

Tomasz Mościcki

WARSZAWSKI LISTOPAD TEATRALNY 1918 „Z dni przełomu”

Podtytuł tego kalendarium zapożyczony został z nagłówka najpotężniejszej i najszybciej informującej Warszawę gazety – „Kuriera Warszawskiego”, opatrzonego nim wiadomości o życiu miasta w chwili odzyskiwania przez Polskę niepodległości. Ten chwytliwy tytuł obrazuje najpełniej charakter i przebieg wydarzeń w mieście, w którym koncentrowało się życie polityczne szybko wybijającego się na niepodległość państwa i to nie tylko w czasie określonym datami 10–16 listopada 1918, ale w ciągu całego burzliwego miesiąca. Otworzył on przecież nowy rozdział w historii naszej państwowości, ale – niejako symbolicznie – można go traktować także jako lakoniczny opis szybkich zmian, którym w ciągu niespełna trzydziestu dni podlegał warszawski teatr. W warszawskiej kronice listopada 1918 staraliśmy się odnotować kluczowe wydarzenia – premiery teatralne, ale także to, co działo się wokół teatru i co stało się z samym teatrem. Uwzględnienie wszystkich faktów sprawiłoby, że materiały – już teraz sporych rozmiarów – musiałyby przeistoczyć się w osobną książkę. Edytorskie wymogi skłoniły zatem do selekcji faktów, dat, prasowych cytatów i zawężenia kalendarium do spraw najważniejszych – właśnie przełomowych.

Gubernialne miasto, za czasów rosyjskiego zaboru znajdujące się na peryferiach carskiego imperium, w okresie niemieckiej okupacji lat 1915–1918 cieszy się – mocno jednak okrojona – swobodą, także w sprawach kultury. Na teatralnych afiszach pojawiają się tytuły dramatów, których wystawienie byłoby nie do pomyślenia za czasów rosyjskich: *Dziady*, *Kordian*, także *Wesele*. Działa, choć bez internowanego w Rosji Arnolda Szyfmana, Teatr Polski, za którego sprawą artystyczny „punkt ciężkości” – nowoczesna inscenizacja i scenografia sprawiają, że Warszawa staje się miastem przyciągającym ważnych artystów. Trudno oczywiście porównywać Teatr Polski z lat 1915–1918 z krótkim, bo trwającym zaledwie dwa lata okresem pierwszej dyrekcji Arnolda Szyfmana, wojenna bieda sprawiała, że kierownicy tej sceny zmuszeni byli iść w imię podtrzymania jej



Karykatura Ludwika Śliwińskiego, rys. Jotes (Jerzy Szwejcer)

egzystencji na repertuarowe kompromisy, niemniej bacznie i uznaniem przypatrywano się jej działalności.

Warszawa jesienią 1918 jest bez wątpienia teatralną stolicą Polski. Także za sprawą swojego stanu posiadania, tego, co dziś nazywamy „infrastrukturą” i „bazą” teatralną. Warto na początku dokonać krótkiej inwentaryzacji tej artystycznej „infrastruktury”. Obok wspomnianego już Teatru Polskiego działają wszystkie sceny odziedziczone po Warszawskich Teatrach Rządowych, instytucji, która przestała istnieć w czerwcu 1915. Na ich czele znajdują się *Rozmaitości*, nadal uważane za pierwszą polską scenę. Wciąż gra *Opera Warszawska*, kierowana w warunkach „administracji poręczającej” przez Janinę Korolewicz-Waydową, borykającą się z nieustannym niedostatkiem, walczącą z kłopotami finansowymi i niezadowolaniem zespołu.

Nieopodal kompleksu „teatrowiska” grają dwie sceny prowadzone od lat przez Ludwika Śliwińskiego. Nowości zmagają się z wojenną dekonstrukcją. Wkraczając w czas zmierzchu wielkości warszawskiej operetki, ratują się, wobec zmniejszenia kasowych wpływów i braku największych gwiazd, niezliczonymi powtórzeniami *Księżniczki czardasza* (to rekord powodzenia: w połowie 1918 przedstawienie osiągnęło liczbę 250 powtórzeń!) i dwiema zaledwie premierami w czasie całego 1918 roku. Teatr Letni w Ogrodzie Saskim, także prowadzony przez Śliwińskiego, gromadzi wciąż tłumy widzów, pragnących w trudnym wojennym czasie rozrywki, cóż że najczęściej pozbawionej większych artystycznych ambicji. Po drugiej stronie Wisły, przy Zygmuntońskiej 3, od roku 1916 pracując



Teatr „Czarny Kot”, ul. Marszałkowska 125, Warszawa 1938

w niewyobrażalnie trudnych warunkach, walcząc z prawdziwą nędzą, co tydzień wystawia dla robotniczej ludności swe premiery Teatr Praski. To teatry będące spadkiem po Warszawskich Teatrach Rządowych, działające w warunkach „pro-wizorium” jako zrzeszenia grających w nich artystów. W budynku Filharmonii przy Jasnej 3 prywatnym Teatrem Małym kieruje Kazimierz Zalewski, jesienią 1918, wobec coraz bardziej pogarszającego się stanu zdrowia, zmuszony do przekazania Małego w ręce przybyłego do Warszawy w lipcu 1918 Arnolda Szyfmana.

Jesienią 1918 grają w Warszawie także teatry dzielnicowe, kierujące swoją artystyczną ofertę do publiczności robotniczej i drobnomieszczańskiej: Teatr Powszechny (Chłodna 29) i Teatr im. Staszica (Kaliksta/Śniadeckich 5) – dziś niemal całkowicie zapomniane. To również czas eksplozji kabaretu. Warszawa ma aż pięć nadscenek: najdłużej, bo od 1915 istniejący Miraż (Nowy Świat 63), znany z odwagi i zadzierania z niemiecką cenzurą, najambitniejszy Czarny Kot, grający od 1917 przy Marszałkowskiej 125, znajdujący się nieopodal (pod numerem 116) Sfinks oraz dwa całkiem nowe. To Argus działający od czerwca 1918

w przestronnej sali przy Bielańskiej 5 i Mozajka (pisownia oryginalna) zainaugurowana jesienią 1918 na scenie przy Mokotowskiej 73, dzierżawionej od Towarzystwa Orfeum (nazwanego tak na pamiątkę istniejącego w końcu XIX wieku teatru ogródkowego). Liczbę tę można powiększyć o imprezy wciąż nawiązujące do szantanów z początku wieku – choćby Aquarium przy Chmielnej, a także o organizowane ad hoc „wieczory artystyczne” czy występy piosenkarskie w restauracjach i kawiarniach. Rozmnożenie tych prywatnych antrepryz, gromadzących tłumy na 2–3 spektaklach granych każdego dnia, będzie spędzać sen z powiek artystom skupionych w zrzeszeniach aktorskich, oskarżającym kabaretowe scenki o psucie smaku widzów i systematyczne odbieranie publiczności teatrom poważniejszego kalibru. Publicyści tamtej doby zauważają, że nawet warunki wojenne, niedostatek, a często głód – nie powstrzymały warszawiaków od przybywania do teatrów. Widownie jesienią 1918 były pełne.

W operze zawsze pełno, do Rozmaitości trudno się docisnąć, Polski udało się Solskiemu pchnąć na tory sztuki i powodzenia mimo dezorganizacji dawnego zrzeszenia, w Małym Kamiński zbiera laury, a Letni i operetka idą pomyślnie. Czym to objaśnić? Ktoś tłumaczy: „Zagranica zamknięta, a więc kilkanaście tysięcy bardzo bogatych, którzy jeździli na zimę na Rivierę i do Włoch, i do Paryża, aby pełni życia cywilizowanego zakosztować, zostają z Warszawy. I chodzą do Rozmaitości, nie mając możliwości chodzić do Komedii Francuskiej, lub słuchają kombinacji dźwięków Moniuszki i Różyckiego, nie mogąc słuchać dźwięków złota, przesuwanych grabkami krupiera w Monte Carlo. Część prawdy w tym tłumaczeniu jest z pewnością

– odnotował wczesną wiosną felietonista jednej z warszawskich gazet.¹ Ten obraz byłby niekompletny bez wspomnienia trzech teatrów żydowskich: Venus i Centralnego (Leszno 1) oraz grającej w podziemiach Panoramy przy Karowej 18 Trupy Wileńskiej. Ich dzieje i repertuar wciąż czekają na odkrywcę.

Listopad 1918 to w dziejach warszawskiego teatru swoiste *accelerando*. Na galopujące wypadki polityczne nałożyły się – z dzienną niemal dokładnością – coraz szybsze zmiany w strukturze organizacyjnej najważniejszych warszawskich scen. Istniejące od 1915 prowizorium, na mocy którego teatrami, do czerwca tego roku wchodzącymi w skład Warszawskich Teatrów Rządowych, kierowały zrzeszenia aktorskie, miało przestać funkcjonować pod koniec 1918. Inna była sytuacja warszawskiej Opery, w „administracji poręczającej”, czyli dzierżawie Janiny Korolewicz-Waydowej. Zrzeszenia aktorskie skazano na rozwiązanie, ale władze Warszawy nie miały żadnego konkretnego pomysłu na dalsze funkcjonowanie Opery, Rozmaitości, Letniego, Nowości oraz Praskiego. Wczesną jesienią ojcowie miasta zakładali oddanie miejskich scen także w „administrację poręczającą”, by tym samym uwolnić się od kłopotu administracyjnego, a troska o stronę artystyczną nie zaprzętała głowy kupców i inżynierów, patrzących na całą sprawę w kategoriach czysto finansowych. Jeszcze w ostatnich dniach września wśród

¹ Vars, *Życie warszawskie*, „Kurier Polski” 1918 nr 76.



Karykatura Józefa Śliwickiego, rys. Jotes (Jerzy Szwajcer)

kandydatów do dzierżawy wymieniano Ludwika Hellera. Sam pomysł oddania Rozmaitości w ręce prywatnego przedsiębiorcy oprotestował zespół teatru, składając 29 września stosowną notę w magistracie. 8 października własny protest opublikowali także warszawscy autorzy dramatyczni. Nacisk opinii publicznej i środowiska teatralnego sprawił, że Rada Miejska szybko wycofała się ze swoich projektów, 9 października publikując dementi:

Wobec wzmianki, jaka ukazała się w pismach, iż p. Heller telegraficznie zażądał cofnięcia swej oferty, Magistrat prosi nas o wyjaśnienie, że dotychczas nie otrzymał żadnej wiadomości, iż p. Heller staje do ogłoszonego konkursu na przyjęcie w administrację poręczającą teatrów Rozmaitości i Letniego.²

Problem przyszłego statusu miejskich teatrów będzie od tej chwili powracać w czasie każdego niemal spotkania Rady Miejskiej.

W pierwszych dniach listopada repertuar warszawskich scen nie zapowiadał jeszcze nadchodzącej chwili dziejowej, czemu zresztą nie należy się dziwić – teatr i jego repertuar to barometr nastrojów społecznych, działający jednak zazwyczaj z opóźnieniem. Na afiszu Rozmaitości wciąż znajdował się grany od 11 października 1918 *Grzech Napoleona* Tadeusza Frenkla (syna wielkiego Mieczysława) w reżyserii Józefa Śliwickiego, z Teodorem Rolandem w roli tytułowej:

² „Kurier Polski” 1918 nr 246.

Badając specjalnie epokę napoleońską, p. Frenkiel zatrzymał się zaniepokojony nad tajemniczą sprawą młodego duc'a d'Enghien, skazanego na wygnanie, a potem porwanego podstępnie, uwięzionego w Vincennes i rozstrzelanego w r. 1804, na skutek wyroku wydanego bez żadnych świadków, obrońcy i motywów. Przed wyobraźnią młodego historyka stało pytanie; dlaczego Bonaparte w taki sposób zgładził rzekomego pretendenta do tronu? Z odpowiedzi narodził się trzyaktowy dramat, w którym mamy próbę charakterystyki dwóch wielkich ludzi: Talleyranda i Napoleona w przededniu ogłoszenia cesarstwa. Samą anegdotę rozwinął p. Frenkiel w trzech aktach dość schematycznie: w pierwszym przygotowanie „intrygi”, w drugim – życie młodego księcia na wygnaniu, w Ettenheim, w trzecim – sąd w Vincennes i rozstrzelanie. Ideologię sztuki ma stanowić rozwiązanie przez autora zagadki rozstrzelania: oto winowajcą istotnym był Talleyrand, który postanowił za wszelką cenę zgładzić ze świata młodego Bourbona-Kondeusza, aby przygotować tron cesarski Napoleonowi. Talleyrand uważa się za strażnika losu Napoleona, jest jego „przeznaczeniem”.³

Jan Lorentowicz, któremu zawdzięczmy to streszczenie dramaturgicznego debiutu Frenkla-juniora pozostawił także ocenę sztuki i jej scenicznej realizacji:

Nie pytajmy, czy takie rozwiązanie odpowiada rzeczywistości historycznej. Autorowi utworu dramatycznego wolno być posłusznym i własnej fantazji. Chodzi jedynie o to, czy w rozwoju akcji uzasadnił twórczo psychologię działających figur. Pod tym właśnie względem *Grzech Napoleona* wykazuje największe niedomagania. Talleyrand występuje przed oczyma widza jako postać bardzo uproszczona: zrazu jest dość tajemniczym „czarnym charakterem”, w zakończeniu ma pretensje do fatalistycznego działania. Bonaparte zaś, od początku do końca, jest narzędziem w ręku Talleyranda, narzędziem dość słabym i wątlym. Tej zmiany wyobrażeń naszych o najpotężniejszej woli, jaką znają dzieje, nie zdołał p. Frenkiel dostatecznie wywalczyć. Obie postacie grzeszą niedokształceniem wewnętrznym, a skutkiem tego cały utwór budzi w widzu zbyt oporną dyskusję. Nie znaczy to, aby sztuce zbywało na zaletach dramatycznych. W kilku odstępach drugiego i trzeciego aktu p. Frenkiel wykazał zdecydowane zdolności, niemałe wyczucie efektu teatralnego, umiejętność budowania obrazów, wyraźny instynkt sceny, objawiony zwłaszcza w obrazie życia młodego księcia w Ettenheim.

