exhibition at the Teatr Wielki – Polish National Opera, Warsaw, 15 May – 30 June 2012], Warszawa 2012.

**Bernatowicz 2013** – Tadeusz Bernatowicz, *Plac teatralny w Warszawie. Przemiany architektury i układu przestrzennego* [Theatre Square in Warsaw. Changes in architecture and layout], w: *Archeologia dawnej Warszawy* [The archaeology of old Warsaw], t. 3, Warszawa 2013, s. 11–54.

**Bernhard 1975** – Maria Ludwika Bernhard, *Sztuka grecka. Okres klasyczny* [Greek art. The classical era], Warszawa 1975.

**Bezstronny (Buszczyński) 1890** – S. Bezstronny (S. Buszczyński), *Okrucieństwa Moskali. Chronologiczny rys przesładowania potomków Słowian przez carów i moskiewski naród od dawnych wieków aż po dni dzisiejsze* [The cruelty of the Moskals. A chronological outline of the persecution of descendants of the Slavs by the tsars and the Muscovite nation from the earliest times to the present day], Lwów 1890.

**Beylin 1952** – Karolina Beylin, *Teatr Narodowy w raportach Mackrotta z lat 1819-1821* [The National Theatre in Mackrott’s reports from 1819–1821], „Pamiętnik Teatralny”, 2/3, 1952, s. 141–162.

**Bibrowski 1967** – Mieczysław Bibrowski, *Picasso – dramatopisarz* [Picasso – playwright], „Dialog”, 12, 8, wykłady otwarte, 1967, s. 75–84.

**Biegański 1935** – Piotr Biegański, *Antoni Corazzi w Akademii Sztuk Pięknych we Florencji* [Antonio Corazzi at the Academy of Fine Arts in Florence], „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 4, 1935, s. 35–43.

**Biegański 1937** – Piotr Biegański, *Koncepcja placu teatralnego w Warszawie na tle twórczości Antoniego Corazziego* [The concept of Theatre Square in Warsaw against the background of the work of Antonio Corazzi], „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 6, z. 3, 1937, s. 255–256.

**Biegański 1951** – Piotr Biegański, *Pałac Staszica siedziba Towarzystwa Naukowego Warszawskiego* [Staszic Palace, seat of the Warsaw Society of Learning], Warszawa 1951.

**Biegański 1952** – Piotr Biegański, *O powstaniu Teatru Wielkiego w Warszawie* [On the raising of the Grand Theatre in Warsaw], „Pamiętnik Teatralny”, 2/3, 1952, s. 161–173.

**Biegański 1958** – Piotr Biegański, *O przestrzennej kompozycji Corazziańskiego teatru w Warszawie* [On the spatial composition of Corazzi’s theatre in Warsaw], „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 3, z. 1, 1958, s. 41–59.

**Biegański 1961** – Piotr Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie* [The Grand Theatre in Warsaw], Warszawa 1961.

**Biegański 1968** – Piotr Biegański, *Antonio Corazzi (1792–1877). Architetto toscano a Varsavia, Wrocław–Warszawa–Kraków* 1968.

**Biegański 1974** – Piotr Biegański, *Teatr Wielki* [The Grand Theatre], Warszawa 1974.

**Bieńka 2003** – Maria Olga Bieńka, *Warszawskie teatry rządowe – dramat i komedia 1890–1915* [The Warsaw government theatres: drama and comedy 1890–1915], Warszawa 2003.

**Błok 1989** – Aleksander Błok, *Odwet* [Revenge], tłum. Adam Galis, Warszawa 1989.

**Boethius 1962** – Boethius, *O pocieszeniu jakie daje filozofia*, tłum. W. Olszewski, Warszawa 1962.

**Boethius 2008** – Boethius, *The Consolation of Philosophy*, tr. P. G. Walsh, Oxford 2008.

**Bogusławski 1820** – Wojciech Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów* [The history of the National Theatre divided into three parts and information on the lives of famous artists], Warszawa 1820.

**Bogusławski 1962** – Władysław Bogusławski, *Aktorzy warszawscy. Szkice krytyczne* [Warsaw actors. Critical sketches], Warszawa 1962.

**Bogusławski 2007** – *Wojciech Bogusławski i jego późne prawniki: 1757–2007* [Wojciech Bogusławski and his late great-grandsons 1757–2007]. (Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w 250. rocznicę urodzin Wojciecha Bogusławskiego, 16 kwietnia 2007 roku w Starej Pomarańczarni w Łazienkach Królewskich w Warszawie) [Proceedings of a conference organised on the 250th anniversary of the birth of Wojciech Bogusławski, 16 April 2007, at the Old Orangery in the Royal Łazienki Park in Warsaw], red. Anna Kuligowska-Korzeniewska, Warszawa 2007.

**Bojar 1970** – Jerzy Bojar, *Gmach i urządzenia techniczne Teatru Wielkiego w Warszawie*, w: *25 lat Opery Warszawskiej w Polsce Ludowej 1945–1970* [The building and technical equipment of the Grand Theatre in Warsaw], Warszawa 1970, red. Zbigniew Krawczykowski, Warszawa 1970, s. 251–273.

**Borejsza 2010** – Jerzy W. Borejsza, *Piękny wiek XIX* [The beautiful nineteenth century], Warszawa 2010.

**Borkowska-Rychlewska 2005** – Alina Borkowska–Rychlewska, *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper*

*Stanisława Moniuszki*) [Between the translation and the original work (on Jan Chęciński’s librettos for the operas of Stanisław Moniuszko)], w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka, Poznań 2005, s. 89–99.

**Botta, Fabbri, Malgrande 2005** – Mario Botta, Elisabetta Fabbri and Franco Malgrande, *Il Teatro alla Scala. Restauro e ristrutturazione*, Milan 2005.

**Bourdieu 1984** – Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, tr. Richard Nice, Cambridge, Mass. 1984; Fr. orig. *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979.

**Bourdieu 2005** – Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. Piotr Biłos, Warszawa 2005.

**Bożyk 1956** – Eugeniusz Bożyk, *Historia architektury budynku teatralnego* [History of architecture of the theatre building], Kraków 1956.

**Brandes 1898** – Georges Brandes, *Polska*, tłum. Zygmunt Poznański, Lwów 1898.

**Brandes 1903** – George Brandes, *Poland: A Study of the Land, People, and Literature*, London 1903.

**Brassai 1979** – Brassai, *Rozmowy z Picassem*, tłum. Zbigniew Florczak 1979.

**Brassaï 1999** – Brassaï, *Conversations with Picasso*, tr. Jane Marie Todd, Chicago, 1999; Fr. orig. *Conversations avec Picasso*, Paris 1964.

**Brodziński 1964** – Kazimierz Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne* [Aesthetic-critical writings], oprac. Zbigniew Nowak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.

**Brumer 1932/1986** – Wiktor Brumer, *Pierwsze przedstawienie Niemej z Portici Aubera w Warszawie* [The first performance of Auber’s *La muette de Portici* in Warsaw], „Kwartalnik Muzyczny”, 12, 1932, przedruk w: W. Brumer, *Tradycja i styl w teatrze. Pisma krytyczno-teatralne*, Warszawa, 1986, s. 419–432.

**Brumer 1986** – Wiktor Brumer, *Tradycja i styl w teatrze. Pisma krytyczno-teatralne* [Tradition and style in theatre. Critical-theatrical writings], Warszawa 1986.

**Buckle 1971** – Richard Buckle, *Nijinsky. The Revealing Portrait of the Legendary Dancer*, New York 1971.

**Buckle 1979** – Richard Buckle, *Diaghilev*, Littlehampton 1979.

**Buckle 2014** – Richard Buckle, *Diagilew*, tłum. Ludwik Erhardt i Elżbieta Jasińska-Libera, Warszawa 2014.

**Burney 1771** – Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London 1771.

**Burney 2013** – Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, trad. di Enrico Fubini, Torino 2013.

**Cairns 2007** – David Cairns, *Mozart and his Operas*, London 2007.

**Canon 2012** – Robert Canon, *Opera*, Cambridge 2012.

**Canova e la danza 2012** – *Canova e la danza*, mostra, Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova, 3 marzo–10 settembre 2012 [book of an exhibition at the Museo Gipsoteca Antonio Canova in Possagno, 3 March – 10 September 2012], ed. by M. Guderzo, Vicenza 2012.

**Carter, Goldthwaite 2013** – Tim Carter and Richard A. Goldthwaite, *Orpheus in the Marketplace. Jacopo Peri and the Economy of Late Renaissance Florence*, Cambridge, Mass., London 2013.

**Casató 1967** – Edward Casató, *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku* [Polish contemporary theatre of the first half of the twentieth century], Warszawa 1967.

**Cat-Mackiewicz 2012** – Stanisław Cat-Mackiewicz, *Historia Polski od 11 listopada 1918 do 17 września 1939* [History of Poland from 11 November 1918 to 17 September 1939], Kraków 2012.

**Chimiak 1999** – Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim 1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego* [The Russian governors of the Polish Kingdom 1863–1915. Sketch for a collective portrait], Wrocław 1999.

**Chłędowski 1957** – Kazimierz Chłędowski, *Pamiętniki* [Journals], t. 1–2, Kraków 1957.

**Chłopicka 1999** – Regina Chłopicka, *Teatr muzyczny Krzysztofa Pendereckiego* [The music theatre of Krzysztof Penderecki], w: *Opera polska w XX wieku*, red. Maciej Jabłoński, Halina Lorkowska i Jan Stęszewski, Poznań 1999, s. 105–113.

**Chodkowski 1994** – Andrzej Chodkowski, *Verdi na scenie warszawskiej* [Verdi on the Warsaw stage], „Prace Zakładu Powszechnej Historii Muzyki”, 3, 1994, s. 42–55.

**Chołoniewski 1916** – Antoni Chołoniewski, *Istota walki polsko-rosyjskiej* [The essence of Polish-Russian fighting], Kraków 1916.

**Cooper 1987** – Douglas Cooper, *Picasso Theatre*, Paris 1987.

**Cowling 2004** – Elizabeth Cowling, *Picasso. Style and Meaning*, London 2004.

**Craig 1911** – Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, London 1911.

**Craig 1985** – Edward Gordon Craig, *O sztuce teatru*, tłum. Maria Skibniewska, Warszawa 1985.

**Crespi Morbio 2004** – Vittoria Crespi Morbio (red.), *La Scala e l’Oriente 1778–2004*, Milano 2004.

**Csapo, Miller 2009** – Eric Csapo and Margaret C. Miller, *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge 2009.

**Cywińska 1991** – Izabela Cywińska, *Nagle zastępstwo. Z dziennika pani minister* [A sudden replacement. From the diary of a lady minister], Warszawa 1991.



**Czapelski 2008** – Marek Czapelski, *Bohdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku* [Bohdan Pniewski: A Warsaw architect of the twentieth century], Warszawa 2008.

**Czapliński 2003** – Lesław Czapliński, *W kręgu operowych mitów* [Operatic myths], Kraków 2003.

**Czyński 1876** – Jan Czyński, *Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzińska, czyli Jakubini polscy* [Grand Duke Constantine and Joanna Grudzińska, or The Polish Jacobins], Lipsk 1876.

**D’Ancona 1891** – Paolo D’Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino 1891.

**Davies 1992** – Norman Davies, *Boże igrzysko. Historia Polski*, tłum. Elżbieta Tabakowska, t. 2, Kraków 1992.

**Davies 2001** – Norman Davies, *Heart of Europe. The Past in Poland’s Present*, Oxford 2001.

**Davies 2005** – Norman Davies, *God’s Playground. A History of Poland*, vol. ii, new edn, Oxford 2005.

**De Van 2002** – Gilles de Van, *L’opera Italiana. La produzione, l’estetica, i capolavori*, Roma 2002.

**Dejmek 1989** – *Wiedzieć swoje* [To know what you know]. Z Kazimierzem Dejmkiem rozmawia Monika Kuc, „Tygodnik Kulturalny”, 5, 1989.

**Dejmek 1997** – *Teatr Narodowy – nieszczęście czy powinność* [The National Theatre: a curse or a duty]. Wywiad Elżbiety Baniewicz z Kazimierzem Dejmkiem [Kazimierz Dejmek in conversation with Elżbieta Baniewicz], „Twórczość”, 4, 1997.

**Dembowski 1898** – Leon Dembowski, *Moje wspomnienia* [My recollections], t. I, Petersburg 1898.

**Derwojed 1971** – J. Derwojed, *Brodowski Antoni Stanisław*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 1, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 238–241.

**Diderot 2008** – Denis Diderot, *Pisma estetyczno-teatralne* [Aesthetic-theatrical writings], tłum. Marek Dębowski, Jan Kott, Ewa Rzadkowska, Andrzej Siemek, Gdańsk 2008.

**Dmochowski 1959** – Franciszek Salezy Dmochowski, *Wspomnienia od 1806 do 1830 roku* [Recollections from 1806 to 1830], Warszawa 1959.

**Drabik 1934** – *Katalog wystawy prac Wincentego Drabika w Tow.[arzystwie] Zachęty Sztuk Pięknych* [Catalogue of an exhibition of the works of Wincenty Drabik at the Zachęta Society of Fine Arts], Warszawa 1934.

**Dubiski 2012** – Stanisław Dubiski, *Opera pod lupą* [Opera under the magnifying glass], Warszawa 2012.

**Dunin-Wąsowicz 1971** – Krzysztof Dunin-Wąsowicz (oprac.), *Warszawa w pamiętnikach pierwszej wojny światowej* [Warsaw in memoirs of the First World War], Warszawa 1971.

**Dziadek 2005** – Magdalena Dziadek, *Meandry recepcji Stanisława Moniuszki na przełomie XIX i XX wieku* [The varied reception of Stanisław Moniuszko around the turn of the twentieth century], w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka, Poznań 2005, s. 151–159.

**Ekspresjonizm w teatrze 1983** – *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, tłum. Alicja Choińska, Krzysztof Choiński, Elżbieta Radziwiłłowa, Warszawa 1983.

**Elias 1993** – Norbert Elias, *Mozart. Portrait of a Genius*, tr. Edmund Jephcott, University of California Press 1993; Ger. orig. *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, Frankfurt am Main 1991.

**Elias 2006** – Norbert Elias, *Mozart, portret geniusza*, tłum. Bogdan Baran, Warszawa 2006.

***Enciclopedia dello spettacolo 1954–1966*** – *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio D’Amico, t. 1–10, Roma 1954–1966.

**Erhardt 1962** – Ludwik Erhardt, *Balety Igora Strawińskiego* [The ballets of Igor Stravinsky], Kraków 1962.

**Erhardt 1978** – Ludwik Erhardt, *Igor Strawiński* [Igor Stravinsky], Warszawa 1978.

***Expressionisme 1971*** – Denis Bablet, Jean Jacquot (eds), *L’Expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris 1971.

**Falenciak 1994a** – Joanna Falenciak, *Gioacchino Rossini a polska kultura muzyczna połowy XIX w.* [Gioachino Rossini and Polish musical culture of the mid nineteenth century], „Prace Zakładu Powszechnej Historii Muzyki”, 3, 1994, s. 19–28.

**Falenciak 1994b** – Joanna Falenciak, *Twórczość Gaetano Donizettiego na scenie warszawskiej w XIX w.* [The output of Gaetano Donizetti on the Warsaw stage during the nineteenth century], „Prace Zakładu Powszechnej Historii Muzyki”, 3, 1994, s. 29–41.

**Fik 1976** – Marta Fik, *Przymiotnik „Narodowy”* [The adjective ‘national’], „Twórczość”, 3, 1976.

**Fik 1989** – Marta Fik, *Dejmek i losy pokolenia* [Dejmek and the fortunes of a generation], „Dialog”, 2, 1989.

**Folga-Januszewska 2005** – Dorota Folga-Januszewska, *Picasso. Przemiany/Changes*, Warszawa 2005.

**Fontaine 2010** – Gérard Fontaine, *Charles Garnier’s Opéra*, Paris 2010.

**Fort 2002** – Sylvain Fort, *Avec Puccini*, Paris 2002.

**Fort 2010** – Sylvain Fort, *Puccini*, tłum. Barbara Szelichowska, Warszawa 2010.

**Fritthum 2000** – Karl Michael Fritthum, *The Vienna State Opera*. « *This is something I never did see or did dear* ». *A cultural history and guide to the technical side of the Vienna State Opera*, Vienna 2000.

***Fryderyk Chopin*** 2010 – *Fryderyk Chopin w oczach Rosjan. Antologia* [Fryderyk Chopin in Russian eyes. Anthology], wybrał i przełożył Grzegorz Wiśniewski, Warszawa 2010.

**Furtttenbach 2009** – Joseph Furtttenbach, *O budowie teatrów* [On the building of theatres], przełożył i wstępem opatrzył Zbigniew Raszewski, Gdańsk 2009.

**Gage 1993** – John Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London 1993.

**Gage 2008** – John Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. Joanna Holzman, Kraków 2008.

**Galatopoulos 2002** – Stelios Galatopoulos, *Bellini. Life, Times, Music*, London 2002.

**Galis 1976** – Adam Galis, *Osiemnaście dni Aleksandra Błoka w Warszawie* [Alexander Blok’s eighteen days in Warsaw], Warszawa 1976.

**Garavaglia 2012** – Valentina Garavaglia, *Lo spazio della luce. Storia, teorie e tecniche dell’illuminazione teatrale*, Milano 2012.

**Gerson 1897** – Wojciech Gerson, *O stylu budowlanym Teatru Wielkiego* [On the architectural style of the Grand Theatre], w: *Album teatralne*, t. 1, Warszawa 1897, s. 31–35.

**Gliński 1933** – Mateusz Gliński, *Z dziejów opery w Teatrze Wielkim* [From the history of opera at the Grand Theatre], w: *Teatr Wielki w Warszawie 1833-1933*, red. E. Świerczewski, Warszawa 1933, s. 13–22.

**Gmys 1999** – Marcin Gmys, *Kategorie ciemności i jasności w „Królu Rogerze” Karola Szymanowskiego* [Categories of darkness and light in Karol Szymanowski’s *King Roger*], w: *Opera polska w XX wieku*, red. Maciej Jabłoński, Halina Lorkowska i Jan Stęszewski, Poznań 1999, s. 61–71.

**Gmys 2012** – Marcin Gmys, *Eros i Psyche: od powieści scenicznej Jerzego Żuławskiego do opery Ludomira Różyckiego* [*Eros and Psyche*: from Jerzy Żuławski’s theatrical novel to Ludomir Różycki’s opera], w: *Horyzonty opery*, red. Dobrochna Ratajczak i Katarzyna Lisiecka, Poznań 2012, s. 65–91.

**Goldberg 2008** – Halina Goldberg, *Music in Chopin’s Warsaw*, Oxford 2008.

**Golianek 2000** – Ryszard Daniel Golianek, *Twórczość operowa Stanisława Moniuszki a idea opery narodowej* [The operatic output of Stanisław Moniuszko and the idea of national opera], w: *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. Maciej Jabłoński, Jan Stęszewski i Janina Tatarska, Poznań 2000, s. 119–128.

**Gołos 2005** – *Anonim polski* [Polish anonym], oprac. Jerzy Gołos, *Heca albo polowanie na zająca: krotochwila myśliwska w jednym akcie (na głosy wokalne z zespołem)*, [Battue, or Hunting hare: a hunting vaudeville in one act (for voices and ensemble)], Warszawa 2005.

**Gomulicki 2005** – Juliusz Wiktor Gomulicki, *Kiedy powstał i co przedstawia obraz „Wnętrze Teatru Narodowego”?* *Rozwiązanie zagadki domniemanego obrazu Canaletta* [When was the picture *The Interior of the National Theatre* painted and what does it show? Solving the riddle of an alleged Canaletto], „Pamiętnik Teatralny”, 15, 1966, s. 77–96, przedruk w: *Warszawa wieloraka 1749–1944. Studia, szkice, sylwety* [The many faces of Warsaw 1749–1944. Studies, sketches and silhouettes], Warszawa 2005, s. 51–84.

**Gordon-Smith 1991** – Maria Gordon-Smith, *W labiryncie teatru Arnolda Szyfmana* [In the labyrinth of Arnold Szyfman’s theatre], Warszawa 1991.

**Gömöri 1999a** – George Gömöri, *Opera in Poland*, w: *Spectaculum Europaeum* 1999, s. 477–481.

**Gömöri 1999b** – George Gömöri, *Ballet in Poland*, w: *Spectaculum Europaeum* 1999, s. 585–590.

**Gronowski 1965** – Tadeusz Gronowski, *Teatr Wielki – styl, wnętrza, wykonawstwo*. Wywiad z Tadeuszem Gronowskim [The Grand Theatre – style, interiors and execution. An interview with Tadeusz Gronowski], „Ruch Muzyczny”, 9, 22, 1965, s. 3–6.

**Grotowski 1970** – Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma 1970.

**Grubowski 1980** – Józef Grubowski, *Teatr Wielki w Warszawie w latach 1851–1915* [The Grand Theatre in Warsaw 1851–1915], w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX w.*, praca zbiorowa, red. naukowa Andrzej Spóz, Warszawa 1980, s. 147–160.

**Grzegorzcyk 2011** – Bożena Grzegorzcyk, *Architektura teatralna na obszarze dzisiejszej Polski od około 1780 do 1880 roku* [Theatre architecture on the territory of present-day Poland from c.1780 to 1880], w: *Architektura teatralna w Polsce*, red. Dorota Buchwald, Monika Jarzyna, Piotr Morawski, Warszawa 2011, s. 47–95.

**Grzesiuk-Olszewska 2003** – Irena Grzesiuk-Olszewska, *Warszawska rzeźba pomnikowa* [Monumental sculpture in Warsaw], Warszawa 2003.

**Grzymała-Siedlecki 1957** – Adam Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów* [The world of acting in my times], Warszawa 1957.

**Guest 1980** – Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, London 1980.

**Hanuszkiewicz 1980** – Adam Hanuszkiewicz, *Geniusze i kopiści* [Geniuses and copyists]. Z Adamem Hanuszkiewiczem rozmawia Jerzy Niesiobędzki [Adam Hanuszkiewicz in conversation with Jerzy Niesiobędzki], „Fakty”, 13, 1980.

**Hanuszkiewicz 1991** – Adam Hanuszkiewicz, *Psy, hondy i drabina* [Dogs, Hondas and a ladder]. Z Adamem Hanuszkiewiczem rozmawia Zdzisław Pietrasik [Adam Hanuszkiewicz in conversation with Zdzisław Pietrasik], „Polityka”, nr 46, 1991.

**Harewood 1987** – Gustav Kobbé, *Kobbé’s Complete Opera Book*, ed. Earl of Harewood, London 1987 (reprinted 1990).

**Haskell 1955** – Arnold L. Haskell, *Ballet*, rev edn, Harmondsworth 1955.

**Haskell 1957** – Arnold L. Haskell, *A Picture History of Ballet*, London 1957.

**Haskell 1969** – Arnold L. Haskell, *Balet*, tłum. Alicja Bońkowska, Kraków 1969.

**Heine 1962** – Johann Heine, *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega* [The Grand Theatre 1765–1766. Reports of a spy], Warszawa 1962.

**Helman 2013** – Zofia Helman, *Między romantyzmem a nową muzyką* (Historia muzyki polskiej, t. VI) [Between romanticism and the new music (History of Polish music), vol. vi), Warszawa 2013.

**Holmgren 2013** – Beth Holmgren, *Starring Madame Modjeska: On Tour in Poland and America*, Bloomington 2013.

**Horowicz 1963** – Bronisław Horowicz, *Teatr operowy. Historia opery, realizacje sceniczne, perspektywy* [Operatic theatre. Opera history, stage productions and prospects], Warszawa 1963.

**Hrabia Leliwa 1895** – Hrabia Leliwa (Antoni Tyszkiewicz), *Zarys stosunków polsko-rosyjskich* [An outline of Polish-Russian relations], Kraków 1895.

**Hutten-Czapski 1936** – Bogdan Hutten-Czapski, *Sześćdziesiąt lat życia politycznego i towarzyskiego* [Sixty years of political and social life], t. 2, Warszawa 1936.