Staranne wykonanie sztuki zapewniło jej życzliwe przyjęcie. P. Węgrzyn grał z uczuciem i zapalem duc'a d'Enghien; p. Roland dobrze się czuł w zmienionej zasadniczo psychologii Napoleona, a ojciec autora, p. M. Frenkiel, epizod halucynacji w drugim akcie odtworzył ze znakomitą plastyką.⁴

Ta opinia, podzielana przez resztą niemal zgodnie przez warszawską prasę, może być traktowana jako swoisty symbol Rozmaitości. To teatr gwiazdorski, mający w swym zespole najwybitniejszych aktorów swoich czasów, a przy tym w fazie schyłku utrzymujący na afiszu repertuar *minorum gentium*, z doprawdy nielicznymi wyjątkami. W tym czasie w próbach znajdowała się już komedia *Raptus puellae* Ludwika Hieronima Morstina – prapremierę zapowiadano na 7 listopada. Obie wspomniane sztuki wkrótce miał przykryć biblioteczny kurz; dziś należą do repertuaru gruntownie zapomnianego.

³ J. Lorentowicz, *Epilogi teatralne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1918 nr 42.

⁴ Ibidem.

T E A T R A R T . - L I T .
≡ M I R A Ż ≡
 ════════════ Nowy - Świat Nr. 63. ════════════
**WYSTĘPY ZNANYCH ARTYSTÓW TEATRÓW WARSZAWSKICH. PIERWSZO-
 RZĘDNE PRODUKCJE WOKALNO-DEKLAMACYJNE, HUMORYSTYCZNE I TANECZNE.**

Rozmaitości wyraźnie zdystansował tej jesieni Teatr Polski, już pod dykcją Szyfmana. *Księżę Niezłomny* Calderóna-Słowackiego dany 13 września na inaugurację drugiej Szyfmanowej dykcji, *Figlacki Bohomolca* z 12 października, wznowiony trzy dni później *Don Juan* Rittnera, *Dwie cnoty* Suttro w reżyserii Kazimierza Kamińskiego – taka literacka oferta stanowiła poważną konkurencję dla Rozmaitości. Szyfman przyjął w pracy Teatru Polskiego zasadę wymiennosci repertuarowej zgodnie z którą na afisz wróci już niedługo *Cyrulik sewilski* Beaumarchais’ego (prem. 25 IX 1918), by odegrać ważną rolę w kluczowych dniach tego listopada.

W Teatrze Letnim królował Antoni Fertner, przybyły niedawno do Warszawy po kilku latach spędzonych w Rosji. Od wczesnej jesieni to on był magnesem przyciągającym publiczność. W pierwszych dniach listopada bawił widzów w farsie *Ja tu rządzę* Wincentego Rapackiego (syna) w reżyserii Marcellego Trapszy (prem. 26 X 1918). Teatr Mały kończył epokę dykcji Kazimierza Zalewskiego, schorowanego i niezdolnego już do prowadzenia tej sceny. 30 października odbyła się premiera *Karnawału*, komedii Ferencza Molnara w reżyserii Franciszka Frączkowskiego z Marią Mirską, Aldoną Herbutówną, Stanisławem Brylińskim, Władysławem Neubelem i samym Frączkowskim.

W teatrzyku Argus Romuald Gierasieński do swej bogatej kolekcji warszawskich typów dołączył kataryniarza w monologu *Felek Razłuka*. W Mirażu Lena Orwidowa recytowała wiersz *Jutrzenka* J. Orszy (pod którym to pseudonimem skrywał się Lech Orlański, finansista i literat-amator, mający pieniężne udziały w kilku kabaretowych imprezach). Nie znamy tekstu, ale z samego tytułu oraz z charakteru teatrzyku prowadzonego przez Jerzego Boczkowskiego – a Miraż uchodził za najbardziej polityczną ze wszystkich ówczesnych nadscenek – można przypuszczać, że Orwidowa w recytacji dawała publiczności nadzieję na rychłe zmartwychwstanie Polski. Teatrzyk przy Nowym Świecie umiał prowadzić gry z publicznością i wyprowadzać w pole cenzurę. Warto przypomnieć czas nieco wcześniejszy. W lutym teatrzyk dał swój XVI program, w którym Seweryn Michałowski wygłosił wiersz Władysława Jusa *Wisła ruszyła*:

Wisła ruszyła! Ledwie promień błądy
Drasnął jej piersi, ściśnięte w okowy,
Cicho westchnęła, jak śpiące najady
I nagle prysnął jej pancierz lodowy! [...]

Wisła ruszyła... Od krakowskiej strony
Zadumę grobów królewskich nam niesie,
Więc tym i owym znów się marzą trony,
Więc i róg złoty znów huką po lesie.[...]

Wisła ruszyła... Jeszcze mroźne siły
Ciężą nad nami, wżerają się wszędzie,
Lecz podmuch wiosny zwieje chłód mogiły:
To upragniona wiosna ludów będzie!

Kiedy zabłyśnie w słońcu Wisły wstęga,
Która rozdartą Polskę w jedność spręga,
Może się zamknie polskiej męki księga,
Może zakwitnie ludowa potęga!

Wisła ruszyła... Groźnie mruczy rzeka,
Muskając brzegi spustoszone, płaskie.
A może nas tu nowa powódź czeka?
Jesteśmy zdani na żywiołu łaskę!

Nic to! Wisielko rozbujaj się wreszcie
I w zakamarki przeniknij do głębi
Rozlej się falą po kraju, po mieście
I zatop podłość, co hańbi i gnębi!⁵

Wiersz podobał się tak bardzo, że Michałowski musiał powtarzać go potem przez kilka tygodni na bis. Tadeusz Żeromski wspomni po latach:

zapowiedź rychłego wiosennego wylewu wiślanych wód odczytywała pojętna publiczność jako zapowiedź wyzwolenia kraju ze stuletniej niewoli.⁶

Najmłodszy z kabaretów, działająca od 12 października Mozajka proponowała swoim widzom wieczór jednoaktówek. *Niebezpieczna dziewczyna* – wodewil z muzyką Stanisława Nawrota w wykonaniu Heleny Rinasówny i Władysława Bratkiewicza był w tym programie nowością, dwa pozostałe składniki wieczoru

⁵ W. Jus, *Wisła ruszyła*, „Estrada” 1918 nr 3.

⁶ T. Żeromski, *On revient toujours...*, [w:] *Dymek z papierosa. Wspomnienia o scenkach i nadscenkach*, red. K. Rudzki, Warszawa 1958, s. 328.

pochodziły z poprzedniego. Farsa *Pasek na meble* odwoływała się wprost do codziennych doświadczeń mieszkańców Warszawy. Gazety tamtej doby niemal codziennie donosiły o policyjnych obławach na spekulantów zwanych paskarzami, bezlitośnie wykorzystujących aprowizacyjne trudności miasta i windujących ceny trudno dostępnych dóbr. W jednoaktówce wystąpiła gwiazda Teatru Małego Mery Mrozińska, a obok niej: znany komik Edward Gasiński, Bratkiewicz, Maria Gella, Maria Korska i Marian Winter. Ponownie oglądano też skecz Stefana Kiedrzyńskiego *Sytuacja małżeńska* z Heleną Zboińską, która niedawno powróciła do Warszawy, i popularnym później aktorem komediowym Stanisławem Wolińskim.

Początek listopada to chwila, w której życie warszawskich teatrów zaczęło ściśle splotać się z zachodzącymi szybko zmianami politycznymi. Jeszcze w czwartek 31 października zebrała się Rada Miejska. 1 listopada „Kurier Warszawski” donosił:

Sprawa teatralna doczekała się nareszcie wczoraj ostatecznego rozstrzygnięcia. [...] Wznowił dyskusję r[adny] Heurich, domagając się uzależnienia ostatecznej decyzji w sprawie teatrów, będących – zdaniem mówcy – instytucją państwową i obchodzących cały naród, od porozumienia z ministerjum oświaty publicznej. Nadmieniał, że upaństwowienia teatrów można się spodziewać od stycznia 1920 r.

Rad[ny] Zbrowski dowodził, że ogłoszony przez magistrat konkurs na oddanie teatrów przedsiębiorcy prywatnemu był jedynie racjonalnym środkiem, zmierzającym do tego, aby zrzeczenie artystów zmusić do przekształcenia swej formy prawnej i z tego względu obstawał za projektem magistrackim.

Rad[ny] Goldstein proponował prowadzenie teatrów na rachunek miasta, pod kierunkiem dyrektora artystycznego i administracyjnego.⁷

Była to więc ze strony ojców miasta próba usprawiedliwiania swoich poprzednich decyzji, uznanych powszechnie za skandaliczną próbę uchylecia się władzy od odpowiedzialności za życie kulturalne miasta. Na tym samym zebraniu (być może celem odwrócenia uwagi od sprawy wszystkich warszawskich scen i stosunku do nich władz miejskich) poddano miazdzącej krytyce działalność Teatru Letniego. Wacław Rogowicz, notabene autor wyjątkowo nieudanego *Chóru pielgrzymów*, wystawionego w czerwcu przez Rozmaitości i niemiłosiernie skrytykowanego przez niemal całą warszawską prasę za nikłe wartości literackie,

dowodził, że teatr Letni (farsa) nie tylko nie służy sztuce, lecz przeciwnie – stał się przybytkiem antykulturalnym, schlebającym najtrywialniejszym upodobaniom tłumu i że wobec tego miasto nie powinno Teatru Letniego popierać. Zdaniem mówcy miasto ma obowiązek uprzystępniać prawdziwą sztukę najszerszym warstwom ludności przez stworzenie teatru dramatycznego o wysokim poziomie artystycznym przy najniższych cenach miejsc, wobec tego domaga się zlikwidowania dzisiejszego przedsiębiorstwa farsy i zużytkowania Teatru Letniego jako drugiej sceny dramatycznej.⁸

⁷ Z *Rady Miejskiej*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 302 wyd. por.

⁸ Ibidem.

Dalszy ciąg zebrania był ze strony ojców miasta próbą wyjścia z twarzą z błędnych decyzji o oddaniu teatrów w ręce prywatnego przedsiębiorcy:

Raz jeszcze obszerniejszą krytykę projektów magistrackich przeprowadzał rad[ny] Waydel, dowodząc, że stosunek zrzeczenia artystów do magistratu nie był jednak tak straszny, jak to ze strony magistratu usiłowano przedstawić. Umowę podpisuje 50 osób, które są odpowiedzialne osobiście za powierzony im majątek miejski. Po trzech latach samodzielnej gospodarki artystów w najcięższych warunkach, nie można oddawać teatrów w ręce przedsiębiorcy; raczej obowiązkiem rady jest podtrzymać zrzeczenie do chwili upaństwowienia teatrów.

Rad[ny] Wittig obstawał za prowadzeniem teatrów na rachunek miasta, radny Suligowski zaś popierał jeszcze poprzednie swoje wywody za utrzymaniem prowizorium ze zrzeczeniami. Mówca dowodził, że miasto nic na stosunkach ze zrzeczeniami nie straciło, wobec tego domagał się przedłużenia z nimi umowy.

Po wystąpieniu burmistrza Zawadzkiego, który odpowiadał na uwagi krytyczne przedmówców i kwestjonował twierdzenie r[adnego] Heuricha, że teatry są własnością państwową a nie miejską, w konkluzji zaś usiłował dowieść, że magistrat stał od początku na tym samym stanowisku, jakie zajmuje dziś rada miejska, tj. chciał ująć stosunek z artystami w racjonalną formę prawną – przemawiali jeszcze rn. [radni] Patek i Waydel, proponując powołanie specjalnej komisji do ostatecznego załatwienia sprawy.

Wynik narad, zarządzonych podczas przerwy, był taki, że wszystkie ogłoszone podczas dyskusji teatralnej wnioski sformułowano w jednym r[adnego] Patka i uchwalono:

Wybrać komisję, która wraz z magistratem lub po porozumieniu z magistratem, artystami i specjalistami zaopiniuje: a) czy i kiedy możliwym jest upaństwowienie lub umiastowienie teatru; b) czy i na jakich warunkach może powstać spółka artystów w celu prowadzenia teatrów, wreszcie c) jaką umowę tymczasowo magistrat powinien by zawrzeć z tą nowo powstałą spółką.

Do komisji wspomnianej powołano przez aklamację rn. [radnych]: Berensona, Kobyłeckiego, ks. Szkopowskiego, Łypacewicza, Wittiga i Patka.⁹

Nie zapadły jeszcze żadne konkretne decyzje, ale po tym zebraniu było już jasne, że w najbliższym czasie sprawa musi doczekać się ostatecznego rozwiązania. Tego dnia do Warszawy przybyła Wanda Siemaszkowa, której recytatorskie występy zapowiedziano na 10 listopada.

W piątek 1 listopada Warszawa dyskutowała o rozwoju wydarzeń w Austrii, deklaracji Karola I o planowanym włączeniu Galicji Zachodniej do terytorium odradzającej się Polski, rewolucji w Wiedniu i Budapeszcie i potężnych manifestacjach w Galicji, które w Warszawie przyjęto zresztą jako ruchy odśrodkowe, próbę rebelii przeciwko powstającej polskiej władzy państwowej. Rozdyskutowaną publiczność przybyłą do Teatru Rozmaitości na *Otella* z Janiną Szyllinżanką i Józefem Węgrzynem „zawiadomiono [...] o wypadkach w Galicji, które zakomunikował widzom ze sceny reżyser p. Józef Śliwicki”.¹⁰ Tego wieczoru „ze

⁹ Ibidem.

¹⁰ *Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 302 wyd. wiecz.



Karykatura Józefa Węgrzyna, rys. Jotes (Jerzy Sz wajcer)

względu na podniosły nastrój «święta zmarłych» w Teatrze Polskim „po cenach niższych” grano *Księcia Niezlomnego* w inscenizacji Juliusza Osterwy.¹¹

W sobotę 2 listopada przybywający do miasta nie zobaczyli już niemieckich odwachów na drogach wjazdowych. Zniknęły późnym wieczorem 1 listopada. Być może likwidowano je w czasie, gdy w nastroju powagi i niepokoju o losy Galicji teatry grały przedstawienia.