***In scaena*** 2007 – *In scaena. Il teatro di Roma antica*, ed. Nicola Savarese, Roma 2007.

**Jachimecki 1948** – Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej* [The historical development of Polish music from the earliest times to the present day], t. 1, cz. 1, Kraków 1948.

**Jachimecki 1983** – Zdzisław Jachimecki, *Moniuszko*, Kraków 1983.

**Jaroszewski 1970** – Tadeusz S. Jaroszewski, *Chrystian Piotr Aigner. Architekt warszawskiego klasycyzmu* [Chrystian Piotr Aigner. An architect of Warsaw classicism], Warszawa 1970.

**Jaroszewski 1984** – Tadeusz Jaroszewski, *L’architettura del teatro neoclassico in Polonia, w: Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*, a cura di Michał Bristiger, Jerzy Kowalczyk i Jacek Lipiński, Warszawa 1984, s. 279– 290.

**Jasiński 1979** – Roman Jasiński, *Na przelomie epok. Muzyka w Warszawie (1910–1927)* [At the turn of the ages. Music in Warsaw (1910–1927)], Warszawa 1979.

**Jasiński 1986** – Roman Jasiński, *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927–1939)* [The end of an era. Music in Warsaw (1927–1939)], Warszawa 1986.

**Jędrzejewicz 1989** – Waclaw Jędrzejewicz, *Kronika życia Józefa Piłsudskiego* [A chronicle of the life of Józef Piłsudski], Warszawa 1989.

**Joseph 2011** – Charles M. Joseph, *Stravinsky’s Ballets*, Yale University 2011.

**Kaczyński 1987** – Tadeusz Kaczyński, *Kotwice historii*, „Scena Operowa”, nr 1, 1987

**Kamiński 1987** – Marcin Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości* [Ludomir Różycki. The story of his life and work], Bydgoszcz 1987.

**Kamiński 2008** – Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera* [A thousand and one operas], t. 1-2, Kraków 2008.

**Kański 1964** – Józef Kański, *Przewodnik operowy* [Opera guide], Kraków 1964.

**Kański 1998** – Józef Kański, *Mistrzowie sceny operowej* [Masters of the opera stage], Kraków 1998.

**Karasowski 1859** – Maurycy Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej* [An historical outline of Polish operal], Warszawa 1859.

***Katalog rysunków*** 1972 – *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie* [Catalogue of drawings from the Print Room of the University Library in Warsaw], oprac. Teresa Sulerzyska, cz. 3, Varia, Warszawa 1972.

***Katalog wystawy 1913*** – *Katalog wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego* [Catalogue of an exhibition of modern landscape painting], Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, wrzesień–październik 1913, wstęp L. Schildenfeld, przedmowa E. G. Craig, Warszawa 1913.

**Kawalski 1928** – Henryk Kawalski, *Zasady gry scenicznej dla śpiewaka operowego* [The principles of acting for an opera singer], Warszawa 1928.

**Keller 2010** – Max Keller, *Light Fantastic: The Art and Design of Stage Lighting*, rev edn, Munich, London and New York, 2010.

**Keller 2013** – Max Keller, *Fascynujące światło. Oświetlenie w teatrze i na estradzie*, tłum. Scrivanek sp. z o.o., Warszawa 2013.

**Kicka 1972** – Natalia Kicka, *Pamiętniki* [Diaries], red. Tadeusz Szafrański, Warszawa 1972.

**Kieniewicz 1976** – Stefan Kieniewicz, *Warszawa w latach 1795–1914* [Warsaw in the years 1795–1914], Warszawa 1976.

**Kieniewicz 1980** – Stefan Kieniewicz, *Kultura Warszawy drugiej połowy XIX w.* [The culture of Warsaw during the second half of the nineteenth century], w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. naukowa Andrzej Spóz, Warszawa 1980, s. 7–16.

**Kierkegaard 1972** – Søren Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. Jarosław Iwaskiewicz, Łódź 1972.

**Kierkegaard 1985** – Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling*, tr. Alastair Hannay, London 1985.

**Kierkegaard 2005** – Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling*, tr. Alastair Hannay, London 2005.

**Kisielewski 2012** – Stefan Kisielewski, *Pisma i felietony muzyczne* [Musical writings and columns], t. 1–2, Warszawa 2012.

**Klechta 2013** – Jerzy Klechta, *Duchowość Moniuszki* [Moniuszko’s spirituality], Nowy Sącz 2013.

**Klimowicz 1965** – Mieczysław Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)* [The beginnings of Stanislavian theatre (1765–1773)], Warszawa 1965.

**Kobbé’s Complete Opera Book 1990** – Gustav Kobbé, *Kobbé’s Complete Opera Book*, ed. by Earl of Harewood, London 1987 (repr. 1990).

**Kocur 2001** – Mirosław Kocur, *Teatr antycznej Grecji* [Theatre in ancient Greece], Wrocław 2001.

**Koegler 1982** – Horst Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, London, Oxford 1982.

**Kolb 1990** – Annette Kolb, *Mozart*, Warszawa 1990.

***Komedianci. Rzecz o bojkocie 1990*** – *Komedianci. Rzecz o bojkocie* [Comedians. The story of a boycott], oprac. Andrzej Roman, Warszawa 1990.

**Komorowska 1999** – Małgorzata Komorowska, *Polska opera narodowa* [Polish national opera], w: *Opera polska*, 1999, s. 9–24.

**Komorowska 2000** – Małgorzata Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką* [Stanisław Moniuszko in pursuit of literary opera], w: *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. Maciej Jabłoński, Jan Stęszewski i Janina Tatarska, Poznań 2000, s. 129–145.

**Komorowska 2005** – Małgorzata Komorowska, *Stanisław Moniuszko – kompozytor muzyki operowej* [Stanisław Moniuszko: a composer of opera music], w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka, Poznań 2005, s. 73–88.

**Komorowska 2008a** – Małgorzata Komorowska, *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939* [Behind the curtain of the years. Polish opera and operetta theatres 1918–1939], Kraków 2008.

**Komorowska 2008b** – Małgorzata Komorowska, *Marcella Sembrich-Kochańska. Życie i śpiew* [Marcella Sembrich-Kochańska. Her life and song], Warszawa 2008.

***Koncert z okazji Polskiej Wolności 2014*** – *Koncert z okazji Polskiej Wolności. Symfonia h-moll Ignacego Paderewskiego pod dyrekcją Jerzego Maksymiuka* [Concert to mark Polish Freedom. Ignacy Paderewski’s Symphony in B minor conducted by Jerzy Maksymiuk], Warszawa 2014.

**KOR 1** – Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora* [Correspondence. A complete edition of extant letters to and from the composer], coll. and ed. Teresa Chylińska, vol. i: *1903–1919*, 2nd edn, Kraków 2007; patrz: **Szymanowski 1982 i 1997**.

***Korespondencja 1955*** – *Korespondencja Fryderyka Chopina*, ed. Bronisław Edward Sydow, t. 1–2, Warszawa 1955.

**Korolewicz-Waydowa 1934** – Janina Korolewicz-Waydowa, *Zadania kierownika opery* [The tasks of an opera manager], w: *Opera. Monografia zbiorowa*, pod red. Mateusza Glišńskiego, Warszawa 1934, s. 33–35.

**Korolewicz-Waydowa 1969** – Janina Korolewicz-Waydowa, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik* [Art and life. My memoir], oprac. Adolf Gozdawa-Reutt, Wrocław 1969.

**Kosiński 1974** – Jan Kosiński, *Pięćdziesięciolecie Teatru Narodowego*, w: *Teatr Narodowy* – Stanisław Wyspiański, *Wesele* – premiera 11 grudnia 1974 r. [Fifty years of the National Theatre, in the programme for a production of Stanisław Wyspiański’s *Wesele* [The wedding] at the Teatr Narodowy, premiered on 11 December 1974], Warszawa 1974, (bez paginacji) (no pagination).

**Kossecka 1999** – Teresa Kossecka, *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta* [The print room of King Stanislaus Augustus], Warszawa 1999.

**Kostkiewiczowa 2012** – Teresa Kostkiewiczowa, *Przekłady dzieł pisarzy antycznych w czasach polskiego oświecenia*, w: *Antyk oświeconych. Studia i rozprawy o miejscu starożytności w kulturze polskiej XVIII wieku*, pod red. Tomasza Chachulskiego [Translations of works of antique writers during the Enlightenment in Poland], Warszawa 2012, s. 17-73.

**Koszutski 1917** – Stanisław Koszutski, *Co nam Rosja dała i co nam wzięła?* [What did Russia give us and what did it take away?], Warszawa 1917.

**Koszczyc Witkiewicz 1952** – Jan Koszczyc Witkiewicz, *Projekt odbudowy Teatru Wielkiego w Warszawie* [The design for the rebuilding of the Grand Theatre in Warsaw], „Pamiętnik Teatralny”, 2/3, 1952, s. 174–179.

**Kozubowski 1830** – Ludwik Kozubowski, *Krótki opis budowy Teatru nowo stawiającego się w Warszawie* [A brief description of the construction of the Theatre newly erected in Warsaw], „Pamiętnik Fizycznych, Matematycznych i Statystycznych Umiejętności”, 9, 1830, s. 475–488.

**Koźmian 1972** – Kajetan Koźmian, *Pamiętniki* [Memoirs], red. Marian Kaczmarek, Kazimierz Pecold, t. 1–3, Wrocław 1972.

**Krakowski 2011** – Andrzej Krakowski, *Pollywood. Jak stworzyliśmy Hollywood* [Pollywood. How we made Hollywood], Warszawa 2011.

**Kraśniński 1976** – Edward Kraśniński, *Warszawskie sceny 1918–1939* [The stages of Warsaw 1918–1939], Warszawa 1976.

**Kraśniński 1991** – Edward Kraśniński, *Teatr Polski Arnolda Szyfmana, 1913–1939* [The Polish Theatre of Arnold Szyfman, 1913–1939], Warszawa 1991.

**Krasiński 2007** – Edward Krasiński, *Arnold wspaniałomyślny. Twórca muzeum teatralnego* [Arnold the magnanimous. The creator of the theatre museum], w: *Muzeum Teatralne w Warszawie (1957–2007)* [The Theatre Museum in Warsaw (1957–2007)], Warszawa 2007, s. 4–15.

**Krasovskaya 1979** – Vera Krasovskaya, *Nijinsky*, tr. John E. Bowlt, New York 1979.

**Krasowska 1978** – Wiera Krasowska, *Niżyński*, tłum. Eugeniusz P. Melech, Warszawa 1978.

**Krawczykowski, Dąbrowski, Straus 1954** – Zbigniew Krawczykowski, Stanisław Dąbrowski, Stanisław Straus, *Wojciech Bogusławski: Ojciec sceny narodowej, Kronika życia i działalności Wojciecha Bogusławskiego* [Wojciech Bogusławski: Father of the national stage. A chronicle of the life and work of Wojciech Bogusławski], Warszawa 1954.

**Kronika opery 1993** – *Kronika opery* [Opera chronicle], oprac. Marian B. Michalik i in., Warszawa 1993.

**Król 1959** – Barbara Król, *Antonio Sacchetti– dekorator romantyczny. Działalność w latach 1829–1845* [Antonio Sacchetti: romantic scene-painter. Work 1829–1845], „Pamiętnik Teatralny”, 8, 1/2/3, 1959, s. 219–260.

**Król-Kaczorowska 1971** – Barbara Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy* [Theatre in Old Poland. Buildings, decorations and costumes], Warszawa 1971.

**Król-Kaczorowska 1975** – Barbara Król-Kaczorowska, *Budynek teatru* [The theatre building], Wrocław 1975.

**Król-Kaczorowska 1985** – Barbara Król-Kaczorowska, *Budynki i sale teatralne 1918–1965* [Theatre buildings and halls 1918–1965], w: Marczak-Oborski 1985, s. 389–433.

**Król-Kaczorowska 1986** – Barbara Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy. Budynki i sale w latach 1748–1975* [The theatres of Warsaw. Buildings and halls in the years 1748–1975], Warszawa 1986.

**Kruczyński 2005** – Andrzej Kruczyński, Karol Wojtyła do Juliusza Osterwy [Karol Wojtyła [Pope John Paul II] to Juliusz Osterwa], „Teatr” nr.1–3, 2005, s. 8–9.

**Kruczyński 2011** – Andrzej Kruczyński, *Mecenat teatralny króla Stanisława* [The theatre patronage of King Stanislaus], w: *Stanisław August, ostatni król Polski – polityk, mecenas, reformator, 1764–1795* [Stanislaus Augustus, the last king of Poland]. Katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, 26 listopada 2011 – 19 lutego 2012 (Catalogue of an exhibition at the Royal Castle in Warsaw, 26 November 2011 – 19 February 2012), red. nauk. Angela Sołtys, Warszawa 2011, s. 370–373.

**Kucharzewski 1914** – Jan Kucharzewski, *Epoka paskiewiczowska. Losy oświaty* [The Paskievich era. The fortunes of education], Warszawa–Kraków 1914.

**Kuchtówna 1990** – Lidia Kuchtówna, *Sara Bernhardt w Warszawie* [Sarah Bernhardt in Warsaw], w: *Warszawa teatralna*, red. Lidia Kuchtówna, Warszawa 1990, s. 107–119.

**Kucówna 1990** – Zofia Kucówna, *Zatrzymać czas* [Stopping time], Białystok 1990.

**Kuligowska 1990** – Anna Kuligowska, *Strajk aktorów warszawskich w roku 1905* [The strike by Warsaw actors in 1905], w: *Warszawa teatralna*, red. Lidia Kuchtówna, Warszawa 1990, s. 148–197.

**Kultura muzyczna Warszawy 1980** – *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku* [The musical culture of Warsaw during the second half of the nineteenth century], red. naukowa Andrzej Spóz, Warszawa 1980.

**Kuncewiczowa 1971** – Maria Kuncewiczowa, *Fantomy*, Warszawa 1971

**Kurpiński 1831** – Karol Kurpiński, *Krótki rys Teatru Narodowego od roku 1818* [A brief outline of the National Theatre since 1818], Warszawa 1831.

**Kurpiński 1957** – *Karola Kurpińskiego dziennik podróży 1823* [Karol Kurpiński’s travel diary 1823], oprac. Zdzisław Jachimecki, Kraków 1957.

**Lang 1984** – Franz Lang, *An Essay on Stage Performance*, tr. Alfred S. Golding, New York 198; Lat. orig. *Dissertatio di Actione Scenica*, Munich 1727.

**Lang 2010** – Franz Lang, *O działaniu scenicznym*, tłum. Justyna Zaborowska-Musiał, Gdańsk 2010.

**Latoszewski 1965** – Zygmunt Latoszewski, *Z dziejów opery w Warszawie* [From the history of opera in Warsaw], w: *Teatr Wielki w Warszawie*, red. Józef Kański, Warszawa 1965.

**Lauterbach 1938** – Alfred Lauterbach, *Corazzi Antonio*, w: *PSB*, t. 4, red. Władysław Konopczyński, Warszawa 1938, s. 95.

**Lednicki 1954** – Wacław Lednicki, *Russia, Poland and the West. Essays in Literary and Cultural History*, London 1954.

**Lewański 1973** – Julian Lewański, *Świadkowie i świadectwa opery Władysławowskiej* [Witnesses and accounts of Ladislavian opera], w: *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich: studia i materiały*, red. Julian Lewański, Wrocław 1973, s. 25–60.

**Lincoln 1978** – W. Bruce Lincoln, *Nicholas I*, Bloomington 1978.

**Lincoln 1988** – W. Bruce Lincoln, *Mikołaj I*, tłum. Henryk Krzeczkowski, Warszawa 1988.

**Lipiński 1883** – Tymoteusz Lipiński, *Zapiski z lat 1825–1831* [Notes from the years 1825–1831], Kraków 1883.

**Lissa 1965** – Zofia Lissa, „De operae laudibus oratio”, w: *Teatr Wielki w Warszawie*, red. Józef Kański, Warszawa 1965.

**Lista 2009** – Giovanni Lista, *La scena teatrale*, w: *Futurismo 1909–2009: velocità, arte, azione*. Catalogo della mostra, Pazzo Reale, Milano (Catalogue of an exhibition held at the Pazzo Reale in Milan), Geneva, Milano 2009, s. 395–419.

**Liszt 2010** – *Liszt’s Chopin*, tr. and ed. Meirion Hughes, Manchester 2010.

**Lorentz, Rottermund 1986** – Stanisław Lorentz, Andrzej Rottermund, *Neoclassicism in Poland*, tr. Jerzy Bałdyga, Warsaw 1986.

**Lorentz, Rottermund 1990** – Stanisław Lorentz, Andrzej Rottermund, *Klasycyzm w Polsce*, Warszawa 1990.

**Łętowska, Łętowski 1991** – Ewa Łętowska, Janusz Łętowski, *Przygoda z operą* [An adventure in opera], Warszawa 1991.

**Łoza 1954** – Stanisław Łoza, *Corazzi Antonio*, w: *Architekci i budowniczowie w Polsce* [Architects and builders in Poland], Warszawa 1954, s. 51–52.

**Magier 1963** – Antoni Magier, *Estetyka miasta stołecznego Warszawy* [The aesthetics of the capital city of Warsaw], Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.

**Majewski 2005** – Andrzej Kreutz Majewski, *Dziennik 1984–2004* [Diary 1984–2004], Warszawa 2005.

**Malinowska 1971** – Irena Malinowska, *Acciardi Tomasz*, w: SAP, red. J. Maurin Białostocka, t. 1, Warszawa 1971, s. 3.

**Mamontowicz-Łojek 1972** – Bożena Mamontowicz-Łojek, *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w okresie międzywojennym (1918–1938)* [Terpsichore and the light muses. Stage dance during the inter-war years (1918–1938)], Kraków 1972.

**Mamontowicz-Łojek 2005** – Bożena Mamontowicz-Łojek, *Tancerze króla Stanisława Augusta 1774–1798: początki polskiego baletu* [The dancers of King Stanislaus Augustus 1774–1798: the beginnings of Polish ballet], Warszawa 2005.

**Mańkowski 1928** – Tadeusz Mańkowski, *August Moszyński. Architekt polski XVIII stulecia* [August Moszyński. A Polish architect of the eighteenth century], „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. 4, z. 2, 1928, s. 169–230.

**Marcello 1981** – Benedetto Marcello, w: Anna Szwejkowska, *Wenecki teatr modny*, Kraków 1981.

**Marconi, Cipriani, Valeriani 1974** – Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriani, *I disegni di architettura dell’Archivio storico dell’Accademia di San Luca*, Roma 1974.

**Marczak-Oborski 1974** – Stanisław Marczak-Oborski, *Kronika Teatru Narodowego* [Chronicle of the National Theatre], w: *Teatr Narodowy* – Stanisław Wyspiański, *Wesele* [The wedding] – premiera 11 grudnia 1974 r. (premiered on 11 December 1974), Warszawa 1974, (bez paginacji) (no pagination).

**Marczak-Oborski 1985** – Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1985–1965: teatry dramatyczne* [Polish theatre 1918–1965: drama theatres], Warszawa 1985.

**Markuszevska 2012** – Aneta Markuszevska, *Festa i muzyka na dworze Marii Kazimiery Sobieskiej w Rzymie (1699–1714)* [Music and festivities at the court of Marie Casimire Sobieska in Rome (1699–1714)], Warszawa 2012.

**Martin 1961** – George Martin, *The Opera Companion. A Guide for the Casual Operagoer*, New York 1961.

**Martin 1978** – Marianne W. Martin, *The Ballet „Parade”. A Dialogue between Cubism and Futurism*, „Art Quarterly”, 2, Spring 1978, s. 85–111.

**Martuszevska 1988** – Anna Martuszevska, *Pozytywistyczna mowa ezopowa w kontekście literackich kategorii dotyczących milczenia i przemilczenia* [Positivist Aesopian speak within the context of literary categories relating to silence and concealment], w: *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku* [Born of enslavement. The political situation and literary culture during the second half of the nineteenth century], red. Janusz Maciejewski, Wrocław 1988, s. 11–30.

**Mechanisz 1970** – J. Mechanisz, *Emil Młynarski*, Warszawa 1970.

**Melbechowska-Luty 1979** – Aleksandra Melbechowska-Luty, *Hegel Konstanty*, w: SAP, red. J. Maurin-Białostocka, t. 3, Warszawa 1979, s. 40–44.

**Melbechowska-Luty 1993** – Aleksandra Melbechowska-Luty, *Maliński Paweł*, w: SAP, t. 5, Warszawa 1993, s. 311.

**Mianowski 2001** – Jarosław Mianowski, *Da Ponte – Mozart – Sellars. Opera w kulturze masowej?* [Da Ponte – Mozart – Sellars. Opera in mass culture?], w: *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*, red. L. Bielawski, J. K. Dadak-Kozicka, A. Leszczyńska, Warszawa 2001, s. 112–117.

**Mianowski 2011** – Jarosław Mianowski, *Krzywe lustro opery* [The distorting mirror of opera], Toruń 2011.

**Michalski, Obniska, Swolkień, Waldorff 1983** – Grzegorz Michalski, Ewa Obniska, Henryk Swolkień, Jerzy Waldorff, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie* [An outline history of Polish music], Warszawa 1983.

**Mikocka-Rachubowa 2001** – Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *Canova. Jego krąg i Polacy (ok. 1780–1850)* [Canova. His circle and the Poles (c.1780–1850)], t. 1–2, Warszawa 2001.

**Miks-Rudkowska 1973** – Nina Miks-Rudkowska, *Niektóre projekty dekoracji scenograficznych Giovanniego Battisty Gisleniego na dworze Wazów* [Some of Giovanni Battista Gisleni’s designs for stage decorations at the court of the Vasas], w: *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich: studia i materiały*, red. Julian Lewański, Wrocław 1973, s. 9–24.

**Milhau 1965** – Denise Milhau, *Picasso et le theatre*. Catalogo della mostra, Musée des Augustus, Toulouse 1965.

**Miodońska-Brookes 1980** – Ewa Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”*. *Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego* [Wawel – ‘Akropolis’. A study of Stanisław Wyspiański’s play], Kraków 1980.

**Mit, człowiek, literatura 1992** – *Mit, człowiek, literatura* [Myth, man and literature], red. Stanisław Stabryła, Warszawa 1992.

**Mitoraj/Verdi 2009** – Giuseppe Verdi, *Aida*, opera in quattro atti, libretto di Antonio Ghislanzoni, scene e costumi Igor Mitoraj, Giardino di Boboli, Firenze, Fiesole 2009.

**Mitzner 1987** – Piotr Mitzner, *Teatr światła i cienia. Oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od starożytności do czasów najnowszych* [Theatre of light and shade. Lighting in Warsaw theatres against the background of the history of lighting from antiquity to the most recent times], Warszawa 1987.

**Miziołek 1994** – Jerzy Miziołek, *When our Sun is risen. Observations on eschatological visions in the art of the first Christian millennium*, „Arte Cristiana”, LXXXII, 1994, s. 245–260.

**Miziotek 1998** – *Wergiliusz z syringą. Uwagi o renesansowej ikonografii poety* [Virgil with a syrinx. Remarks on the poet’s Renaissance iconography], w: *Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicata*, Warszawa 1998, s. 73–89.

**Miziołek 2003** – *Orfeusz i Eurydyka: cykl obrazów Jacopo del Sellaio z czasów Lorenzo il Magnifico* [*Orpheus and Euridice*: a cycle of paintings by Jacopo del Sellaio from the times of Lorenzo il Magnifico], w: *Orfeusz – interpretacje i reinterpretacje mitu* [Orpheus: interpretations and reinterpretations of the myth], red. Sławomira Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003, s. 71–118.

**Miziołek 2004** – Jerzy Miziołek, *Inspiracje śródziemnomorskie. Wizja antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski* [Mediterranean inspirations. The vision of the ancient world in the art of Warsaw and other cultural centres of Old Poland], Warszawa 2004.

**Miziołek 2005** – Jerzy Miziołek, *Uniwersytet Warszawski. Dzieje i tradycja*, Warszawa 2005.

**Miziołek 2009** – *Orpheus and Eurydice: Three spalliera panels by Jacopo del Sellaio*, „I Tatti Studies”, XII, 2009, s. 117–148.