Początek nowego tygodnia przyniósł postęp w sprawie przejęcia przez miasto najważniejszej – obok Teatru Polskiego – sceny. Tego dnia w ratuszu

odbyło się posiedzenie komisji radzieckiej, powołanej w ubiegły czwartek przez radę miejską w celu zaopiniowania wspólnie z magistratem, artystami i rzeczoznawcami: czy i kiedy jest możliwe upaństwowienie lub umiastowienie teatru Rozmaitości, ewentualnie: na jakich warunkach powinna być zawarta umowa ze spółką artystów tego teatru. W naradach brali udział delegaci magistratu, członkowie wydziału kultury, członkowie komisji, powołanej w swoim czasie do opracowania planu reorganizacji teatrów, wreszcie zaproszeni rzeczoznawcy ze sfer literackich i artystycznych.

Po dłuższych debatach przyjęto projekt prowadzenia teatru Rozmaitości do czasu upaństwowienia scen polskich na rachunek kasy miejskiej, pod kierunkiem ustanowionego przez magistrat kierownika literackiego i dyrektora administracyjnego.¹²

¹¹ Ibidem.

¹² *Umiaśtowanie teatrów*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 306 wyd. por.

Projekt przejęcia przez miasto Rozmaitości miał zostać opracowany na następny poniedziałek w gronie komisji z udziałem radnego Stanisława Patka, byłego prezesa miejskich teatrów Antoniego Gintowta, Czesława Jankowskiego, Jana Lorentowicza i Władysława Rabskiego. To zebranie zakończyło trwającą pół roku debatę na temat przyszłości miejskich scen. Nie była to już kwestia „czy” lecz „kiedy”.

Niedziela 3 listopada przyniosła też wieści o wolności dla Galicji. Maria Dąbrowska odnotowała entuzjazm, który szybko podzieliła Warszawa:

Dzieją się na świecie rzeczy niesłychane, Galicja już włączona do państwa polskiego. [Bolesław] Roja ogłosił się (30 X) komendantem wszystkich sił zbrojnych w Galicji i na skutek tego mianowany (1 XI) przez Radę Regencyjną generałem brygady. Dziś Lipozak¹³ oddaje okupację austriacką. W Radomiu, Piotrkowie, Kielcach odbyło się zaprzysiężenie Radzie Regencyjnej polskich pułków dawnego wojska austriackiego. W Krakowie po objęciu fortecy przez wojsko polskie zapanował niesłychany entuzjazm. Stachiewicz i POW galicyjskie poddało się Roi. Śmigły usunął się, czeka rozkazów Piłsudskiego, o ślimaki czekające. Jednocześnie nadeszły alarmujące wieści o walkach z pułkami ruskimi i niemiecko-austriackimi o Lwów i Przemyśl. Przemyśla bronili gen. [Stanisław] Puchalski z garstką byłych legionistów. Związek Budowy Państwa Polskiego zamierza tworzyć Rząd Obrony Narodowej. Czesi idą z nami. Niech żyją pepiki.¹⁴

4 listopada nowy program grał teatrzyk Miraż, który miewał premiery niezmiennie w poniedziałki. Wiadomość o wypadkach w Galicji dotarła zbyt późno, by kabarety, które już wkrótce miały przyjąć rolę trybun politycznych, mogły szybko dostosować programy do zmienionych historycznych okoliczności. Bawiono się zatem tym, co udało się przygotować. Świeżo pozyskany ze Lwowa Józef Zaremba

ciągle jeszcze zbiera oklaski za swój brawurowy numer (*Antek Poborowiec Własta*). P. Pillatiówna bardzo dobrze się czuje w skórze *Zalotnej Koci*. Pp. Mossakowski, Rydzewski i Hanusz – każdy w innym rodzaju – reprezentują śpiew i wybitne zyskują uznanie

– donosił sprawozdawca „Kuriera Warszawskiego”.¹⁵

5 listopada przyniósł Warszawie ciąg dalszy gorszącej sprawy sądowej, ciągnącej się jeszcze od minionego roku. Kazimierz Binder, redaktor „Gońca Warszawskiego”, ze szczególnym upodobaniem przypuszczającego ataki na warszawskie środowisko teatralne, jeszcze w grudniu 1917 opublikował w swojej gazecie paszkwilancki artykuł autorstwa Zygmunta Makowieckiego, w którym określono warszawską szkołę dramatyczną jako „przystań dla wyleczonych prostytutek”.¹⁶ Rozprawa przeciwko potwarzom rozgrywała się przed Sądem Apelacyjnym i – by

¹³ Anton Lipoščak (1863–1924) – ostatni austro-węgierski generalny gubernator wojskowy w Królestwie Polskim.

¹⁴ M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965 w 13 tomach*, Warszawa 2009, t. 1, s. 167.

¹⁵ *Z teatrzyków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 307 wyd. wiecz.

¹⁶ Zob. E. Krasiński, *Warszawskie sceny 1918–1939*, Warszawa 1976, s. 18.

przywołać język tamtych czasów – „stanęła na martwym punkcie”. Polubownego rozstrzygnięcia miała doczekać się dopiero w maju 1919.

Teatryk Argus dał tego dnia premierę 23. programu, a jego clou stał się bravurowy monolog *Jankiel Trajłowicz – pokątny doradca*, napisany przez Konrada Toma dla Romualda Gierasińskiego. Tekst zasługuje na przypomnienie jako wspaniałe tworzywo literackie dla aktora-monologisty, ale i jako dokument epoki. Tom, bystry obserwator i kronikarz, utrwalił w nim język warszawskich Żydów tych czasów, egzotycznie brzmiącą dziś, często trudną nawet do zrozumienia mieszankę jidysz, specyficznej polszczyzny i rosyjskiego, najwidoczniej mocno wrośniętego w ówczesny język reliktu obcej mowy narzuconej Warszawie. Czytelność monologu, pozwalającą na pełne rozkoszowanie się humorem, w dużej części utrudniają ówczesne realia obyczajowe, aluzje do popularnych wtedy, a dziś zapomnianych postaci. I choć tekst Toma powinien być opatrzony niezliczonymi przypisami – trzeba zauważyć z uznaniem, że komiczny ładunek przeważa nawet nad tą „erudycyjną” zawartością, a humorystyczna strona, jak również wartość ściśle teatralna wciąż stanowią o jego atrakcyjności.

Gierasiński wchodził zaafierowany na scenę i przedstawiał się publiczności:

Szojn git! Szojn git! Gemacht! Macht a proszenie for di zasiedanje. A wstriechny isk! Soł zajn pa formie of a bumagie mit draj gerbowe markies! (do publiczności):

Czy już zawołali do moje sprawie? Państwo nie wią? Jestem Jakób Trajłowicz, obrońca prywatny w sprawy cywilne i ugołowne.

Ja tu dziś mam sprawę w drugiego terminu. To jest sudebny isk o winagrodzenie za ukuszenie od psa, takie – można powiedzieć – pieskie sprawie, ale co robić? w takie czasy, na bezrybiu człowiek się łapie nawet za raka.

Dziś to sam pan mecenas Papiieski poleci na małe sprawie, to co ja potrzebuje być pli katołyk ke le Papiieski? Ja się też łapię! Abi żyć! Abi żyć!

W ogóle, co tu gadać, kiedy nie ma o czym mówić? Niech ja się nie nazywam Trajłowicz, że wszystko w świecie jest jedno wielkie pycerą pur le dam. Z moim zdolnoszczem i mojem frek-fencjem do wimowy, to ja nie powinienem być drugi Peplowski? A sprytu? Patek to jest dla mnie zwyczajny łatek!

Etinger? Co jest dla mnie Etinger?

Zero! Nul wnimanja.

Ale co jest?... Jak mówi greckie przysłowie: „a mensz zol man zajn, und glik zol man haben!”

Potrzeba mieć kawałek szczęścia. A ja nimam ten kawałek! Jezdem pechfogel w każdym otno-szenju. Całe moje jurystyczne karjere to się zaczęło od pichowy wipadek.

Ja byłem szwiadkiem do jedne sprawie i sędzia mnie mówi:

„Szwidietiel Trajłowicz, pokažite to, czto wi znajetie!” Miśle sobie: z sądem nima żarty i chociaż bardzo się wstydziłem, ale w te chwyle pokazuje go wszystko... No i co? To mnie wirzucili na pisk, bo wcale nie o to chodziło, tylko o zeznanie. Potem jak się zrobiłem nieszczęstnyj powierennyj, to mi ten pech prześladował i w każdy raz jak bronilem sprawie i byłem już w najciekawsze miejsce – to akurat mi wyrzucali na mordę przez jakieś lingwus lapse, co mi sze wipsneło w zapału krasomówczego. Ale przeważnie każdy sędzia ma do mnie jakąś ansje. Sze mówi trudno!

De gustybus non est hemoroidum! Jak ja sze zmiarkowałem, że przyczyna od te szykany to jest antysemityzm, to co ja robię? Wikrzczyłem się! Mają Żyda wyrzucać za drzwi, to lepiej niech goja wirzucają! No nie?

A raz to był kawał: sędzia mnie się pyta: – Wasza familja?

– Trajłowicz.

– Imia?

– Jankiel.

– Otcziestwo?

– Lejbusiewicz.

– Wieroispowiedanje?... ale on nie czeka na odpowiedź, tylko już pisze...

To ja go mówię:

– Gospodin mirowoj sudja, jeżeli ja wam skażu moje wieroispowiedanje, to wi s'uma sojdiotie – rymsko-katolyczeskoje!

To mnie wirzucili. Jawlajetsia wopros: za co?... na kakom osnowanji? Ale idź się klócić z fonie-ganef pogromszczyk!

W dalszej części monologu można już rozpoznać pióro przysłego autora legendarnego *Sęka*, rozpoznawalna jest technika – kaskada słów, mnożenie sylogizmów, wykorzystanie szmoncesowego języka, co doprowadza całą sprawę do kompletnego absurdu.

Że pies pana Pipmana ugryzł pana Kugelszwanca... Tak jest! Ugryzł! Już! No to co jest?... Od tego jest pies, żeby gryzł! A co on ma robić? Grać w pokiera? Stać w ogonku? On ma własny ogonek co mu stoi... No to co ón ma robić? Ón lata! Lata – lata, a jak złapi kość, to leży z przeproszeniem w rynsztoku i gryzi... Że ja odbiegam?... Proszę pana sędziego – doktor kazał używać ruchu, to ja dlatego przybiegam, odbiegam, przybiegam, odbiegam... Do rzeczy? – Już! Przypuścmy, że pan sędzia jest pies i leży pan w rynsztoku i gryzi pan kość. I przyjdzie taki ordynarny Kugelszwanc i nadeptnie panu sędziemu na ogon.. To pan go nie ugryzie?!... Jako że jestem członek od T[owarzystwa]wa opieki nad zwierzętami, to ja mówię tu turby e torby przy całe szlachetne audytorje: Wysoki Trybunale! Taki człowiek co z nadeptnięciem na ogon idzie zrobić krzywdę zwierzęcia, to jest dostać wirok na dwadzieścia lat rozstrzelanie! Co pan sędzia mówi, że zabraknie prochu? – Tym lepiej — to wojna prędzej się skończy!...

A teraz ja się zapytywuje wysokiego trybunału – gdzie jest wina od mojego klienta pana Pipmana? Tyj winy nima! I ja sobie pozwole powiedzieć, że całe oskarżenie to jest zwyczajne widymane fykcje i proszę o kompletne uwolnienie i uniewinnienie mojego klienta. Pan sędzia musi go uwolnić! Pan sędzia to dla mnie robi! Jeżeli można uniewinnić dziewyce, która straciła niewinności, – to dlaczego pan Pipman, który nic nie stracił, ma być skazany? Czy za to, że on trzyma psa? Przecież pies nie może jego trzymać! Jeżeli strone oskarżające tj. p. Kugelszwanc czuje się dotknięty, a nawet pogryziony, to jakie satysfikacje on może żądać od psa? O żadne ewentualne odszkodowanie – ja mówię z góry – nie może być mowy i w ogóle prosze o wiłączenie osoby mojego klienta p. Pipmana w ogóle ze sprawy. Tu jest dwie strony obustronnie poszkodowane: p. Kugelszwanc ugryziony i pies buldok nadeptnięty. Jeżeli wysoki trybunał uznaje winę in meryto et in flagranti za stwierdzone – to jest jedyne satysfikacje po-

dług starorzymskie zasadae mir nysz – dir nysz, a mianowycze: niech pan Kugelszwanc ugryzie psa w to samo miejsce na kwit. Skończyłem!¹⁷

Monolog musiał być wielkim sukcesem teatryku, autora i wykonawcy, skoro w dwa lata po premierze zdecydowano się opublikować go w „Estradzie”, nieregularnym czasopiśmie, wydawanym przez Bronisława Rudzkiego (ojca aktora Kazimierza). Tydzień później pojawił się „mleczny brat” Trajłowiczowicza: Gierasieński wystąpił w monologu Jana Stanisława Mara jako Aron Obciążer, właściciel salonu piękności. W początkach grudnia aktor wcielił się podróżnika Globusa Gancwelta i należy żałować, że teksty tych monologów nie dotrwały do naszych czasów. Z pewnością jednak te trzy postacie z Argusowej sceny ugruntowały pozycję Gierasieńskiego jako wytrawnego szmoncesisty. Józefowi Ursteinowi, popularnemu „Pikusiowi”, przybył godny rywal.

6 listopada odbyła się odłożona o jeden dzień (z powodu nadzwyczajnego powodzenia granego do tej pory programu) premiera w Mozajce. Ważna dlatego, że na scenie teatryku bodaj po raz pierwszy w Warszawie pokazano Czechowa. Jeszcze nie jego największe arcydzieła, ale dramaturgiczny drobiazg, chętnie grywane w przyszłości *Oświadczyły*. Nie były absolutną nowością, miały polską prapremierę pod koniec grudnia 1906 w krakowskich Figlikach. 6 listopada „bawiono się w Mozajce świetnie” – donosił w „Kurierze Warszawskim” Tadeusz Kończyc, określający jednoaktówkę Czechowa jako „groteskę”.