**Miziołek 2010** – Jerzy Miziołek, *Muse, bacchanti e centauri. Capolavori della pittura pompeiana e la loro fortuna in Polonia / Muzy, bachantki i centaury. Arcydzieła malarstwa pompejańskiego i ich recepcja w Polsce*, Warszawa 2010.

**Miziołek 2015** – Jerzy Miziołek, *The University of Warsaw. History and Traditions*, Warsaw 2015.

**Miziołek, Kowalski 2010** – Jerzy Miziołek, Hubert Kowalski, *Chopin among artists and scholars*, Warsaw 2010.

**Miziołek, Kowalski 2011** – Jerzy Miziołek, Hubert Kowalski, *Pałac Czartoryskich-Potockich. Siedziba Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego*, Warszawa 2011.

**Miziołek, Kowalski 2014** – Jerzy Miziołek, Hubert Kowalski, *Secrets of the Past. Czartoryski-Potocki Palace. Home of the Ministry of Culture and National Heritage*, tr. Teresa Bałuk-Ulewiczowa, Warsaw 2014.

**Młynarski 1924** – Emil Młynarski, *U źródeł przesilenia operowego* [Behind the turning-point in opera], „Muzyka”, 2, 1924, s. 59–64.

**Modjeska 1910** – *Memories and Impressions of Helena Modjeska* [Modrzejewska], London 1910.

**Modrzejewska 1957** – Helena Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, tłum. Marian Płomiński, Kraków 1957.

**Modrzejewska 2009** – Helena Modrzejewska [Modjeska], *Artykuły, referaty, wywiady, varia* [Articles, papers, interviews and miscellanea], wybór i oprac. Emil Orzechowski, Kraków 2009.

**Moniuszko 1964** – *Stanisław Moniuszko*, oprac. Jan Prosnak, Kraków 1964.

**Moniuszko 1967** – Stanisław Moniuszko, *Listy zebrane* [Collected letters], oprac. Witold Rudziński, Kraków 1967.

**Moore 2014** – Lucy Moore, *Nijinsky*, London 2014.

**Mossakowski 2011** – Stanisław Mossakowski, *Tylman z Gameren (1632–1706). Twórczość architektoniczna w Polsce* [Tylman van Gameren (1632–1706). Architectural work in Poland], Warszawa 2011.

**Museo alla Scala 2010** – *Museo teatrale alla Scala*, red. Giulia Valcamonica, Milano 2010.

**Muzeum Teatralne 2007** – *Muzeum Teatralne w Warszawie (1957–2007)* [The Theatre Museum in Warsaw (1957–2007)], Warszawa 2007.

**Mycielski 2001** – Zygmunt Mycielski, *Dziennik 1960–1969* [Diary 1960–1969], Warszawa 2001.

**Myśl teatralna Młodej Polski 1966** – *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia* [Theatrical thought of the Young Poland era. Anthology], red. Irena Sławińska i S. Kruk, Warszawa 1966.

**Nałęcz 1965** – Stefan Nałęcz, *Sprawozdanie z działalności Oddziału Projektowania Teatru Wielkiego Opery i Baletu w Warszawie za okres od 1 stycznia 1955 do 30 czerwca 1965* [Report on the work of the Design Department of the Grand Theatre of Opera and Ballet in Warsaw over the period from 1 January 1955 to 30 June 1965], (maszynopis) (typescript).

**Negri 1970** – Pola Negri, *Memoirs of a Star*, New York 1970.

**Negri 1976** – Pola Negri, *Pamiętnik gwiazdy*, Warszawa 1976.

**New Grove 1980** – Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980.

**Nieco o słusznej nienawiści 1902** – *Nieco o słusznej nienawiści Polaków do Moskali* [On the Poles’ justified hatred of the Moskals], Warszawa 1902.

**Niemcewicz 1871** – Julian Ursyn Niemcewicz, *Pamiętniki 1809–1820* [Diaries 1809–1820], t. 1–2, Poznań 1871.

**Niemcewicz 1880** – Julian U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich* [Memoirs of my times], Tarnów 1880.

**Nijinsky 2006** – *The Diary of Vaslav Nijinsky*, tr. Kyril Fitz Lyon, ed. Joan Acocella, Urbana, Chicago, 2006.

**Niżyński 2011** – Wacław Niżyński [Vaslav Nijinsky], *Dzienniki* [Diary], tłum. Grzegorz Wiśniewski, Warszawa 2011.

**Nowak 1990** – Maciej Nowak, *Warszawska malarnia teatralna (1835–1901)* [The Warsaw theatre paint shop (1835–1901)], w: *Warszawa teatralna*, red. Lidia Kuchtówna, Warszawa 1990, s. 52–65.

**Nowak-Romanowicz 1995** – Alina Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm 1750–1830*, (seria: Historia Muzyki Polskiej, t. IV), Warszawa 1995.

**Nowak-Romanowicz 2004** – Alina Nowak-Romanowicz, *The History of Music in Poland*, vol. iv: *The Classical Era 1750–1830*, tr. John Comber, Warsaw 2004.

**Nowicka 2013** – Elżbieta Nowicka, *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery* [Written in opera. Studies from opera history and aesthetics], Warszawa 2013.

**Obecność aktora 2008** – *Obecność aktora. Wykłady otwarte* [The actor’s presence. Open lectures], red. Małgorzata Dziewulska, Warszawa 2008.

**Od Irydiona do Irydiona 2013** – *Od Irydiona do Irydiona, w stulecie Teatru Polskiego w Warszawie 1913–2013* [From *Irydion* to *Irydion*, on the centenary of the Polish Theatre in Warsaw 1913–2013]. Katalog wystawy w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej (Catalogue of an exhibition at the Teatr Wielki – Polish National Opera), Warszawa 2013.

**Okulicz-Kozaryn 2005** – Radosław Okulicz-Kozaryn, *Stanisław Moniuszko i kanon litewskiej literatury krajowej. Na przedpolu szczegółowych badań* [Stanisław Moniuszko and the canon of Lithuanian national literature. On the approaches to detailed research], w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka, Poznań 2005, s. 101–108.

**Olivier 2008** – Michael Oliver, *Igor Stravinsky*, London–New York 2008.

**Olkusz 2009** – Piotr Olkusz, *Operowe rewolucje Petera Sellarsa* [Peter Sellars’s operatic revolutions], „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, 89, 2009, s. 7–12.

**Opera 1934** – *Opera. Monografia zbiorowa* [Opera. A collective monograph], red. Mateusz Gliński, Warszawa 1934.

**Opera and Society 2007** – *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, ed. by Victoria Johnson, Jane F. Fulcher, Thomas Ertman, Cambridge–New York 2007.

**Opera polska 1999** – *Opera polska w XX wieku* [Polish opera in the twentieth century], red. Maciej Jabłoński, Halina Lorkowska i Jan Stęszewski, Poznań 1999.

**Opera polska 2000** – *Opera polska w XVIII i XIX wieku* [Polish opera in the eighteenth and nineteenth centuries], red. Maciej Jabłoński, Jan Stęszewski i Janina Tatarska, Poznań 2000.

**Opera w dawnej Polsce 1973** – *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich: studia i materiały* [Opera in Old Poland at the court of Ladislaus IV and the Saxon kings: studies and materials], red. Julian Lewański, Wrocław 1973.

**Opera wobec historii 2012** – *Opera wobec historii* [Opera and history], red. Ryszard Golianek i Piotr Urbański, Toruń 2012.

**Opieński 1961** – Henryk Opieński, *Paderewski*, Kraków 1961.

**Orfeusz i Eurydyka 2009** – *Orfeusz i Eurydyka Christopha Willibalda Glucka* [Christoph Willibald Gluck’s *Orfeo ed Euridice*], Teatr Wielki – Opera Narodowa (Teatr Wielki – Polish National Opera), reżyseria Mariusz Treliński, Warszawa 2009.

**Orion 1895** – Marian Offmański, *Charakterystyka rządów Aleksandra III na ziemiach polskich (1881–1894)* [A profile of the rule of Alexander III in Polish lands (1881–1894)], Lwów 1895.

**Owerłło 1936** – Paweł Owerłło, *Z tamtej strony rampy* [From the other side of the footlights], Warszawa 1936.

**Paczkowski 2005** – Szymon Paczkowski, *Kilka uwag w sprawie historii i libretta „Loterii” Stanisława Moniuszki* [A few remarks on the history and the libretto of Stanisław Moniuszko’s *The Lottery*], w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka, Poznań 2005, s. 65–72.

**Panek 2010** – Wacław Panek, *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX/XX wieku* [Adam Didur and Polish vocalists on opera stages of the world around the turn of the twentieth century], Wołomin 2010.

**Pappalardo 2007** – Umberto Pappalardo, *Teatri greci e romani*, Verona 2007.

**Paszkwiewicz 1991** – Piotr Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1914* [Under Romanov rule. Russian art in Warsaw 1815–1914], Warszawa 1991.

**Percy III 1996** – William A. Percy III, *Pedereasty and Pedagogy in Archaic Greece*, Illinois 1996.

**Peryt 2014** – Ryszard Peryt, *Opera uboga. Teatr partytury* [Opera impoverished. Theatre of the score], Kraków 2014.

**Pevsner 1986** – Nikolaus Pevsner, *The History of Building Types. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts*, Washington 1986.

**Piber 1982** – Andrzej Piber, *Droga do sławy. Ignacy Paderewski w latach 1860–1902* [The road to fame. Ignacy Paderewski 1860–1902], Warszawa 1982.

**Picasso 1948** – Pablo Picasso, *Desire Caught by the Tail*, tr. Bernard Frechtman, New York 1948; Fr. orig. *Le Désir attrapé par la queue*, Paris 1945.

**Picasso 1967** – Pablo Picasso, *Pożądanie schwytane za ogon*, tłum. Mieczysław Bibrowski, „Dialog”, Rok 12, 8, 1967, s. 62–70.

**Picasso 1979** – *Picasso w Polsce* [Picasso in Poland], red. Mieczysław Bibrowski, Kraków 1979.

**Picasso a Roma 2007** – *Picasso a Roma*, ed. Valérie Béliard, Milano 2007.

**Picasso et le théâtre 1999** – *Picasso et le théâtre. Les décors d’Edipe-Roi*, Antibes–Paris 1999.

**Pierre-Petit 1989** – Pierre-Petit, *Don Giovanni à Bobigny*, „Le Figaro”, 15 listopada 1989.

**Pietkiewicz 2002** – Janusz Pietkiewicz, *Polska scena narodowa – wizja teatru europejskiego* [The Polish national stage: a vision of a European theatre], Warszawa 2002.

**Pipes 1974** – Richard Pipes, *Russia Under the Old Regime*, New York 1974.

**Pipes 2008** – Richard Pipes, *Rosja carów*, tłum. Władysław Jażdżewski, Warszawa 2008.

**Plato 1951** – Plato, *The Symposium*, tr. Walter Hamilton, Harmondsworth 1951.

**Platon 1982** – Platon, *Uczta*, tłum. Władysław Witwicki, Warszawa 1982.

**Podróż Władysława Wazy 1977** – *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625 w świetle ówczesnych relacji* [Prince Ladislaus Vasa’s journey to Western Europe in the years 1624–1625 in light of contemporary accounts], oprac. Adam Przyboś, Kraków 1977.

***Pogranicza i korespondencje sztuk 1980*** – *Pogranicza i korespondencje sztuk* [The boundaries and correspondence of the arts], red. Teresa Cieślikowska, Janusz Sławiński, Wrocław 1980.

**Poliński 1914** – Aleksander Poliński, *Moniuszko*, Kijów 1914.

***Pompeii as Source and Inspiration 1977*** – *Pompeii as Source and Inspiration: Reflections in Eighteenth – and Nineteenth-Century Art – an exhibition*, Ann Arbor 1977.

**Poniatowska 2000** – Irena Poniatowska, *Sytuacja Teatru Wielkiego w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku i narodowy repertuar operowy* [The situation of the Grand Theatre in Warsaw during the second half of the nineteenth century and the national operatic repertoire],, w: *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. Maciej Jabłoński, Jan Stęszewski i Janina Tatarska, Poznań 2000, s. 21–30.