Znalazła w niej pole do popisu p. Wernerowa, która przeprowadziła rolę Nataszy konsekwentnie, ujawniając niepospolity temperament i ładne warunki. Jej doskonałym partnerem był p. [Bronisław] Skąpski, który wybornie grał Łomskiego. Z humorem i werwą zagrał Czubukowa p. [Zygmunt] Kułakowski.¹⁸

Skąpskiemu i Stefanowi Kiedrzyńskiemu, kierującymi Mozajką, należy się zatem godność prekursorów recepcji Czechowa na stołecznych scenach. W tym samym programie wystawiono przełożoną na warszawskie realia groteskę Marka Twaina *Niu-niek ma hiszpankę*, na dość makabryczny temat: przez Europę przetaczała się tej jesieni epidemia grypy, zwanej u nas zrazu „ukrainką”, później zaś właśnie „hiszpanką”, która w 1918 zebrała ponure żniwo: kilka milionów ludzkich istnień.

W środę 7 listopada uważni czytelnicy odnotowali z pewnością znaczącą zmianę: spod redakcyjnych stopek warszawskich gazet zniknęła umieszczana dotąd informacja o zezwoleniu niemieckiej cenzury na druk. Znikały też niemieckie warty na dworcach kolejowych, konfiskujące przywożoną do miasta żywność. Od tej chwili jej ceny zaczęły gwałtownie spadać, ku przerażeniu paskarzy i panice na czarnym rynku.

Tego dnia w Teatrze Letnim pod kierunkiem Marcelego Trapszy odbyła się pierwsza sytuacyjna próba nowej komedii Jana Adolfa Hertza *Przylapany* z Antonim

¹⁷ K. Tom, *Jankiel onże Jakób Trajłowicz pokątny doradca*, „Estrada” 1920 nr 26.

¹⁸ (T. K-c.) [T. Kończyc], *Premjera w „Mozajce”*, „Kurier Warszawski” nr 308 wyd. wiecz.

Fertnerem w roli cwaniaka Antosia Sikory. W Teatrze im. Staszica przy Śniadeckich 5 obchodzono jubileusz Józefa Popławskiego, gwiazdora teatrów ogródkowych schyłku XIX wieku. Relację z uroczystości pozostawił Tadeusz Kończyc, niestrudzenie przyglądający się życiu teatrów dzielnicowych:

Teatr im. Staszica był wczoraj widownią niezwyklej uroczystości. Świącił w nim jubileusz 40-letniej nieskazitelnej pracy scenicznej zasłużony artysta Józef Popławski, b. dyrektor teatru wileńskiego, Praskiego, Popularnego i in.; aktor, który rozpoczynając w r. 1878 zawód sceniczny (po ukończeniu szkoły Derynga) w *Zemście* Fredry w Brodach, w ciągu swego żywota grał na wszystkich prawie scenach Polski, w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Poznaniu i Wilnie. Wyborny w epizodach zwłaszcza charakterystyczno-komicznych, Józef Popławski ma za sobą szereg kreacji aktorskich większej miary, że wspomnimy tylko Sołoduchę w *Miodzie kasztańskim* i Pana Beneta, którego jubilat odtwarzał wczoraj. Godzi się też wspomnieć o jego działalności dramatopisarskiej, jest on autorem szeregu sztuk i przeróbek trylogii Sienkiewicza.¹⁹ Człowiek zacny i prawy, głębokiego serca, dobry obywatel kraju – Popławski zasłużył sobie na tę sympatię i szacunek, jakich wyrazem była wczorajsza uroczystość.

Dawni koledzy jubilata pośpieszyli mu z koleżeńską pomocą. Na programie widniały świetne nazwiska: Al. Zelwerowicza, I. Dygasa, M. Frenkla, T. Rolanda, M. Trapszy i w[ielu] in. Wchodzącego na scenę jubilata publiczność przywitała długim, grzmiącym oklaskiem, a po *Panu Benecie* – na scenie złożono cały stos wieńców od kolegów z teatru Rozmaitości, Letniego, Nowości, Praskiego, po czym otoczono jubilata kołem i przemówił do niego w serdecznych słowach kierownik literacki teatru Staszica, znany poeta Remigiusz Kwiatkowski, a następnie w imieniu kolegów i swoim Mieczysław Frenkiel. [...] Publiczność powstała z miejsc i uczciła jubilata długo niemilkającymi oklaskami i okrzykami, życząc zasłużonemu artyście długich lat życia i pracy owocnej dla dobra sztuki. Wzruszony jubilat dziękował serdecznie wszystkim za życzenia i objawy uznania i zapelował do serc publiczności, aby, idąc za jego przykładem, złożyła grosz ofiarny na skarb polski.

Oklaskiem znowu przyjęto to życzenie i posypały się hojnie składki na ręce uproszonych kwestarek i kwestarzy.²⁰

To właśnie tu, na skromnej scenie w teatrzyku przy Śniadeckich padło po raz pierwszy hasło publicznej zbiórki pieniędzy na skarb odradzającej się Polski. Był to zresztą wieczór ofiarności wszystkich warszawskich scen. Dochód z przedstawień przeznaczano też na rzecz polskich jeńców wojennych, jak to już dzień wcześniej uczynił Miraż.²¹

W rozważaniach nad dziejową misją spełnianą (bądź nie) przez teatr pojawia się często problem sprostania wyzwaniu historycznego czasu. W czasie drugiej wojny światowej i długo po niej krytyce zostanie poddany wybór repertuarowy Teatru Narodowego tuż przed wybuchem wojny, owo nieszczęsne *Wesele Fonsia*

¹⁹ Jedną z nich – *Azję Tuhaj-bejowicza*, wystawiono wiosną 1918 w Teatrze Praskim.

²⁰ (T. K-c) [T. Kończyc], *Jubileusz 40-lecia J. Popławskiego*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 307 wyd. wiecz.

²¹ Zob.: *Dla jeńców-Polaków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 307 wyd. por.; *Na rzecz jeńców-Polaków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 307 wyd. wiecz.

zagrane jako ostatnia premiera przedwojennej Polski. Dekoracje do tej krotkowili straszyły jeszcze późną jesienią 1939 w scenicznej kieszeni zrujnowanego teatru, niby milczący wyrzut sumienia. Można odnieść wrażenie, że to akurat miejsce miało pecha do wielkich dziejowych momentów. Gdyby premiera *Konstytucji* Bolesława Górczyńskiego, wielkiego frekwencyjnego sukcesu teatru, odbyła się nie w styczniu 1918, lecz w listopadzie – i wówczas, i później mówiono by zapewne, że *Rozmaitości* stanęły na wysokości zadania, dając sztukę o patriotycznym ładunku, godną przełomowych chwil przeżywanych przez naród. Stało się jednak inaczej. 7 listopada w *Rozmaitościach* dano premierę *Raptus puellae*, lekkiej salonowej komedii Ludwika Hieronima Morstina, anonsowanej jako „sztuka współczesna”, napisanej eleganckim regularnym wierszem dość błażej historii „miłości z przeszkodami”, która umie te przeszkody przewyciężyć.

„Autor, pragnący zająć uwagę widza taką nieskomplikowaną przygodą, musi przynieść do teatru niezwykle zasoby talentu w charakterystyce figur, układzie sytuacji i dialogu” – przytomnie zauważył Jan Lorentowicz, przypominając, że udało się to bodaj raz: Fredrze w *Ślubach panieńskich*. „P. Morstin uległ złudzeniu, że sama wierszowana forma może ocalić błahość i szablonowość występujących postaci. To jest zasadniczy błąd *Porwania panny*”.²² Wyważony, choć niepochlebny sąd Lorentowicza był jednak niczym wobec odprawy, jaką premierze w *Rozmaitościach* dał na łamach „Kuriera Warszawskiego” Władysław Rabski:

trudno obronić się wrażeniu, że ten ostatni utwór Morstina to jedna z najprzykrzejszych omyłek literatury. Bo tu nie chodzi o jakieś zboczenie fantazji, o jakieś konwulsyjne miotanie się młodych geniuszów, o jakąś mniejszą lub większą zależność od cudzych wpływów i wzorów, jakieś zuchwałe porwanie się na niedościgłe tematy, o jakiś zmanierowany barok formy literackiej i jak się tam jeszcze nazywają wszystkie dziecięce choroby różnych orlątek sztuki i poezji. Tu chodzi o to, że *Raptus puellae* nie należy właściwie ani do złej ani do dobrej sztuki, bo z sztuką w ogóle nie ma prawie nic wspólnego. Jest to jakby jałowa oracja człowieka, który gotów 3 godziny przegadać, nie mając nic do powiedzenia i który w dodatku się jąka.

Jakby dwóch ludzi pisało *Lilie* i *Porwanie panny*; dwóch ludzi, z których jeden jest poetą, a drugi tylko fabrykantem wierszy, jeden artystą o wielkim tonie choć z niewyrobioną techniką, drugi pensjonarką brzdąkającą na fortepianie.²³

Rozczarowanie było tym większe, że kulturalna Warszawa wciąż miała w pamięci opublikowane w tym samym czasie legionowe poezje Morstina.

Morstin, autor rapsodów legionowych, daje tylko... rymy. Jego dialog w *Porwaniu panny* jest niemiłosiernie banalny. Gdy się uśmiecha, to konceptem kalendarzowym. Gdy aforyzmuje to jakby

²² J. Lorentowicz, *Wrażenia teatralne*. „*Raptus puellae*” (*Porwanie panny*), współczesna komedia w 3 aktach L. H. Morstina. Reżyserował Jan Janusz. (*Teatr Rozmaitości d. 7 listopada 1918 roku*), „*Nowa Gazeta*” 1918 nr 276.

²³ W. Rabski, *Z teatru*. *Teatr Rozmaitości*. „*Raptus puellae*”, komedia w 3 aktach Z. [!] H. Morstina, „*Kurier Warszawski*” 1918 nr 309 wyd. por.

nie był... Morstinem. Dlaczego jednak wystawiono tę przykrą pomyłkę talentu? Rozumiem, że gdy ktoś jest Goethem, to przez pietyzm wystawić można nawet jego „pomyłki”, nawet jego dla uciechy dworu wejmarskiego komponowane figielki, ale Morstin nie ma jeszcze prawa do pietyzmu, a jego „strzepnięcie pióra” jest tylko kleksem, nie literacką pamiątką po wielkim pisarzu. Raz jeszcze pytam: Dlaczego wystawiono *Porwanie panny*? Zła to przysługa dla teatru i zła dla młodego autora, który, pomimo wszystko, jest przecież poetą.

Cóż powiedzieć o aktorach? Bywają sztuki, wobec których bezsilnym jest każdy artysta. Więc ten i ów dał wczoraj jakiś ładny szczegół, ale żaden, prócz Szyllinżanki, której kochanie miało prześliczny rumieniec, a sceny z hrabią Albertem rakiety humoru, nie dał nic, prócz dobrych ułamków. A reszta grała rutyną.

Wystawa sztuki była staranna i pomysłowa. Postarano się nawet, aby zmodernizować nieco urządzenie sceny, choć w szczegółach pokutują wciąż jeszcze stare dekoracyjne szablony.²⁴

Cios wymierzony przez Rabskiego był tym boleśniejszy, że „Kurier Warszawski” przyglądał się do tej pory Rozmaitościom z nieodmienną życzliwością. Dziś, po upływie stulecia, gdy o schyłku „pierwszej polskiej sceny” wiemy bardzo dużo, pozostaje tylko zauważyć, że Rozmaitości podzieliły los wielu teatrów, najpierw wybitnych, a potem niezdolnych do zauważenia, że świat wokół nich bardzo się odmienił i że są już tylko cieniem samych siebie.

9 listopada ogromne nagłówki na pierwszych stronach dzienników doniosły o abdykacji cesarza Niemiec Wilhelma II. Tego wieczoru Teatr Wielki pokazał swoje najnowsze przedstawienie: *Starą baśń*, przyjmowaną entuzjastycznie operę Władysława Żeleńskiego. Rozmaitości grały po raz trzeci *Raptus puellae*, Letni – farsę Wincentego Rapackiego (syna) *Ja tu rządzę*, w Nowościach Lucyna Messal czarowała publiczność w *Krysi leśniczance*. Poruszenie zapanowało na scenach i widowniach. Relacje o atmosferze w czasie przedstawień, zaangażowanie ludzi teatru w budowę podstaw tworzącego się na nowo polskiego państwa można porównać do entuzjazmu, który 71 lat później, jesienią 1989 rozpali teatralne środowisko, biorące udział w akcji „Artyści dla Rzeczypospolitej”. Oto

w Nowościach po skończeniu aktu pierwszego p. Messalówna zwróciła się ze sceny do publiczności z następującą przemową:

„Skarb zasobny – to w chwili obecnej cała siła państwa polskiego. Od tego zależy nasza przyszłość, ład i porządek w kraju. Ojczyzna wzywa was! Kupujcie polską pożyczkę państwową!”

To zareklamowanie ze sceny pożyczki państwowej wywołało grzmot gorących oklasków. To samo wezwanie do publiczności wygłosiła w teatrze Letnim po akcie pierwszym p. Honorata Leszczyńska, na co odpowiedziano jej salwą oklasków.²⁵

W niedzielę 10 listopada warszawskie dzienniki publikowały wydania specjalne, składające się często z jednej tylko kolumny o treści: *Powrót komendanta Piłsudskiego* („Kurier Warszawski”), *Piłsudski w Warszawie* („Nowa Gazeta”).

²⁴ Ibidem.

²⁵ *Pożyczka państwowa w teatrach*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 311.

21

Niedziela.

Dnia 10 listopada 1918 roku.

CSNA PRZEMUMBRATY ZA
DWA WYDANIA ŁACZNIE:
W Warszawie półrocznie m. 1
10 fen., kwartalnie m. 17 k. 10.
W odroczeniu do domu m. 4
kwartalnie m. 18.
Na prowincji miesięcznie m. 4
kwartalnie m. 18.
W ekspedycji austriacko-węgier-
skiej miesięcznie m. 6, kwartal-
nie m. 18.
W cięciu miesięcznie m. 7
10 fen.
Numer poprzedzający wydania po-
sobnego lub wieczornego po 10 f.

KURJER WARSZAWSKI

ROK DZIEWIĘDZIESIĄTY OSMY.

CENY OGŁOSZEŃ:

Nadane przed tekstem i za-
skrojonem m. 4, nad wiadomo-
ściami i telegramami m. 6 a
wiadomościem.
Reklamy (za tekstem) za wiersz
półowy pierwszy raz m. 1 i 10
kiedy następuj raz m. 1 i 5.
Nawołania za wiersz półowy
m. 1.
Zwyczajne za wiersz półowy
pierwszy raz m. 1, za każdy d.
stopy raz fen. 80.
Mało za każdy wyraz fen. 20
ponad i prace poszukiwane 2 i.
Każde ogłoszenie najmniej m.
fen. 60.

Ogłoszenia i prenumeraty przyjmuje kancery „Kurjera Warszawskiego” codziennie z wyjątkiem niedziel
i świąt od godz. 8½ zrana do 7-jej wieczorem. — Ogłoszenia „Kurjer” drukuje tylko w języku polskim.
Za terminowy druk ogłoszeń administracja nie odpowiada. Reklamsów nie zamówionych nie zwraca się.

DODATEK NADZWYCZAJNY.

Powrót komendanta Piłsudskiego

**Dziś o godz. 7 m. 30 zrana pociągiem po-
śpiesznym z Berlina przybył do Warszawy
komendant Józef Piłsudski.**

Przed dworcem od wczesnej godziny na przyjazd komendanta oczeki-
wali: komenda naczelna P. O. W. i Zarząd Zrzeszenia b. Wojskowych Pol-
skich. Na pół godziny przed przybyciem pociągu zajechał automobilem
członek Rady regencyjnej Zdzisław ks. Lubomirski z adjutantem swym
rotmistrzem Rostworowskim.

Na dworcu powitali kom. Piłsudskiego i pułkownika Sosenkowskiego;
naczelnik komendant P. O. W. Witold Koc krótkim żołnierskim raportem
i kapitan Krzaczynski imieniem Zrzeszenia b. wojskowych Polskich.

Po odebraniu raportów przywitał się kom. Piłsudski z regentem ks.
Lubomirskim, z którym odjechał na krótką konferencję.

Redaktor: Konrad Oichowicz.

Wydawcy: Marięsia Lewentowska i Zygmunt Oichowicz.
W drukarni „KURJERA WARSZAWSKIEGO”, Krakowskie Przedmieście 28/40.

Dziś przyjechał Piłsudski. Teraz doprawdy cała w nim nadzieja. Dziś to dla niego czas próby. Gdy dawniej działał, mógł być jednak tylko zawsze igraszką wypadków, teraz może je w istocie ująć w swe ręce

– zanotowała Maria Dąbrowska.²⁶ Na nowo rodziła się wolna Polska.

Zwinięcie general-gubernatorstwa warszawskiego – donosił w tytule „Kurier Polski”. „Kurier Warszawski” podawał za „Deutsche Warschauer Zeitung” komunikat gubernatora Warszawy Beselera o przekazaniu Radzie Regencyjnej zarządzenia kanclerza Rzeszy:

zarząd kraju na terenie jenerał gubernatorstwa należy przekazać polskiemu rządowi państwowemu przed d. 1 grudnia 1918 r. Wskutek tego będzie jenerał-gubernatorstwo już w dniach najbliższych zwinięte.²⁷

Zapanowała radość, która mieszała się z obawami i o przyszłość, i o bezpieczeństwo na ulicy. Zaczęło się, utrwalone na zdjęciach Mariana Fuchsa i innych fotoreporterów, rozbrajanie niemieckich żołnierzy. Większość oddawała broń nie stawiając oporu, dochodziło jednak i do krwawych wydarzeń. Niepokoje nie ominęły także teatrów. Ich świadectwem jest enigmatyczna notatka z „Kuriera Warszawskiego” o tumulcie w Argusie, znajdującym się przy Bielańskiej, a więc o kilka kroków od dzielnicy żydowskiej:

Dyrekcja teatru Argus prosi nas o zaznaczenie, iż w sprawie wiecu, jaki się odbył tam w niedzielę, należy zaznaczyć, iż salę zajął tłum żydowski, prawdopodobnie „Bund” samowolnie, przy czym poturbował portiera, powybił szyby, zanieczyścił lokal, połamiał krzesła – i manifestacyjnie wyszedł z gmachu.²⁸

Zapewne nie dowiemy się już nigdy, dlaczego bundowcy wybrali na miejsce owego „wiecu” siedzibę Argusa, a nie położony tuż obok żydowski Teatr Centralny albo znajdujący się na terenie dzielnicy żydowskiej teatrzyk Venus. Czyżby chcieli zaprotestować przeciwko ośmieszaniu Żydów w monologu Jankiela Trajlowicza? Teatr szybko doprowadzono do porządku, a wieczorem Gierasieński „na żądanie publiczności” mówił swój monolog, lecz już po raz ostatni. Następnego dnia Argus dawał premierę nowego programu.

W tę niedzielę warszawskie środowisko teatralne żyło również wiadomościami dotyczącymi losów miejskich scen. Poprzedniego dnia, 9 listopada Rada Miejska podjęła decyzję o przejęciu Rozmaitości oraz teatrów Letniego i Praskiego, by prowadzić je na rachunek i odpowiedzialność Warszawy. Umieszczenie teatrów stało się faktem, choć nie ogłoszono go jeszcze oficjalnie. Rzecz pozostawała na razie w sferze środowiskowych plotek i spekulacji.

²⁶ M. Dąbrowska, op. cit., t. 1, s. 169.

²⁷ *Zwinięcie jenerał-gubernatorstwa*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 311 wyd. por.

²⁸ *Z teatrzyków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 313 wyd. wiecz.

W garderobach teatru Rozmaitości twarze tajemnicze i zatroskane. Umieszczenie teatru zdecydowane. Więc teraz na ustach wszystkich pytanie: – kto będzie dyrektorem? Kto obejmie władzę małego państewka teatralnego, w którym grasują jednak różne lokalne stronnictwa, ścierają się różne prądy. Wchodzi jeden z największych artystów. Mina grobowa. Wszyscy od razu postrzegają, że jakaś wieść hiobowa zawisła w powietrzu. Co się stało? On łamiącym się ze wzruszenia głosem odpowiada – Dajcie papierosa. Wyciąga się kilka rąk z port-cigarettes – Mówcie! – Od jednego z wyższych urzędników magistratu usłyszałem, że Solski i Makuszyński. – Solski i Makuszyński? Doskonale, wszyscy go pragniemy, ale Solski!... (Artystom najtrudniej zgodzić się na artystę.) Lecz w tej chwili otwierają się drzwi, wsuwa się jedna z artystek. – Co pani opowiada! Rabski, na pewno Rabski. Twarz pani rozjaśnia uśmiech zadowolenia. Rabski. Znakomicie. Ale już nowy przybysz rzuca nazwisko Lorentowicza. I ono znajduje gorących zwolenników. – A ja wam mówię, że Czesław Jankowski! I zaczyna się dyskusja. Każdy z wymienionych kandydatów (choć wiadomo, iż żaden kandydatury nie zgłosił) ma swoich adherentów i przeciwników. Który z nich zwycięży? Kto obejmie władzę w małym państewku teatralnym, które obejmie nie tylko metropolję Rozmaitości, ale i dwie autonomiczne prowincje, teatr Letni i teatr Praski?

–To wszystko zależy od burmistrza Zawadzkiego.

– A ja wam powiadam, że od Patka.

Dyskusja zaczyna się ab ovo.²⁹

Wcześniej niż otrzymały nową dyrekcję, Rozmaitości stały się miejscem, w którym rozpoczęła się stuletnia historia największej zawodowej organizacji artystów polskiego teatru. Szybko rozgrywające się wypadki sprawiły, że 10 listopada rano odbyło się w Teatrze Rozmaitości zwołane w nagłym trybie zebranie komisji organizacyjnej tworzącego się Związku Artystów Scen Polskich. Ze sceny popłynęły słowa manifestu ZASP. To historyczna deklaracja polskiego aktorstwa ogłaszającego powstanie własnej organizacji, witającego niepodległość:

Brzemienna w wielkie wypadki chwila dziejowa jest świadkiem radosnego dla pracowników scen polskich faktu – powstawania powszechnego, wszystkie placówki teatralne w Polsce obejmującego, Związku Artystów Scen Polskich.

Nie chcąc pozostawać w tyle za twórczą falą organizującego się życia polskiego, postanowili artyści scen warszawskich dać impuls do połączenia wszystkich pracowników teatralnych w Polsce w jedną, na autonomiczne sekcje podzieloną korporację, która by była w stanie szczerze i gorliwie przyczynić się do rozkwitu sztuki scenicznej w odradzającej się Ojczyźnie, a to – w pierwszym rządzie – poprzez podniesienie stanu aktorskiego, jako też całej współpracującej z nią społeczności teatrowej, tak pod względem artystycznym i obywatelskim, jak i ekonomicznym. Minęły czasy, kiedy aktor polski był pariasem, wykluczonym poza nawias życia społecznego: chcemy być i będziemy pracowitymi obywatelami kraju, gorliwie dla dobra sztuki oraz ogólnego szczęścia współdziałającymi.³⁰

²⁹ *Teatr i muzyka. Z za kulis teatralnych*, „Kurier Polski” 1918 nr 227.

³⁰ Cyt. za: K. A. Wyśiński, *Związek Artystów Scen Polskich 1918–1950*, Wrocław 1979, s. 33.

Dzieje aktorskiej organizacji zaczynają swój bieg tego właśnie dnia, choć jeszcze nie jest to bieg w pełni oficjalny. W deklaracji padły słowa o tworzeniu ustaw „tak niecierpliwie przez wszystkich nas oczekiwanej organizacji” i zapowiedź ogromnego wiecu, „na którym Związek Artystów Scen Polskich ma się stać faktem dokonanym”.³¹

Wieczór 10 listopada 1918 przeszedł do teatralnej historii za sprawą przedstawienia w Teatrze Polskim, uwiecznionego przez Jana Lechonia. Jego wspomnienie, dobrze znane i często przypominane, zawiera pewien szczegół wzbudzający wątpliwość w świetle wiedzy instrumentoznawczej:

Jest oto inna noc listopadowa, 10 listopada 1918 – i Teatr Polski gra *Cyrulika sewilskiego*, ukazując nam, jeszcze całkiem niefrasobliwe przygody tego samego Figara, który dojrzawszy potem do grubszych figlów miał tyradami innej sztuki wzniecić ogień na cały świat poszłej rewolucji. Na scenie są Zelwerowicz, jeszcze wtedy mogący dobrze markować zwinność Figara, i Jurek Leszczyński w czarnej almavivie, bijący swą dorodnością, postawą i humorem wszystkich Almavivów wszystkich największych scen świata. Bywałem na tym spektaklu prawie co dzień, więc wiem, że za chwilę za kulisami Schiller grać będzie jedną z wybranych przez siebie melodii Lulliego, ale kiedy nastawiam ucho na tylokrotnie słyszane dźwięki, słyszę nagle dźwięki inne, drogie wszystkim wolnym ludziom świata, głoszące tryumf wolności i dlatego właśnie w owych latach zakazane i jak pieśń tłumionego buntu rozlegające się tylko w ukryciu. I oto słyszę je teraz w pełnej sali, w której pierwszych rzędach siedzą oficerowie, Polacy wprawdzie, ale wiernie służący w okupacyjnej armii. Nie, to nie złudzenie słuchu – to Schiller, coraz głośniejszy, silniejszy, coraz bardziej zapamiętując się w uniesieniu, gra naprawdę *Marsyliankę*, witając nią wieść dopiero co nadeszłą, a jeszcze nie znaną nam, widzom na sali, że pobite Niemcy proszą o pokój. I ta właśnie *Marsylianka* grana na szpincie przez Schillera obwieszcza Warszawie spełnienie wszystkich proctw naszej poezji i koniec stu-letniej niewoli.³²

W emocjonalnym i barwnym opisie wątpliwości budzi zapamiętany przez Lechonia instrument, na którym Schiller miał grać w czasie spektaklu. Szpinet? Jego inna nazwa to wirginał, u nas znany w XVII wieku jako instrumencik lub oktawka – prosty jednomanuałowy klawesyn, z pojedynczym kompletem strun, pozbawiony możliwości łączenia rejestrów, co w dużych, rozwiniętych technicznie instrumentach XVIII stulecia dawało możliwość różnicowania dynamiki, jednak i w nich nie płynnie, lecz skokowo. Instrument – podobnie jak młoteczkowy klawikord – o nikłym dźwięku, przeznaczony do domowego muzykowania. Umieszczony w kulisie Teatru Polskiego, zapewne pośród tłumiących jego brzmienie kotar – byłby dla widowni kompletnie niesłyszalny. Jeśli jednak przyjmiemy, że Lechonia nie zawiodła pamięć, to może grał Schiller na klawesynie współczesnym, zmodyfikowanym, podobnym do używanego wówczas w Paryżu i Berlinie przez

³¹ Ibidem.

³² J. Lechoń, *Lulek*, „Wiadomości” 1955 nr 4, cyt. za: Z. Raszewski, *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, red. J. Degler, Wrocław 1993, s. 141. Zob. J. Lechoń, *Dziennik*, Londyn 1970, t. 2, s. 359.

Wandę Landowską? Byłaby to wizja niesłychanie atrakcyjna, ale nic nie wiemy o tym, by w Warszawie na początku XX wieku znajdował się taki instrument. Na czym więc *crescendo e con fuoco* grał Lully'ego i *Marsylianę* Leon Schiller? Zapewne na pianinie – i tylko poetycka wyobraźnia Lechonia przemieniła ów rozpowszechniony instrument w szlachetny i jakże stylowy szpinet.

11 listopada, gdy po decyzji Rady Regencyjnej komendant Piłsudski przejął de facto pełnię władzy w odradzającej się Polsce, w nurt wydarzeń włączyła się także Szkoła Dramatyczna, w której odbył się uczniowski wiec. Uchwalono iż:

1) Wszyscy słuchacze wstępują do legii akademickiej i tylko ci spośród obecnych mają prawo powrotu do warszawskiej szkoły dramatycznej. 2) Słuchaczki kontynuują naukę nadal, poświęcając wolny czas od zajęć pracy społecznej w Komitecie Polek.³³

Ofiarność ludzi teatru manifestowała się w różny sposób i w różnych miejscach, także poza sceną:

W tych dniach w jednej z pierwszorzędných restauracji zdarzył się następujący wypadek:

Publiczność spostrzegłszy przy jednym ze stolików popularnego artystę kabaretowego pana M. poprosiła go o wypowiedzenie jednego z ulubionych wierszy aktualno-politycznych. Artysta zgodził się pod warunkiem natychmiastowego zebrania na Skarb narodowy 500 marek.