**Poniatowska 2010** – Irena Poniatowska, *Romantyzm. Twórczość muzyczna 1850–1900*, (seria: Historia Muzyki Polskiej, t. V, cz. 2A), Warszawa 2010.

**Poniatowska 2011** – Irena Poniatowska, *The History of Music in Poland*, vol. v, part 2A: *Romanticism. Musical Output 1850–1900*, tr. John Comber, Warsaw 2011.

**Prószyński 1985** – Stanisław Prószyński, *Wspominając Mirona* [Remembering Miron], „Poezja”, 1985, nr 12.

**Prussak 1994** – *Świat pod kontrolą: wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie* [The world under control: a selection of materials from the archive of the Russian censor in Warsaw], wybór, tłum. i oprac. Maria Prussak, Warszawa 1994.

**Pudełek 1959** – Janina Pudełek, *Warszawski balet romantyczny 1832–1843* [Romantic ballet in Warsaw 1832–1843], „Pamiętnik Teatralny”, Rok 8, z. 1–2–3, 1959, s. 261–281.

**Pudełek 1968** – Janina Pudełek, *Warszawski balet romantyczny (1802–1866)* [Romantic ballet in Warsaw (1802–1866)], Kraków 1968.

**Pudełek 1980** – Janina Pudełek, *Balet warszawski w drugiej połowie XIX w.* [The Warsaw Ballet during the second half of the nineteenth century], w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. naukowa Andrzej Spóz, Warszawa 1980, s. 161–168.

**Pudełek 1981** – Janina Pudełek, *Warszawski balet w latach 1867–1915* [The Warsaw Ballet in the years 1867–1915], Warszawa 1981.

**Pudełek 1990** – Janina Pudełek, *Balet warszawski centrum polskiej sztuki baletowej (1785–1819)* [The Warsaw Ballet as the centre of ballet in Poland (1785–1819)], w: *Warszawa teatralna*, red. Lidia Kuchtówna, Warszawa 1990, s. 45–51.

***Pył piękna 1998*** – *Pył piękna. Osterwa i jego teatr* [Beauty’s dust. Osterwa and his theatre]. Teatr Wielki w Warszawie: Wystawa w Salach Redutowych (An exhibition at the Ballrooms of the Teatr Wielki in Warsaw), Warszawa 1998.

**Rambert 1972** – Marie Rambert, *Quicksilver. The Autobiography of Marie Rambert* (London, 1972).

**Rambert 1978** – Marie Rambert, *Żywe srebro*, tłum. Anna Mysłowska, Warszawa 1978.

**Rapacki 1925** – Wincenty Rapacki, *100 lat sceny polskiej w Warszawie* [100 years of the Polish stage in Warsaw], Warszawa 1925.

**Raszewska 2005** – Magdalena Raszewska, *Teatr Narodowy 1949–2004* [The National Theatre 1949–2004], Warszawa 2005.

**Raszewska 2008** – Magdalena Raszewska, *Dziady Dejmka* [Dejmek’s *Forefathers’ Eve*], Warszawa 2008.

**Raszewski 1963** – Zbigniew Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu* [Old world culture and the progress of time], Warszawa 1963.

**Raszewski 1982** – Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1982.

**Raszewski 1990** – Zbigniew Raszewski, *Krótka historia teatru polskiego* [A brief history of Polish theatre], Warszawa 1990.

**Raszewski 1995** – Zbigniew Raszewski, *Teatr na placu Krasiańskich* [The theatre on Krasiański Square], Warszawa 1995.

**Ratajczakowa 1990** – Dobrochna Ratajczakowa, *Komedioopera polityczna powstania listopadowego* [Political comic opera of the November Uprising], w: *Warszawa teatralna*, red. Lidia Kuchtówna, Warszawa 1990, s. 129–147.

**Ratajczakowa 2005** – Dobrochna Ratajczakowa, *Zarys tła do portretu Stanisława Moniuszki* [A sketched background to a portrait of Stanisław Moniuszko], w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński, Elżbieta Nowicka, Poznań 2005, s. 9–24.

***Renaissance Stage 1958*** – Barnard Hewitt (ed.), *The Renaissance Stage. Documents of Serlio, Sabbatini and Furtenbach*, tr. Allardyce Nicoll, John H. McDowell and George R. Kernodle, Coral Gables 1958.

***Republic of Nobles 1982*** – *The Republic of Nobles. Studies in Polish History to 1864*, ed. by J. K. Fedorowicz, Maria Bogucka, Henryk Samsonowicz, Cambridge 1982.

**Rice 1998** – J. A. Rice, *Salieri and Viennese Opera*, Chicago 1998.

**Riccoboni 1750** – Antoine François Riccoboni, *L’art du théâtre*, Paris 1750.

**Riccoboni 2005** – Antoine François Riccoboni, *Sztuka teatru*, tłum. Marek Dębowski, Gdańsk 2005.

**Rolland 1908** – Romain Rolland, *Musiciens d’autrefois*, Paris 1908.

**Rolland 1971** – Romain Rolland, *Z pierwszych wieków opery*, tłum. Janusz Kozłowski, Kraków 1971.

***Romeo i Julia 2014*** – Prokofiew [Prokofiev], *Romeo i Julia. Balet Krzysztofa Pastora* [*Romeo and Juliet*. A ballet by Krzysztof Pastor], Teatr Wielki – Opera Narodowa (Teatr Wielki – Polish National Opera), Warszawa 2014.

**Romilly 1992** – Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, 4th edn, Paris 1992.

**Romilly 1994** – Jacqueline Romilly, *Tragedia grecka*, tłum. Irena Sławińska, Warszawa 1994.

***Rosso pompeiano 2007*** – *Rosso pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, red. M. L. Nava, R. Paris, R. Friggeri, Museo Nazionale Romano, Milano 2007.

**Roszkowska 1984** – Wanda Roszkowska, *Filippo Juvarra al servizio dei Sobieski*, w: *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*, ed. Michał Bristiger, Jerzy Kowalczyk i Jacek Lipiński, Warszawa 1984, s. 245–263.

**Rottermund 1996** – Andrzej Rottermund, *Corazzi Antoni*, w: *Dictionary of Art*, t. 7, ed. J. Turner, London 1996, s. 836–837.

**Różycki 1925** – Ludomir Różycki, *O mojej operze „Casanova”* [On my opera *Casanova*], „Muzyka”, 3, 1925, s. 129–130.

**Różycki 1927** – Ludomir Różycki, *Kilka słów o mojej „Beatrix Cenci”* [A few words on my *Beatrix Cenci*], „Muzyka”, 2, 1927, s. 69–70.

**Różycki 1930** – Ludomir Różycki, *Dzieje Erosa i Psyche* [The history of *Eros and Psyche*], „Muzyka”, 2, 1930, s. 82–85.

**Różycki 1934** – Ludomir Różycki, *Czy opera się przeżyła?* [Has opera had its day?], w: *Opera. Monografia zbiorowa*, red. Mateusz Gliński, Warszawa 1934, s. 82–85.

**Rudziński 1955–1961** – Witold Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały* [Stanisław Moniuszko. Studies and materials], t. 1, cz. 1–2, Kraków 1955–1961.

**Rudziński 1978** – Witold Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1978.

**Rudziński 1986** – Witold Rudziński, *Dźwięki i rozdźwięki* [Sounds and dissonance], Warszawa 1986.

**Rulikowski 1937** – Mieczysław Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osińskiego (1825–1915)* [Theatre in Warsaw from the times of Osiński (1825–1915)], Lwów 1937.

**Rychłowska-Kozłowska 1975** – Anna Rychłowska-Kozłowska, *Marywil*, Warszawa 1975.

**Sadurska 1984** – Anna Sadurska, *Le Théâtre sur l'eau de Łazienki („Amphithéâtre”) et le programe de son décor*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 28, 1984, s. 83–104.

**Samson 1990** – Jim Samson, *The Music of Szymanowski*, London 1990.

**Sandelewski 1967** – Wiarosław Sandelewski, *Rossini*, Kraków 1967.

**Saunders 1992** – David Saunders, *Russia in the Age of Reaction and Reform 1801-1881*, London and New York 1992.

**Schiavo 2008** – Remo Schiavo, *A guide to the Teatro Olimpico*, Vicenza 2008.

**Schlemmer 2010** – Oskar Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism* [The experimental Bauhaus stage. Selected writings], tłum. Małgorzata Leyko, Gdańsk 2010.

**Schulz 1795–1796** – Christian Friedrich Schulz, *Reise eines Liefländers von Riga nach Warschau....*, Berlin 1795–1796.

**Schulz 1956** – Christian Fryderyk Schulz, *Podróże Inflanctzyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, tłum. Józef Ignacy Kraszewski, Warszawa 1956.

**Schüssler 1996** – Kerstin Schüssler, *Frank Martins Musiktheater. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 20. Jahrhundert*, Kassel 1996.

**Secomska 1982** – Henryka Secomska, *Warszawska cenzura teatralna 1863–1890* [Theatre censorship in Warsaw 1863–1890], w: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, red. Tadeusz Sivert, Warszawa 1982, s. 281–310.

**Sellars 1990** – Peter Sellars, *Entrez les artistes! Peter Sellars, Haendel et Kissinger* (z reżyserem rozmawiał Jean-Luc Macia) (interview with Jean-Luc Macia), „La Croix”, 14/15 stycznia 1990.

***Sen nocy letniej 2013*** – *Sen nocy letniej, John Neumeier* [John Neumeier’s *A Midsummer Night’s Dream*]. Program teatralny, Teatr Wielki – Opera Narodowa (Theatre programme, Teatr Wielki – Polish National Opera), Warszawa 2013.

**Serczyk 1992** – Władysław A. Serczyk, *Poczet władców Rosji* [Gallery of Russian rulers], Londyn 1992.

**Seton-Watson 1967** – Hugh Seton-Watson, *The Russian Empire 1801–1917*, Oxford 1967.

**Sezony 2013/14** – *Teatr Wielki – Polish National Opera 2013/14* [Teatr Wielki – Polish National Opera 2013/2014], Warszawa 2013.

**Siedlecki 1990** – Franciszek Siedlecki, *Helena Modrzejewska* [Helena Modjeska], Kraków 1990.

**Sienkiewicz 1930** – Jerzy Sienkiewicz, *Projektowane dekoracje ścienne Teatru Narodowego. Kartka z dziejów ruchu artystycznego Warszawy doby Królestwa Kongresowego* [Designing the decorations

for the walls of the National Theatre. A page from the history of art in Warsaw during the period of the Congress Kingdom], „Studia do Dziejów Sztuki w Polsce”, t. 2, Varsaviana I, Warszawa 1930, s. 65–78.

**Sierpiński 1970** – Zdzisław Sierpiński, *Dwadzieścia lat Opery Warszawskiej* [Twenty years of the Warsaw Opera], w: *25 lat Opery Warszawskiej w Polsce Ludowej 1945–1970*, red. Zbigniew Krawczykowski, Warszawa 1970, s. 77–107.

**Simon 1929** – Ludwik Simon, *Spis przedstawień zespołu Reduty w ciągu dziesięciu lat 1919–1929* [List of performances by the Reduta [Redoubt] company over the ten-year period 1919–1929], Wilno 1929.

**Sinisi, Innamorati 2003** – Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Milano 2003.

**Sivert 1982** – Tadeusz Sivert, *Teatry warszawskie w latach 1865–1890* [Warsaw theatres 1865–1890], w: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, red. Tadeusz Sivert, Warszawa 1982, s. 21–244.

**Sivert, Domański, Taborski 1988** – Tadeusz Sivert, Piotr J. Domański, Roman Taborski, *Teatry warszawskie w latach 1890–1918* [Warsaw theatres 1890–1918], w: *Teatr polski w latach 1890–1918. Zabór rosyjski*, red. Tadeusz Sivert, Warszawa 1988, s. 7–361.

**Skarbek 2009** – *Pamiętniki Fryderyka hrabiego Skarbka* [Memoirs of Count Fryderyk Skarbek], red. i oprac. Piotr Mysłakowski, Warszawa 2009.