W przeciągu 3 minut zebrano wśród obecnych trzysta kilkadziesiąt marek, sporo rubli oraz złoty zegarek.

Artysta wypowiedział wiersz; zebrał sute oklaski i ofiarę. Tę ostatnią złożył nazajutrz w odpowiednie ręce.³⁴

Kim był ów pan M.? Można przypuszczać, że to Seweryn Michałowski, popularny wówczas recytator.

Ofiarnością na konkretny cel społeczny wykazała się także goszcząca w Warszawie Wanda Siemaszkowa, występująca z wieczorem recytatorskim:

Wanda Siemaszkowa da się słyszeć raz jeszcze dziś w sali techników na dochód uniwersytetu ludowego. Program świetny, powodzenie wieczoru zapewnione.³⁵

Kilka dni później, w sobotę 16 listopada dowód obywatelskiej postawy dali artyści kabaretowi. Stowarzyszenie Miłośników Sztuki Dramatycznej urządziło w sali przy Brackiej wieczór kabaretowy zatytułowany *Cabaret intime*, przeznaczony „dla swych członków i gości przez nich wprowadzonych”. W tej zaaranżowanej zapewne ad hoc imprezie wzięły udział gwiazdy lżejszej muzyki: Mery Mrozińska, Konrad Tom, Matylda St. Clair, Marian Domoślawski i Józef Urstein. „Czysty zysk wieczorów, projektowanych na soboty, niedziele i czwartki zarząd przeznacza na skarb narodowy” – informował „Kurier Warszawski”.³⁶

³³ *Ze szkoły dramatycznej*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 317 wyd. wiecz.

³⁴ *Giest artysty*, „Kurier Polski” 1918 nr 280.

³⁵ *Wanda Siemaszkowa na uniwersytet ludowy*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 311.

³⁶ „*Cabaret intime*”, „Kurier Warszawski” 1918 nr 317 wyd. wiecz.

Jak różne bywały późniejsze koleje losu bohaterów tych dni, świadczyć może przypadek aktora Józefa Grodnickiego, który 12 listopada w czasie przerwy przedstawienia Teatru Letniego *Ja tu rządzę* „wygłosił zachętę do kupna polskiej pożyczki państwowej, za co był nagrodzony huczными oklaskami”.³⁷ 26 lat później, na krótko przed wybuchem Powstania Warszawskiego w podziemnej prasie ukazał się komunikat o zdarzeniu w jawnym teatrze Maska 13 maja 1944, przed próbą generalną operetki Edmonda Audrana *Lalka*. Żołnierze ZWZ-AK wymierzili karę chłosty i ogolenia głowy dyrektorowi teatrzyku, a był nim właśnie Grodnicki, oraz karę ogolenia głowy kierownikowi artystycznemu, Witoldowi Zdzitowieckiemu za to, że ściśle współpracowali z władzami okupacyjnymi, wyrażając w ten sposób szkodę polskiemu życiu zbiorowemu i ubliżając godności obywatelskiej i artystycznej aktorów polskich.³⁸

Wieczór 11 listopada był niespokojny. Wobec niepewnej sytuacji na ulicach, rozbrajania Niemców, rozlegających się odgłosów strzelaniny – warszawiacy zostali w dużej części w bezpiecznym domowym zaciszu. Następnego dnia „Kurier Warszawski” donosił:

We wszystkich teatrach było wczoraj mało osób. Zamiast zapowiadanej *Żydówki* odegrano *Hal-kę*. Wobec strzelaniny, jaka się rozpoczęła o 10-tej wieczorem na Placu Teatralnym, dyrekcja opery zarządziła, aby publiczność opuszczała teatr, przechodząc przez scenę i podwórze teatralne, wyjście od ul. Trębackiej.³⁹

Przyczynę kanonad odnotowała Maria Dąbrowska:

Całą noc była strzelanina w różnych okolicach miasta. Przypuszczam po trosze, że to posterunki milicji i Peowiaków strzelają tak dla dodania sobie animuszu i wypróbowania bojowej gotowości. Były jednak i starcia z wojskami niemieckimi, szczególnie przed ratuszem, którego nie chcieli oddać.⁴⁰

Nie wszyscy Niemcy godzili się poddać bez walki. Były szef sztabu byłego już gubernatora Beselera (o którego pochwytceniu krążyły niemające pokrycia w faktach pogłoski), podpułkownik Nette oraz najbardziej oddani mu współpracownicy zabarykadowali się na Zamku Warszawskim i aż do 15 listopada odmawiali kapitulacji.⁴¹

Miejscami szczególnymi stały się w tym szczególnym czasie kabarety. Tam nawiązywało się teatralne przymierze artystów i publiczności, ten wyjątkowy wzajemny rezonans. Można domyślać się, że ten gatunek teatru, uważany często za zjawisko *minorum gentium*, w gorących dniach 1918 stał się swego rodzaju obywatelską trybuną.

³⁷ *Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 314 wyd. por.

³⁸ *Informacja dla prasy*, „Rzeczpospolita Polska” 1944 nr 7, s. 613; zob. *Slawa i infamia. Z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert*, Kraków 1992, s. 19.

³⁹ *W teatrach*, „Kurier Polski” 1918 nr 279.

⁴⁰ M. Dąbrowska, op. cit., t. 1, s. 169.

⁴¹ Zob. *Z dni przelomowych Warszawy*, „Kurier Polski” 1918 nr 281.

Jak co poniedziałek, 11 listopada w Mirażu zagrano nowy program. Tak nowy, że musiano go chyba zmieniać tuż przed premierą. Nastrój wieczoru był wyjątkowo gorący. „Ostatni program Mirażu przynosi cały szereg piosenek aktualnych i «niecenzuralnych», które dopiero dziś zyskały prawo obywatelstwa” – donosił dzień później najważniejszy warszawski dziennik.⁴²

W Mirażu rozwarto na oścież drzwi i okna i napuszczono świeżego ożywczego powietrza; możemy tu wreszcie oddychać pełną piersią. Wszyscy wykonawcy byli tak przejęci i podnieceni doniosłością chwili, że numerów swoich nie nauczyli się na pamięć i czytali z kartek. Wybaczamy to jednak chętnie panom artystom, wiedząc doskonale, iż dziś tworzyć można aktualności jedynie w ostatniej chwili.

Na pierwszy plan wysunęły się wczoraj numery p. Madziarówny i p. Ursteina. Madziarówna wykonała doskonale *Awanturę w barze amerykańskim* Jusa. Jest to rzecz pod każdym względem doskonała, prawdziwe arcydziełko literatury kabaretowej. Nieporównany jest też Urstein w nowym aktualno-politycznym repertuarze. Zarówno własne bardzo dowcipne *Kino* jak i *Wojażer* Jusa – wywołały na sali burzę oklasków. Ze szczerem zapalem oklaskiwano również *Powitanie komendanta* Jusa, odczytane przez p. Orwidową.⁴³

Dziennikarz „Kuriera Warszawskiego” uzupełni relację kolegi z konkurencyjnej gazety o informację: „deklamacja p. Orwidowej (wiersz Jusa, za który autora wywołano)”.⁴⁴ Reklamując Miraż dzień wcześniej, „Kurier Warszawski” podawał inny skład wieczoru, brak w nim jeszcze tej pozycji. W programie zamieszczonym w „Kurierze Polskim” znajdziemy ów wiersz Władysława Jusa jako *Witaj*. Jedynie „Nowa Gazeta” (nr 470) podała tytuł: *Powitanie komendanta*. Rozpolitykowanie Mirażu zaostrzyło się jeszcze w programie nr 13 wystawionym tydzień później. Przyniósł on najświeższe strofy Andrzeja Własta, o – delikatnie rzecz określając – szczególnej wartości literackiej. Stąd pochodzi prawdopodobnie tekst przytoczony niegdyś przez Ryszarda Marka Grońskiego, zapewne fragment utworu *Wiwat koalicja*:

Zanim się wojenny skończył kram,
Stał szwabski cham
U naszych bram,
Francji ta piękniejsza część
Groźną wyciągnęła pięść
I ja także poszłam w krwawy bój,
Na walki znój, w pocisków rój...⁴⁵

Ów antyniemiecki ferwor poetycki skłonił recenzenta „Nowej Gazety” do uszczypliwości:

⁴² Z *teatrzyków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 314 wyd. por.

⁴³ (S.), *Miraż*, „Nowa Gazeta” 1918 nr 470.

⁴⁴ Z *teatrzyków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 314 wyd. por.

⁴⁵ Cyt. za: R. M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie*, Warszawa 1978, s. 10.

Miraż winien zawiesić od strony ulicy napis treści następującej: „Tutaj wymyśla się szwabom wierszem i prozą przez godzinę i kwadrans bez przerwy”. Ostatni program satyryczny Mirażu jest w rzeczy samej niczym innym tylko wymyślaniem. Zabawa to niewątpliwie miła i wdzięczna, lecz nadużywać jej nie należy, gdyż rychło znudzić się może. Wszakże mamy w chwili obecnej dostateczną ilość tematów „swojskich”, tematów tak śmiesznych, że aż się chce płakać. Wyzyskanie tych tematów byłoby wielce pożądane.⁴⁶

Miraż nawet w warunkach skrępowania zaborczą cenzurą starał się dogryzać okupantom i spośród warszawskich teatryków to on właśnie zapłacił za to cenę najwyższą. Po piosence z tekstem Tuwima opatrzonej refrenem *O, kup pan to*, co ze sceny (w dodatku odpowiednio podane) brzmiało jak „okupant to”, w marcu 1918 zapłacił zamknięciem na ponad trzy tygodnie i mozolnymi negocjacjami, by Niemcy wydali zgodę na ponowne otwarcie. Artyści Boczkowskiego brali więc w listopadowych dniach odwet za swe niedawne niedole i doznaną krzywdę.

12 listopada uaktywnił się politycznie także Argus, korzystając z pełnej wolności słowa:

Teatr Argus pod kierunkiem J. St. Mara również wystąpił, jak i inne teatryki, z programem, nad którym przestał wisieć Damoklesowy miecz cenzury. Więc p. Lin zaśpiewał *Pokera* i *Ewolucję*, za którą – jak sam zaznaczył – „siedział miesiąc w cytadeli”, a publiczność oklaskiwała gorąco historię biednego gracza Michana. co od gry wstać nie mógł, choć niby był wygrany. Aktualny jest duet Stacha z muzyką Mitmana (który wybornie prowadzi orkiestrę), w wykonaniu p. T. Wandyczowej i Wł. Ochrymowicza. Pięknie śpiewają pp. Fortwill i Ratold, znaczne też powodzenie zdobyła utalentowana śpiewaczka p. Z. Wojnowska. P. Gierasiński wystąpił tym razem jako *Aron Obciążer, padykir i manikir* w budzącym wesołość monologu dyr. Mara. Świetny „grajek” p. H. Domański grał z uczuciem *Walca* i *Marsza*. Tańce podobały się ogólnie. Podkreślić należy z uznaniem dobry akompaniament p. Kahana.⁴⁷

Słowa krytyki spadły tylko na Sfinksa. „Wypadki chwili bieżącej nie wycisnęły piętna na sfinkсовym repertuarze” – tak miażdżącą opinię wystawił scenie przy Marszałkowskiej recenzent „Nowej Gazety”.⁴⁸ Teatryk przespał burzę dziejową i jakby nic nie działo się naokoło

śpiewa [...] nadal o „Pończoszkach” (p. Organowska), „One-stepach” (p. Romówna), „Umierających kwiatkach” (p. Romaniszyn), „Ostatnich walcach” (p. Bolska), o wiośnie, winie i miłości, oczywiście tej najtańszej.

Jedynym aktualnym numerem bieżącego programu jest *Antek polityk* Łoskota, w wykonaniu autora. Monolog ten jednak nie należy do wyjątkowo udatnych. Do najlepszych numerów należą *Kinematograf* Wrzosa i *U dentysty* M. Makowieckiej. *Kinematograf* jest to rodzaj mimicznych parodii. Wykonał je p. Znicz z zacięciem i dużą dozą humoru. Zręczną i miejscami dowcipną piosenkę Makowieckiej odśpiewał po szampańsku p. Korczak.

⁴⁶ (S.), *Miraż*, „Nowa Gazeta” 1918 nr 484.

⁴⁷ *Z teatryków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 315 wyd. wiecz.

⁴⁸ (S.), *Teatr i Muzyka. Sfinks*, „Nowa Gazeta” 1918 nr 474.



Teatr „Sfinks”, ul. Marszałkowska 116, Warszawa 1938

Oklaskiwano mocno taniec amerykański pp. Zielińskich. P. Świerczyńska odtańczyła nieśmiertelnego matchicha z zapalem godnym lepszej sprawy. P. Iza Verna posiada nader miłe warunki zewnętrzne, taniec jej jednak odznacza się wybitnym brakiem ekspresji.⁴⁹

Na pocieszenie „Kurier Warszawski” chwalił przynajmniej, że „ostatnia premiera w Sfinksie odznacza się starannością”.⁵⁰ Zmiany nastąpiły także w kinach. Zniknęły z nich niemieckie napisy – symbol obcej supremacji w Warszawie.⁵¹

I ten wieczór był pełen niepokojów. 13 listopada poranne wydanie „Kuriera Warszawskiego” donosiło o strzelaninie, „szczególnie w okolicach Muranowa i Nalewek, która wywołała wielką panikę wśród mieszkańców. [...] Żydowskie teatry i kinematografy wczoraj nie były czynne”.⁵²

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ *Z teatrzyków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 316 wyd. wiecz.

⁵¹ *Objaśnienia w kinematografach*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 312 wyd. wiecz.

⁵² *W dzielnicach żydowskich*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 314 wyd. por.

CZARNY KOT



Marszałkowska 125

pod dyrekcją art.

Kazimierza Wroczyńskiego.

SKETCHE,
OPERETKI,
REVUE,
MONOLOGI,
MELODEKLAMACJA,
PIOSENKI,
SATYRY,
BALET.

14 listopada Czarny Kot dał premierę 8. programu. Wobec intensywności wydarzeń i politycznej gorączki w innych teatrzykach, przeszła ona właściwie bez żadnego echa. Normalizowało się życie miasta, na ulice wracał spokój. Narzekano jedynie na demoralizację w nocnych lokalach, gdzie zapewne zbyt intensywnie świętowano odzyskanie wolności. Teatralną wiadomością dnia był pech, który dotknął Messalkę:

P. Lucyna Messalówna uległa podczas onegdajszego koncertu w Filharmonii na „Bratnią pomoc” przykremu wypadkowi. Znakomita artystka zwichnęła na estradzie nogę i z trudem dokończyła swego programu. Wczoraj nastąpiło znaczne obrzmienie stopy, wskutek czego p. Messalówna nie będzie mogła przez pewien czas występować.⁵³

Ludwik Śliwiński, dla uratowania ciągłości występów teatru Nowości i dla nieustannego dopływu gotówki do teatralnej kasy, zmuszony był w następnych dniach ratować się szybkim przywróceniem na afisz niezawodnej *Księżniczki czarodasza*, od 1917 ściągającej tłumy widzów.

Koniec pierwszego tygodnia odrodzonej Polski, z finałem w postaci notyfikowania przez Józefa Piłsudskiego w sobotę 16 listopada rządowi sprzymierzonym i wszystkim innym faktowi istnienia niepodległego państwa polskiego, przyniósł nowe dramatyczne wydarzenia warszawskim teatrom. Tego wieczoru nie odbyło się w Operze zapowiadane przedstawienie *Starej baśni*. Nabrzmiwiający konflikt zespołu Teatru Wielkiego z Janiną Korolewicz-Waydową, podgrzany zapewne wiadomościami o umiastowieniu *Rozmaitości* i dwóch innych teatrów, wybuchł z pełną siłą. Drożyzna panująca w Warszawie sprawiła, że pracownicy Opery boleśnie odczuwali zaglądną im w oczy niedostatek. Mieli też poczucie krzywdy

⁵³ *Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 315 wyd. wiecz.

wobec faktu pominięcia ich teatru przy obejmowaniu miejskim mecenatem trzech scen. Towarzyszyło im poczucie niepewności przyszłych losów Opery (całkowicie uzasadnione, jak miały pokazać jej późniejsze dzieje). Tego wieczoru zespół teatru wystosował do powstającego właśnie Ministerstwa Kultury list z żądaniem szybkiego umiastowienia bądź nawet upaństwowienia Opery Warszawskiej:

Zarząd Związku komunikuje nam, że na walnym zebraniu, które się odbyło w sobotę d. 16-go b. m. zapadła jednogłośnie następująca uchwała zasadnicza. Zebrani pracownicy operowi zwracają się do władz państwowych polskich z żądaniem natychmiastowego przejęcia opery warszawskiej pod swój zarząd. Uważając, że prywatna dzierzawa nie odpowiada ani warunkom artystycznym, ani ekonomicznym pracowników, zwracają się zgromadzeni do zarządu m. stoł. Warszawy z żądaniem natychmiastowego objęcia opery warszawskiej, jako prowizorium przed jej upaństwowieniem na rachunek rządu państwa polskiego. Rezolucje niniejszą wręczono prezydentowi miasta oraz przesłano ministrowi kultury i sztuki.⁵⁴

Wobec strajku i żądań płacowych Janina Korolewicz-Waydowa tego samego dnia złożyła rezygnację. Około jedenastej w nocy zespół opery zebrał się dla przedyskutowania nowej sytuacji. Wiadomo, że próbowano odwieść dyrektorkę od podjętej decyzji, jednak „oświadczyła, że wobec faktu zawieszenia przedstawienia w sobotę, opery prowadzić nie będzie.”⁵⁵

W niedzielę 17 listopada od pierwszej do czwartej po południu pracownicy Opery odbywali burzliwe zebranie, na którym wobec rezygnacji Korolewicz-Waydowej uchwalono, że teatrem kierować będzie ciało kolegialne, wyłonione spośród pracowników, a więc zrzeszenie o tymczasowym charakterze. Uchwalono prowizorium

polegające na tym, że pracownicy opery w osobach członków Zarządu⁵⁶ zwrócą się dziś w południe [tj. 18 XI] do Magistratu z propozycją, że Zgromadzenie Artystów Opery będzie prowadziło nadal operę aż do chwili jej umiastowienia oraz prosząc, żeby umiastowienie mogło nastąpić jak najprędzej. Wszyscy artyści i cała służba teatralna pozostaje nadal.⁵⁷

Oznaczało to utrzymanie status quo zatrudnienia w teatrze, wszakże z mocno zaciśniętym pasem: miesięczne wynagrodzenia zagwarantowano do wysokości tylko 500 marek, wypłacanie pensji przekraczających tę sumę uzależniono od stanu kasowych wpływów. Uchwalono także wznowienie przedstawień, choć z zastrzeżeniem, że „naturalnie zależne to będzie od dojścia do porozumienia z Magistratem”.⁵⁸

⁵⁴ *Los opery*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 322 wyd. wiecz.

⁵⁵ *Strajk w Operze*, „Kurier Polski” 1918 nr 285.

⁵⁶ Chodziło o zawiązany jesienią związek zawodowy pracowników Teatru Wielkiego. Jego utworzenie było jedną z zapowiedzi rychłego powołania wspólnej organizacji zawodowej artystów polskiego teatru, czyli ZASP-u, utworzonego 21 XII 1918.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

Równoległe z wydarzeniami stricte teatralnymi, Warszawa i jej ulice były tego dnia sceną i widowiskiem teatru zupełnie innego, politycznego. Jego obserwatorką, Maria Dąbrowska zapisała:

Dziś endecja wielki pochód narodowy urządziła, na którym bardzo niesmaczne było niesienie jak Matki Boskiej portretu Wilsona. Okrzyki na cześć Wilsona „obrońcy narodu polskiego” i koalicji. [...] mimo całej dobrej woli, z jaką rozstrząsam ich politykę, n-decy nie przestają mi być wstrętne. To prawda, n-decja jest taka, jaką jest większość społeczeństwa i dlatego ma siłę, ale ta siła polega na pobudzaniu i wykorzystywaniu pod maską idei niskich instynktów mas. Jest to najbardziej Tartuffe’owata partia w Polsce, choć nie kłamie ona tyle razy, co lewica, która znów żyje fikcją, błagą, szantażem, płytkością, tupetem, własną lekkością i pustką głów, które ją przedstawiają i które właśnie dlatego, że tak lekkie, nie mogą utonąć. Istotna wartość Polski jest gdzieś między wierszami.⁵⁹

W poniedziałek 18 listopada władze miasta otrzymały oficjalną rezygnację Korolewicz-Waydowej. W ślad za tym dokumentem w siedzibie magistratu stawiła się delegacja związku pracowników Opery, wśród nich Adam Ostrowski, Stanisław Gruszczyński i Michał Kulesza, którym towarzyszyli przedstawiciele chóru oraz orkiestry, „z oświadczeniem, iż Związek od dziś rozpoczyna przedstawienia na swój rachunek.”⁶⁰ Reakcja magistratu była ostrożna: „przyjął oświadczenie do wiadomości i nie powziął jeszcze decyzji, czy uzna dla interesów miasta możliwe rozwiązanie kontraktu z p. Korolewicz-Waydową.”⁶¹

Wiadomo było, że miasto nie skapituluje wobec decyzji dotychczasowej dyrektorki i to zapewne z dwóch powodów. Korolewicz-Waydową ceniono za jej pracę na stanowisku dyrektora Opery Warszawskiej. Przeprowadziła teatr przez przeszkody, o które rozbiłoby się wielu innych. Opera mimo wojennych trudności działała nieprzerwanie, premiery wystawione za jej kadencji cieszyły się i uznaniem prasy, i powodzeniem u publiczności. Ta dymisja była bardzo bolesnym ciosem dla teatru i magistratu, zwłaszcza że nastąpiła zaledwie dwa miesiące po otwarciu sezonu, a to skazywało teatr na brak i dyrektora, i przewodnika, za którym mógłby pójść cały zespół. Pochodząca z 20 listopada notatka z „Kuriera Warszawskiego” daje świadectwo determinacji miasta, pragnącego zatrzymać Korolewicz-Waydową nawet przy użyciu środków przymusu administracyjno-prawnego:

wobec zrzeczenia się przez p. J. Korolewicz-Waydową dzierżawy opery, magistrat postanowił a) zawezwać dyrektorkę rejentalnie do dalszego prowadzenia opery oraz bezwzględnego wpłacenia należnych podług listu dyrekcyjnego z 2 listopada r. b. 50 726 mk., zastrzegając możliwość dochodzenia strat w myśl umowy oraz sprawdzenie rachunków, b) upoważnić ławnika, dr. J. Łuczyńskiego, jako przewodniczącego komisji muzycznej, do zajęcia się sprawami opery i do reprezentowania wobec opery interesów miasta, c) opracować wspólnie z komisją wybraną przez radę miejską warunki administrowania wszystkimi teatrami celem przedstawienia projektu do zatwierdzenia magistratowi i radzie miejskiej, d) wystąpić do rządu o zagwarantowanie miastu zwrotu wszelkich nakładów,

⁵⁹ M. Dąbrowska, op. cit., t. 1, s. 170.

⁶⁰ *Opera*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 319 wyd. wiecz.

⁶¹ Ibidem.

związanych z prowadzeniem opery, poczynawszy od dnia 16 listopada r. b. z zastrzeżeniem, że wystąpienie to nie pozbawia miasta prawa żądania zwrotu kosztów i strat za czas od wejścia Niemców w dniu 5 sierpnia 1915 r. do d. 16 listopada r. b.⁶²

Spór o Operę rozgorzał na dobre i już dwa dni po rezygnacji Korolewicz-Waydowej obie jego strony zaczęły porozumiewać się ze sobą za pośrednictwem prasy. Krótki list z motywacją swojej dymisji była już dyrektorka opublikowała na łamach „Kuriera Warszawskiego” nazajutrz po rezygnacji. 20 listopada pojawiła się replika przedstawicieli związku zawodowego działającego w teatrze:

Szanowny Panie Redaktorze!

W odpowiedzi na list pani Korolewicz-Waydowej umieszczony w „Kurierze” z d. 17 listopada r. b., zarząd związku artystów oświadcza co następuje:

Niezgodne jest z rzeczywistością, jakoby pani Korolewicz-Waydowa zmuszoną była zamknąć Operę z powodu nadmiernych żądań pracowników; podwyżka tyczyła się tylko tej kategorii pracowników, która pobiera mniej niż 150 marek miesięcznie, dla pozostałych zażądano podwyżki mniejszej, dochodzącej do 52, zależnie od wysokości gaży. O zaskoczeniu dyrekcji tymi zadaniami nie może być mowy, gdyż dyrekcja miała do namysłu 10 dni. Zgłosivszy się w umówionym terminie d. 16 b. m., byliśmy upoważnieni przez ogół do pertraktacji oraz ewentualnego kompromisu, usłyszeliśmy jednak bezwzględne „nie”. Pomimo tak kamiennej decyzji oświadczenie z d. 16 b. m. oświadczyło chęć przystąpienia do pracy, jeżeli ci najubożsi z naszego grona podwyżki otrzymają, i zgodziło się całą sprawę oddać pod rozpoznanie sądu obywatelskiego. I ta najdalej idąca nasza chęć zgody spotkała się ponownie z kategoryczną odmową; nie na nas wien spada wina przerwania pracy i opuszczenie w tych ciężkich chwilach placówki narodowej i kulturalnej.

W ostatecznej konkluzji na zapytanie nasze, czy po zgodzeniu się pracowników na warunki dotychczasowe dyrekcja skłonna byłaby kontynuować przedsiębiorstwo, oświadczone nam, że dyrekcja uważa kontrakty z pracownikami za zerwane. Motywów skwapliwego skorzystania przez p. Korolewicz-Waydową z obecnego krótkiego, bardzo możliwie przejściowego przesilenia, szukać należy w chęci zrzeczenia się przez przedsiębiorczynię kontraktu z zarządem miasta, a to z powodu słabej obecnie frekwencji w operze i co za tym idzie małych dochodów. To jest istotna przyczyna owego kategorycznego „nie”. W tej ciężkiej chwili, pozostawienia samym sobie artyści i pracownicy Opery postanowili wytrwać na stanowisku i nie dopuścić do zamknięcia Opery, którą prowadzić będą na własne ryzyko, aż do objęcia jej przez państwo polskie.

Zwracamy się przeto do społeczeństwa z prośbą o poparcie i nie opuszczenie nas w tym ciężkim momencie przełomowym.

Prezes zarządu: Adam Ostrowski,
sekretarz Tad[eusz] Mazurkiewicz i członkowie zarządu.⁶³

Było jednak wiadomo, że stała się rzecz nieodwracalna: miasto, działając pod silną presją związkowców zdecydowało się na przyjęcie prowizorium, ale na częściowo swoich warunkach. Miejska opieka miała trwać do końca grudnia. Wówczas

⁶² *Sprawy teatralne*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 321 wyd. por.

⁶³ „Kurier Warszawski” 1918 nr 320 wyd. wiecz.

to prasa znów zaczęła bić na alarm, że Operze Warszawskiej, wobec nierozwiązanego zagadnienia jej statusu i pustki w miejskiej kasie, grozi zamknięcie. Związkowcy, co warto zauważyć, dotrzykali słowa: w poniedziałek 18 listopada odbyło się przedstawienie *Halki*. Uroczyste, bo dochód przeznaczono na rzecz Skarbu Narodowego.⁶⁴ Owocne, bo widownia znów wykazała się ofiarnością. Dochód po potrąceniu wydatków „najniezbędniejszych (prąd itd.) wyniósł 1600 marek i 12 rubli. Wacław Brzeziński, artysta operowy, ofiarował list zastawny na 500 rubli.”⁶⁵

Gotowość do poświęcenia nie była tylko udziałem widzów. „Zaznaczyć należy, że nie tylko cały personel artystyczny, ale i służba techniczna zrzekły się tego dnia swego zwykłego wynagrodzenia”⁶⁶ – donoszono następnego dnia. Poniedziałkowy wieczór z *Halką* musiał być szczególnie trudny dla byłej dyrektorki, doświadczającej okrucieństwa zawodu artysty teatru, zmuszonego do mobilizacji i występu mimo wszystkich życiowych trudności. Korolewicz-Waydowa po wydarzeniach sprzed dwóch dni musiała stanąć w świetle reflektorów i śpiewać tytułową partię.