**Skoraczewski 1970** – Władysław Skoraczewski, *O początku* [On the beginnings], w: *25 lat Opery Warszawskiej w Polsce Ludowej 1945–1970*, red. Zbigniew Krawczykowski, Warszawa 1970, s. 67–76.

**Skrodzki** – Eugeniusz Skrodzki (Wielisław), *Wieczory piątkowe i inne gawędy* [Friday soirées and other tales], oprac. Mieczysław Opalek, Warszawa 1962.

**Smolis 2012** – Michał Smolis, *Staropolskie teatru Kazimierza Dejмка* [The Old Polish theatres of Kazimierz Dejmek], Warszawa 2012.

**Solski 1956** – Ludwik Solski, *Wspomnienia 1893–1954* [Memoirs 1893–1954], Kraków 1956.

**Spectaculum Europaeum 1999** – *Spectaculum Europaeum. Theatre and spectacle in Europe 1580–1750*, ed. by Pierre Béhar, Helen Watanabe-O’Kelly, Wiesbaden 1999.

**Srebrny 1984** – Stefan Srebrny, *Teatr grecki i polski* [Greek and Polish theatre], Warszawa 1984.

**Sroczyńska 1985** – Krystyna Sroczyńska, *Antoni Brodowski 1784–1832. Życie i dzieło* [Antoni Brodowski 1784–1832. His life and work], Warszawa 1985.

***Stage for Dionysos 2009*** – *A Stage for Dionysos*, red. Georgia Livieratou, Athens 2009.

***Stanislas Auguste 2011*** – *L’Aigle Blanc. Stanislas Auguste, dernier roi de Pologne. Collectionneur*

*et mécène au siècle des lumieres*. Exposition. Musée nationale du chateau de Compiègne, Compiègne 2011.

***Stanisław August 2011*** – *Stanisław August, ostatni król Polski – polityk, mecenas, reformator, 1764–1795* [Stanislaus Augustus: the last king of Poland. Politician, patron and reformer, 1764–1795]. Katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, 26 listopada 2011 – – 19 lutego 2012 (Catalogue of an exhibition at the Royal Castle in Warsaw, 26 November 2011 – –19 February 2012), red. naukowa Angela Sołtys, Warszawa 2011.

**Stankiewicz 2011** – Jerzy Stankiewicz, *Fenomen domu kompozytora. Igor Strawiński w Uściługu nad Bugiem w latach 1890–1914* [The phenomenon of the composer’s home. Igor Stravinsky at Ustyluh on the Bug 1890–1914], w: *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej* [Music is always contemporary. Studies dedicated to Professor Alicja Jarzębska], Kraków 2011, s. 701–726.

**Starynkiewicz 2005** – Sokrates Starynkiewicz, *Dzienniki 1887–1897* [Diaries 1887–1897], tłum. René Śliwowski, Warszawa 2005.

**Starzyński 1965** – Juliusz Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire* [On the Romantic synthesis of the arts. Delacroix, Chopin and Baudelaire], Warszawa 1965.

**Stein 1938** – Gertruda Stein, *Picasso*, London 1938.

**Stein 1982** – Gertruda Stein, *Picasso*, tłum. Mira Michałowska, Warszawa 1982.

***Straszny dwór 2001*** – *Straszny dwór, Stanisław Moniuszko* [*The Haunted Manor*, Stanisław Moniuszko]. Program teatralny, Teatr Wielki – Opera Narodowa [Theatre programme, Teatr Wielki – Polish National Opera], Warszawa 2001.

**Strauss 1934** – Ryszard [Richard] Strauss, *O stylu operowym* [On operatic style], w: *Opera. Monografia zbiorowa*, red. Mateusz Gliński, Warszawa 1934, s. 27–29.

**Stravinsky 1936** – Igor Stravinsky, *Chronicle of My Life*, London 1936; Fr. orig. *Chroniques de ma vie*, Paris 1935.

**Stravinsky & Craft 1959** – *Conversations with Igor Stravinsky: Igor Stravinsky and Robert Craft*, New York 1959.

**Stravinsky & Craft 1969** – *Igor Stravinsky and Robert Craft Retrospectives and Conclusions*, New York 1969.

**Strawiński 1974** – Igor Strawiński, *Kroniki mego życia*, tłum. Juliusz Kydryński, Kraków 1974.

**Stromenger 1959** – Karol Stromenger, *Przewodnik operowy* [Opera guide], Warszawa 1959.

**Strong 1972** – Roy Strong, *Splendour at Court. Renaissance Spectacle and Illusion*, London 1972.

**Strzelecki 1933** – Zenobiusz Strzelecki, *Współczesna scenografia polska* [Contemporary Polish stage design], Warszawa 1933.

**Strzelecki 1963** – Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna* [Polish theatre art], t. 1–3, Warszawa 1963.

***Stulecie Teatru Wielkiego 1933*** – *Stulecie Teatru Wielkiego w Warszawie 1833–1933* [A hundred years of the Grand Theatre in Warsaw 1833–1933], red. Eugeniusz Świerczewski, Warszawa 1933.

**Sutherland-Edwards 1862** – Henry Sutherland-Edwards, *History of the Opera*, London 1862.

**Swolkień 1970** – Henryk Swolkień, *Po pierwszym pięcioleciu* [After the first five years],, w: *25 lat Opery Warszawskiej w Polsce Ludowej 1945–1970*, red. Zbigniew Krawczykowski, Warszawa 1970, s. 120–124.

**Sygietyński 1971** – Antoni Sygietyński, *Balet warszawski na przełomie XIX i XX wieku* [The Warsaw Ballet around the turn of the twentieth century], Kraków 1971.

**Syrokomla 1970** – Władysław Syrokomla, *W imionniku Stanisława Moniuszki* [In the album of Stanisław Moniuszko], w: *Wybór poezji* [Selected poetry], oprac. F. Bielak, Wrocław 1970, s. 32–33.

**Szalapin 1934** – Teodor Szalapin [Fyodor Chaliapin], *Śpiewak na scenie operowej* [A singer on an opera stage], w: *Opera. Monografia zbiorowa*, red. Mateusz Gliński, Warszawa 1934, s. 39–41.

**Szaniawski 1956** – Jerzy Szaniawski, *W pobliżu teatru* [Close to the theatre], Kraków 1956.

**Szapołowska 1993** – Grażyna Szapołowska, wypowiedź w (article in) „Playboy”, 10, 1993.

**Szczepańska-Lange 2010** – Elżbieta Szczepańska-Lange. *Romantyzm, część druga B, 1850–1900*, (seria: Historia muzyki polskiej, tom V), Warszawa 2010.

**Szczepańska-Lange 2011** – Elżbieta Szczepańska-Lange, *The History of Music in Poland*, vol. v, part 2B: *Romanticism. Musical Life in Warsaw 1850–1901*, tr. John Comber, Warsaw 2011.

**Szczublewski 1963** – Józef Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski (1868–1880)* [The great and sad Warsaw theatre], Warszawa 1963.

**Szczublewski 1965** – Józef Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy* [Osterwa’s first Redoubt], Warszawa 1965.

**Szczublewski 1975** – Józef Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej* [Life of Modjeska], Warszawa 1975.

**Szczublewski 1993** – Józef Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993* [The Grand Theatre in Warsaw 1833–1993], Warszawa 1993.

**Szczublewski, Szwankowski 1959** – Szczublewski Józef, Szwankowski Eugeniusz, *Alojzy Żółkowski – syn* [Alojzy Żółkowski junior], Warszawa 1959.

**Szenic 1963** – Stanisław Szenic, *Maria Kalergis*, Warszawa 1963.

**Szwankowski 1962** – Eugeniusz Szwankowski, *Recenzja „Teatru Wielkiego w Warszawie” Piotra Biegańskiego* [Review of Piotr Biegański’s *Teatr Wielki w Warszawie* [The Grand Theatre in Warsaw], „Pamiętnik Teatralny”, 1962, z. 3–4, s. 557–563.

**Szwankowski 1965a** – Eugeniusz Szwankowski, *Od oświecenia do romantyzmu. Teatr Narodowy w latach 1814–1831* [From the Enlightenment to the Romantic era. The National Theatre 1814–1831], w: *200 lat Teatru Narodowego*, cz. 1: Lata 1765–1924, red. Eugeniusz Szwankowski, Karyny Wierzbicki, Warszawa 1965, s. 28–41.

**Szwankowski 1965b** – Eugeniusz Szwankowski, *Dekoracje i dekoratorzy na scenie narodowej* [Decorations and decorators on the national stage], w: *200 lat Teatru Narodowego*, cz. 1: Lata 1765–1924, red. E. Szwankowski, K. Wierzbicki, Warszawa 1965, s. 91–104.

**Szwejkowska 1981** – Anna Szwejkowska, *Wenecki teatr modny* [Venetian fashionable theatre], Kraków 1981.

**Szyfman 1952** – Arnold Szyfman, *Scena i widownia Teatru Wielkiego w Warszawie* [The stage and auditorium of the Grand Theatre in Warsaw], „Pamiętnik Teatralny”, 2/3, 1952, s. 180–188.

**Szyfman 1961** – Arnold Szyfman, *55 lat w teatrze* [55 years in theatre], Warszawa 1961.

**Szyfman 1964** – Arnold Szyfman, *Labirynt teatru* [The labyrinth of the theatre], Warszawa 1964.

**Szyfman 1965** – Arnold Szyfman, *Teatr naprawdę wielki* [A really grand theatre], w: *Teatr Wielki w Warszawie*, red. Józef Kański, Warszawa 1965.

**Szymanowski 1964** – *Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego* [Proceedings of a conference devoted to the output of Karol Szymanowski], red. Zofia Lissa, Warszawa 1964.

**Szymanowski 1984** – *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, red. Michał Bristiger, Roger Scruton, Petra Weber-Bockoldt, München 1984.

**Szymanowski 1982 i 1997** – Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 1 (1903–1919); t. 3 (1927–1931), oprac. Teresa Chylińska, Kraków 1982 (t. 1) i 1997 (t. 3).

**Szymocha 2005** – Dominika Szymocha, *Recepcja „Parii” Stanisława Moniuszki przez krytyków warszawskich XIX wieku* [The reception of Stanisław Moniuszki’s *The Pariah* by Warsaw critics of the nineteenth century], w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka, Poznań 2005, s. 57–64.

**Święto wiosny 2011** – *Święto Wiosny, Igor Strawiński* [Igor Stravinsky’s *The Rite of Spring*]. Program teatralny, Teatr Wielki-Opera Narodowa (Theatre programme, Teatr Wielki – Polish National Opera), Warszawa 2011.

**Taine 2010** – Hippolite Taine, *Filozofia sztuki*, tłum. Antoni Sygietyński, Gdańsk 2010. Hippolite Taine, *The Philosophy of Art*, tr. John Durand, London 1865; Fr. orig. *Philosophie de l’art*, Paris 1865, Paris 1882.

**Taplin 1978** – Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Oxford 1978.

**Taplin 2004** – Oliver Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, tłum. Andrzej Wojtasik, Kraków 2004.

**Targosz-Kretowa 1965** – Karolina Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV* [The court theatre of Ladislaus IV], Kraków 1965.

**Tatarkiewiczowie 1979** – Teresa i Władysław Tatarkiewiczowie, *Wspomnienia* [Memoirs], Warszawa 1979.

***Teatr Narodowy*** 1924 – *Teatr Narodowy w Warszawie*, Warszawa 1924

***Teatr Narodowy w Warszawie 1962*** – *Teatr Narodowy w Warszawie. 50 premier* [The National Theatre in Warsaw. 50 premieres], Warszawa 1962.

***Teatr Narodowy 1967a*** –*Teatr Narodowy 1765–1794* [The National Theatre 1765–1764, red. Jan Kott, Warszawa 1967.

***Teatr Narodowy 1967b*** – *Teatr Narodowy w dobie oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego* [The National Theatre during the Enlightenment. Souvenir book of the conference devoted to the bicentenary of the National Theatre], red. Ewa Heise, Karyna Wierzbicka-Michalska, Warszawa 1967.

***Teatro di Palermo 2008*** – *Il Teatro Massimo di Palermo*, a cura di Giuseppe Aldo Miserandino, Palermo 2008.

***Teatr operowy Stanisława Moniuszki 2005*** – *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonesanse* (konferencja zorganizowana w grudniu 2002 roku w Poznaniu) [The operatic theatre of Stanisław Moniuszko: reconnaissance] (conference organised in December 2002 in Poznań), red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka, Poznań 2005.

***Teatr polski 1982*** – *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku* [Polish theatre from 1863 to the end of the nineteenth century], red. Tadeusz Sivert, Warszawa 1982.

***Teatr polski 1985*** – *Teatr polski w latach 1918–1965. Teatry dramatyczne* [Polish theatre 1918–1965. Drama theatres], red. Tadeusz Sivert, Warszawa 1985.

***Teatr polski 1988*** – *Teatr polski w latach 1890–1918. Zabór rosyjski* [Polish theatre 1890–1918. The Russian Partition], red. Tadeusz Sivert, Warszawa 1988.

***Teatr polski 1993*** – *Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863. Lata 1773–1830* [Polish theatre from the end of the eighteenth century to the years 1863. The years 1773–1830], red. Tadeusz Sivert, Warszawa 1993.

***Teatr Wielki w Warszawie 1965*** – *Teatr Wielki w Warszawie* [The Grand Theatre in Warsaw], red. Józef Kański, Warszawa 1965.

**Terlecka-Reksnis 2008** – Małgorzata Terlecka-Reksnis, *Holoubek, rozmowy* [Holoubek in conversation], Warszawa 2008.

**Topolska 2014** – Agnieszka Topolska, *Mit wieszczą. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie 1858-1989* [The myth of the prophet. Stanisław Moniuszko in writing 1858–1989], Poznań 2014.

**Treliński 2015** – Mariusz Treliński, Małgorzata Dziewulska, Kuba Mikurda, *Więcej niż życie* [More than life], Warszawa 2015.

**Trochimczyk 1997** – Maja Trochimczyk, *Bacewicz, Picasso and the Making of Desire*, „Journal of Musicological Research”, 16, no. 4, 1997, s. 243–282.

**Turska 1983** – Irena Turska, *Almanach baletu polskiego 1945–1974* [Almanac of Polish ballet 1945–1974], Kraków 1983.

**Turska 1989** – Irena Turska, *Przewodnik baletowy* [Ballet guide], Kraków 1989.

**Tuszyńska 1990** – Agata Tuszyńska, *Rosjanie w Warszawie*, Warszawa 1990. Agata Tuszyńska, *Rosjanie w Warszawie* [The Russians in Warsaw] (Warsaw, 1990).

**Tuszyńska 2002** – Agata Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939* [Stars and whistles. From the history of theatre audiences 1765–1939], Lublin 2002.

**Tuszyńska 2014** – Agata Tuszyńska, *Teatr się pali. O pięciu pożarach Teatru Narodowego* [The theatre’s on fire. On the five fires at the National Theatre], Warszawa 2002.

**Verdi 2009** – Giuseppe Verdi, *Aida, scene e costumi Igor Mitoraj*, Firenze 2009.

**Virgil 2006** – Virgil, *Georgics*, tr. Peter Fallon, Oxford 2006.

***Viva Verdi 2012*** – *Viva Verdi 2013*. Program gali sylwestrowej, Teatr Wielki – Opera Narodowa (Programme of a New Year’s Eve gala, Teatr Wielki – Polish National Opera), Warszawa 2012.

**Wagner 1895** – Richard Wagner, *Art and Revolution*, tr. William Ashton Ellis, New York, 1895; Ger. orig. Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, Leipzig, 1849.

**Wagner 1904** – Ryszard Wagner, *Sztuka i rewolucja*, Lwów 1904.

**Wagner 1993** – Richard Wagner, *Opera i dramat* [Opera and drama], w antologii: *O dramacie* [On drama], t. II: *Od Hugo do Witkiewicza* [From Hugo to Witkiewicz], Warszawa 1993.

**Wagner 2009** – Richard Wagner, *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871–1879* [Opera dramaturgy. Selected writings 1871–1879], oprac. Egon Voss, tłum. Marek Kasprzyk, Gdańsk 2009.

**Waldorff 2002** – Jerzy Waldorff, *Jan Kiepura*, Tarnów 2002.

**Walicki 2002** – Andrzej Walicki, *Rosja, katolicyzm i sprawa polska* [Russia, Catholicism and the Polish question], Warszawa 2002.

**Walsh 2002** – Stephen Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934*, London 2002.

**Warncke 2006** – Carsten-Peter Warncke, *Picasso*, Köln, London, Los Angeles 2006. ***Warszawa teatralna 1990*** – *Warszawa teatralna* [Theatrical Warsaw], red. Lidia Kuchtówna, Warszawa 1990.

**Wasylewski 1962** – Stanisław Wasylewski, *Życie polskie w XIX wieku* [Polish life in the nineteenth century], Warszawa 1962.

**Wergiliusz 1956** – Publiusz Wergiliusz Maro, *Georgiki*, tłum. Anna L. Czerny, Warszawa 1956.

***Wielki Teatr Światła 2003*** – *Wielki Teatr Światła, wykłady otwarte na scenie przy Wierzbowej. Teatr Narodowy* [A Grand Theatre of Light: open lectures on the Wierzbowa Street stage], red. Aneta Pawlak, Warszawa 2003.

**Wierzbicka 1955** – Karyna Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833* [Sources for the history of theatre in Warsaw from 1762 to 1833], cz. 2, Wrocław 1955.

**Wierzbicka-Michalska 1964** – Karyna Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów* [Warsaw theatre under the Saxons], Wrocław, Warszawa, Kraków 1964.

**Wierzbicka-Michalska 1967** – Karyna Wierzbicka-Michalska, *Sześć studiów o teatrze stanisławowskim* [Six studies on Stanislavian theatre], Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.

**Wierzbicka-Michalska 1975** – Karyna Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku* [Foreign actors in Warsaw during the eighteenth century], Warszawa 1975.

**Wierzbicka-Michalska 1977** – Karyna Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku* [Theatre in Poland during the eighteenth century], red. Tadeusz Sivert, Warszawa 1977.

**Wierzbicka-Michalska 1993** – Karyna Wierzbicka-Michalska, Teatry w Warszawie (1815–1830), w: *Teatr polski od schyłku XVIII wieku do 1863* [Theatres in Warsaw (1815–1830)], Warszawa 1993, s. 211–276.

**Wierzbicka, Lipiński 1965** – Karyna Wierzbicka, Jacek Lipiński, *Teatr Narodowy w dobie oświecenia 1765–1814* [The National Theatre during the Enlightenment 1765–1814], w: *Opera polska w XX wieku*, red. Maciej Jabłoński, Halina Lorkowska i Jan Stęszewski, Poznań 1999, s. 5–27.

**Wilski 1978** – Zbigniew Wilski, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811–1944* [Polish theatre schooling 1811–1944], Warszawa 1978.

**Wójcicki 1974** – Kazimierz Władysław Wójcicki, *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia warszawskie* [Memoirs of a child of Warsaw and other Warsaw memories], t. 1, Warszawa 1974.

**Wójcikowski 1979** – Leon Wójcikowski, *Z dekoracją Picassa na głowie* [With Picasso’s decoration on my head], w: *Picasso w Polsce*, red. Mieczysław Bibrowski, Kraków 1979, s. 237–240.

***W pielgrzymce do ziemi ojczystej 1980*** – *W pielgrzymce do ziemi ojczystej. Jan Paweł II w Polsce: 2 czerwca – 10 czerwca 1979* [On pilgrimage to the homeland. John Paul II in Poland: 2 June – 10 June 1979], Paryż 1980.

***Wspomnienia aktorów 1963*** – *Wspomnienia aktorów (1800–1925)* [Actors’ memories (1800–1925)], t. 1–2, oprac. Stanisław Dąbrowski i Ryszard Górski, Warszawa 1963.

**Wypych-Gawrońska 2005a** – Anna Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze: adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku* [Literature in opera: dramatic-musical adaptations of literary works in Poland up to 1918], Częstochowa 2005.

**Wypych-Gawrońska 2005b** – Anna Wypych-Gawrońska, *Stanisław Moniuszko jako dyrektor warszawskiego teatru operowego* [Stanisław Moniuszko as managing director of the Warsaw opera house], w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka, Poznań 2005, s. 109–120.

**Wypych-Gawrońska 2011** – Anna Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy i operetkowy w latach 1880–1915* [The opera and operetta theatre in Warsaw 1880–1915], Częstochowa 2011.

**Wysocka 1962** – Tacjana Wysocka, *Wspomnienia* [Memoirs], Warszawa 1962.

**Wysocka 1970** – Tacjana Wysocka, *Dzieje baletu* [History of ballet], Warszawa 1970.

**Wypiański 1958** – Stanisław Wyspiański, *Dzieła zebrane* [Collected works], t. 1: *Wiersze*, oprac. Leon Płoszewski, Kraków 1958.

**Zaleski 1971** – Antoni Zaleski, *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez baronową XYZ* [Warsaw society. Letters to a friend written by Baroness XYZ], oprac. Ryszard Kołodziejczyk, Warszawa 1971.

***Z dziejów Teatru Wielkiego w Warszawie 1970*** – *Z dziejów Teatru Wielkiego w Warszawie* [From the history of the Grand Theatre in Warsaw]. Katalog wystawy, Muzeum Teatralne w Warszawie, 17 stycznia – 25 lutego 1970, (catalogue of an exhibition at the Theatre Museum in Warsaw, 17 January – 25 February 1970), Warszawa 1970.

**Zdziechowski 1920** – Marian Zdziechowski, *Wpływy rosyjskie na duszę polską* [Russian influences on the Polish soul], Kraków 1920.

**Zieziula 2005** – Grzegorz Zieziula, *„Paria” Stanisława Moniuszki: wokół „poważnej” opery, muzyki do tragedii Delavigne’a i muzycznego orientalizmu* [Stanisław Moniuszko’s *The Pariah*: ‘serious’ opera, music to Delavigne’s tragedy and musical orientalism], w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński i Elżbieta Nowicka, Poznań 2005, s. 36–55.

**Žižek, Dolar 2008** – Slavoj Žižek, Mladen Dolar, *Druga śmierć opery*, tłum. Sławomir Królak, Warszawa 2008.

**Žižek, Dolar 2002** – Slavoj Žižek, Mladen Dolar, *Opera’s Second Death*, New York, London 2002.

**Żórawska-Witkowska 1994** – Alina Żórawska-Witkowska, *Verdi na scenie warszawskiej* [Verdi on the Warsaw stage], „Prace Zakładu Powszechnej Historii Muzyki”, 3, 1994, s. 5–18.

**Żórawska-Witkowska 1995** – Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta* [Music at the court and the theatre of Stanislaus Augustus], Warszawa 1995.

**Żórawska-Witkowska 1997** – Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie* [Music at the court of Augustus II in Warsaw], Warszawa 1997.

**Żórawska-Witkowska 2012** – Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta III w Warszawie* [Music at the court of Augustus III in Warsaw], Warszawa 2012.

**Żurowski 2010** – Andrzej Żurowski, *MODrzeJEwSKA SheakespeareStar*, Gdańsk 2010.



Seria wydawnicza Teatru Wielkiego - Opery Narodowej  
z okazji 250-lecia teatru publicznego w Polsce

A series of publications by the Teatr Wielki - Polish National Opera  
marking 250 years of public theatre in Poland

Redakcja / Editor  
EWA SŁAWIŃSKA-DAHLIG

Przekład i korekta wersji angielskiej / English translation and proofreading  
JOHN COMBER

Fotoedycja / Photo editor  
HUBERT KOWALSKI

Korekta / Proofreading  
PIOTR BAŃKOWSKI

Przygotowanie ilustracji do druku / Illustration prepress  
OLEH DIAKON

Projekt graficzny / Graphic design  
ADAM ŻEBROWSKI

Wydawca / Publisher  
TEATR WIELKI – OPERA NARODOWA / POLISH NATIONAL OPERA  
Warszawa / Warsaw 2015

Druk / Printing  
ZAKŁAD POLIGRAFICZNY SINDRUK, Opole

Cena / Price 75,00 zł  
ISBN 978-83-65161-29-1