18 listopada 1918 przyniósł rozstrzygnięcie sprawy sądowej bulwersującej od dłuższego czasu teatralne środowisko. Michał Krywoszejew, niefortunny reformator warszawskiej gospodarki teatralnej, oskarżył swego czasu Jana Lorentowicza i byłego prezesa miejskich teatrów Antoniego Gintowta o plagiat projektu zmiany organizacji warszawskich scen. Tego dnia sąd uznał jednak winę Krywoszejewa, skazał go na miesiąc aresztu i poniesienie kosztów procesowych.⁶⁷

Wieczorem na scenie Teatru Letniego wystąpiła po raz pierwszy po latach spędzonych za granicą Mieczysława Ćwiklińska. W Warszawie pojawiła się w połowie października i szybko porwał ją Ludwik Śliwiński, za którego sprawą jej talent rozkwitł przed wybuchem wojny na scenie Nowości. W Teatrze Letnim wystąpiła z Antonim Fertnerem w *Polce w Ameryce* Stanisława Kozłowskiego, „by znowu czarować finezją i wdziękiem”, jak pisze recenzent i zauważa, że

była bardzo miła i bardzo ładna, chociaż rola dziewczyny mniej więcej orleańskiej nie bardzo leży w charakterze pani Ćwiklińskiej. Trudno było z tej bladej i papierowej figury wykrzesać cokolwiek.⁶⁸

Większe szczęście – bo i lepszy był teatralny materiał – miał Fertner w roli Fertiga. „Był wyborny i nieporównany w groteskowej karykaturze. Był przepyszny. Stworzył wspaniały typ oberpaskarza”.⁶⁹ Ten wspólny występ stał się początkiem artystycznej współpracy dwójki wielkich mistrzów farsy, którzy wzniesli ten gatunek na wyżyny sztuki teatralnej. Kilka lat później firmowali swoimi nazwiskami efemeryczny Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera.

⁶⁴ Zob. *Teatr i muzyka. Opera na Skarb narodowy*, „Kurier Polski” 1918 nr 285.

⁶⁵ *Na Skarb Narodowy*, „Kurier Polski” 1918 nr 290.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Zob. *Kronika sądowa. O potwarz*, „Kurier Polski” 1918 nr 285; *Z sądów. O oszczerstwo*, „Nowa Gazeta” 1918 nr 478.

⁶⁸ *Z teatru*, „Kurier Polski” 1918 nr 285.

⁶⁹ *Ibidem*.

Premierę nowego programu dał, jak co poniedziałek, Teatr Miraż, gdzie na scenie pojawił się świeżo zaangażowany pieśniarz Sław o „prześlicznym głosie tenorowym”.⁷⁰ Także Mozajka przyciągała widzów nowym programem. Złożyły się nań farsa *Podróż poślubna*, szkic *Dzieci giną* i operetka *Wesoła cyganeria*. Na scenie Władysław Bratkiewicz, Edmund Gasiński i Mery Mrozińska, która czas nieczynności Teatru Małego wykorzystywała na występy w kabarecie. Teatr przy Jasnej nie dawał bowiem premier już od początku miesiąca, czekała go wielka zmiana. W ten bogaty w wydarzenia dzień gazety przyniosły jednobrzmiące komunikaty o zmianie kierownictwa sceny:

Dyrektor Teatru Polskiego, dr Arnold Szyfman podpisał umowę z p. K. Zalewskim i Zrzeszeniem artystów teatru Małego, której mocą Teatr Mały przeszedł na własność dyrekcji Teatru Polskiego. Jednocześnie p. Szyfman zawarł kontrakt z zarządem Filharmonii dający mu prawo urzędowania w Teatrze Małym widowisk w ciągu lat dwu. Zrzeszeni artyści Teatru Małego będą wcieleni do personelu Teatru Polskiego, tak, że odtąd oba zespoły tworzyć będą jedną trupę.⁷¹

Kulisy przejście Teatru Małego wspominał po latach Szyfman:

Kazimierz Zalewski, dyrektor tego teatru, chorował już od dłuższego czasu i teatr był w upadku. Zresztą i tam było już Zrzeszenie Aktorów, z początku pod kierunkiem Wł. Neubelta, a po tym – Fr. Frączkowskiego z dyrekcją artystyczną K. Zalewskiego. Zalewski, dowiedziawszy się o moim powtórnym zainteresowaniu Teatrem Małym, zaprosił mnie do siebie przez sekretarza teatru, Świeściaka i oświadczył, że gotów jest ustąpić z Teatru Małego. Pertraktacje ciągnęły się przez kilka dni w jego domu przy ul. Długiej. Doszliśmy do porozumienia.

Gdy umowa była już zredagowana, Zalewski po przeczytaniu jej podniósł następującą wątpliwość, wynikającą stąd, że mój adwokat (Zalewski nie miał adwokata, bo sam był prawnikiem) przewidywał w jednym z paragrafów umowy, komu, w razie śmierci Zalewskiego, przed ostatecznym uregulowaniem należności z mojej strony, mają być wpłacone sumy należne z tytułu umowy. Wtedy Zalewski na pół serio, na pół z humorem, zapytał: „A co będzie, jeżeli pan Szyfman wcześniej umrze?” Roześmiałem się i uznając zastrzeżenie jako słuszne, zaproponowałem redakcję, z której wynikało, że wtedy Teatr Mały wraca z powrotem do Zalewskiego, a sumy wpłacone do moich spadkobierców, co zostało zaakceptowane. Podpisaliśmy umowę, pożegnaliśmy się serdecznie, a następnego ranka zawiadomił mnie Świeściak, że Zalewski zmarł w nocy. [...]

Tego samego dnia, w którym podpisaliśmy umowę z Zalewskim, załatwiłem formalności, wcześniej ustalone z Zarządem Filharmonii, i powierzyłem Drabikowi rekonstrukcję i omówioną już poprzednio modernizację sceny oraz renowację widowni. Roboty trwały kilka tygodni.⁷²

Te sporządzone po latach zapiski, choć przemawiające żywością opisu, są jednak mylące. Szyfman – może przez luki w pamięci, może przez chęć podkoloryzowania wspomnień, przydania im dramatyzmu – uśmiercił Zalewskiego

⁷⁰ Z *teatryków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 319 wyd. wiecz.

⁷¹ *Teatry: Mały i Polski*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 319 wyd. wiecz.; *Połączenie teatru małego z Polskim*, „Kurier Polski” 1918 nr 284.

⁷² A. Szyfman, *Labirynt teatru*, Warszawa 1960, s. 279.

przedwcześnie. Ten bowiem żył jeszcze dwa miesiące. Rozstał się ze światem 19 stycznia 1919. Do pełnej siedemdziesiątki zabrakło mu niespełna roku (ur. 18 XII 1849). Zaś Józef Świeściak nie żył już od ponad roku!⁷³ Nie jedyna to pomyłka, a może celowa konfabulacja Szyfmana spisującego po latach wydarzenia związane ze swym powrotem do Warszawy. Wspomnina na przykład swoje lipcowe rozmowy z Maurycym Spokornym – niemożliwe, chyba że obcowalby z duchem. Spokorny umarł bowiem w grudniu 1917, ówczesna prasa poświęciła sporo miejsca jego nagłemu odejściu. Po z górą czterdziestu latach od tamtych wydarzeń świat żywych i umarłych roku 1918 zaczął stapiać się w pamięci Szyfmana w zdumiewającą jedność.

Komunikat, sformułowany – jak przypuszczają badacze – przez samego Leona Schillera, w dalszej części zapowiadał:

Z końcem bieżącego miesiąca pomocnicza ta scena teatru Polskiego otworzy swe podwoje nową komedią Bolesława Górczyńskiego *Rzeczywistość*. W planie szereg nowości oryginalnych i zagranicznych autorów. Kierownictwo artystyczne w wyborze sztuk dbać będzie przede wszystkim o wysoką wartość literacką utworów, mając zamiar zapoznać publiczność tylko z najciekawszym dorobkiem dramaturgii współczesnej. Nowa scena będzie także terenem śmiałych eksperymentów sztuki aktorskiej i inscenizatorskiej.⁷⁴

Życie szybko zweryfikowało te ambitne zamierzenia. Od Teatru Małego do końca jego istnienia jesienią 1939 nie mogła odkleić się żartobliwa etykieta „mały, ale świntuch”, określająca jego repertuar, często dość frywolny jak na ówczesne normy obyczajowe. Mimo protestów i oskarżeń o zaniżanie poziomu, którego wymagano od Teatru Polskiego – nie mogło być inaczej, zwłaszcza wobec braku pomocy ze strony państwa i spauperyzowanych wojną gustów widowni. Najambitniejsze realizacje Teatru Polskiego gromadziły tłumy tylko na premierze, potem widowni wystarczyło na niewiele ponad dziesięć przedstawień (taki był los choćby wystawionego we wrześniu 1918 *Księcia Niezłomnego*). Pragmatyczny Szyfman uczynił z Teatru Małego instrument do wspomagania Teatru Polskiego:

Teatr Mały zdobył od pierwszej chwili powodzenie, a w niektórych okresach również i znaczenie artystyczne. [...] poza artystycznymi sukcesami reżyserów, aktorów, scenografów oraz wielu sztuk kameralnych polskich i obcych, był prawie przez całe 20 lat, z małymi wyjątkami, teatrem dochodowym, który niejednokrotnie pokrywał deficyty Teatru Polskiego a jednocześnie zaspokajał ambicje i potrzeby zespołu aktorskiego i reżyserów. Przyczyniał natomiast dyrekcji, kierownictwu literackiemu i reżyserom wiele kłopotów obsadowych, gdyż praca ze wspólnym zespołem aktorskim była wielce niewygodna dla obu teatrów, zwłaszcza dla Teatru Polskiego.⁷⁵

⁷³ Józef Świeściak, aktor, reżyser, od sezonu 1915/1916 członek zarządu Zrzeszenia Teatru Małego, zmarł 26 V 1917 w Rudce.

⁷⁴ *Połączenie teatru Małego z teatrem Polskim*, „Kurier Polski” 1918 nr 284, s. 6.

⁷⁵ A. Szyfman, op. cit.

We wtorek 19 listopada ogłoszono oficjalnie umiastowienie teatrów: Rozmaitości, Letniego i Praskiego. Na ich czele miał stanąć dyrektor generalny, a jego nominację zapowiedziano na 1 grudnia. Przy okazji zmiany czekającej Rozmaitości ze zdziwieniem przyjmowano propozycję zastąpienia jego nazwy, mającej długą tradycję, prozaiczną: Teatr Dramatyczny. „Zniszczenie tej starej tradycyjnej nazwy trudno uzasadnić”⁷⁶ – protestowano w prasowych publikacjach, choć pomysł na zmianę łatwo było uzasadnić dziedzictwem czasów rozbiorowych. Zdziwienie budzi do dziś brak propozycji powrotu do nazwy Teatr Narodowy – co byłoby przecież symbolem odzyskanej państwowości i uznaniem rangi tej najstarszej polskiej sceny. Niepokój wzbudzała sytuacja Opery Warszawskiej, zgodnie uznawanej za dobro narodowe, wobec czego, zamiast umiastowienia, należało oddać ją pod opiekę państwu. „Powstałe ministerstwo Ochrony Kultury i Sztuki ma przed sobą od razu zagadnienie, nad którym poważnie zastanowić się należy”.⁷⁷

Teatr Polski pracował intensywnie nad *Wyzwoleniem* w reżyserii Juliusza Osterwy, który realizował je wreszcie bez cenzuralnych skreśleń, narzuconych jeszcze w 1916 przez niemieckich urzędników Aleksandrowi Zelwerowiczowi. Pracowano w tempie zdumiewającym jak na rozmiar i wagę dzieła – w teatrze, który za swój cel postawił od początku staranność pracy nad tekstem i jego realizacją. Edward Krasiński w biografii Szyfmana wyliczył, że odbyto zaledwie dziesięć prób.⁷⁸ Aby przez ten czas przyciągnąć publiczność do teatru i zapewnić mu dopływ gotówki we wtorek 19 listopada dano premierę *Tajemnicy* Henri Bernsteina w reżyserii Karola Borowskiego z Natalią Siennicką, Honoratą Leszczyńską, Wojciechem Brydzińskim i Władysławem Grabowskim, przyjętą z dużym rozczarowaniem. „Komedja ta należy do najslabszych utworów paryskiego fabrykanta” – pisał recenzent „Kuriera Polskiego”.⁷⁹ Zgodny z nim Stefan Krzywoszewski zauważył powrót na scenę Siennickiej:

dawno niewidziana artystka, której piękny talent Warszawa umiała należycie ocenić [...] prowadziła dialog z wielką maestrią, a jeśli w ostatnim akcie znużyła cokolwiek przydługimi wynurzeniami, była w tym z pewnością większa część winy autora, a nie artystki.⁸⁰

Ciepłej przyjęto premierę Argusa, a to za sprawą Romualda Gierasińskiego, który – po dwóch postaciach warszawskich Żydów w szmoncesach Konrada Toma i Stanisława J. Mara – tym razem ukazał się widzom jako karykatura pruskiego zupaka w monologu *Michel Pluder Landszturm*. Co prawda sprawozdawca „Nowej Gazety” zwierzał się z niedosytu: „szkoda tylko, że tekst monologu

⁷⁶ *Teatr i muzyka. Teatry umiastowione*, „Kurier Polski” 1918 nr 287.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Zob. E. Krasiński, op. cit, s. 137.

⁷⁹ L. Chrzanowski, *Teatr Polski*. „*Tajemnica*” – komedja w 3-ach aktach Bernsteina. Reżyserował J. [!] Borowski, „Kurier Polski” 1918 nr 288.

⁸⁰ S. K. [S. Krzywoszewski], *Teatry warszawskie. Teatr Polski: „Tajemnica”, sztuka w 3 aktach Bernsteina*, „Świat” 1918 nr 48.

nie został dostatecznie wyzyskany”⁸¹, ale postać stworzona przez popularnego „Gierasa” podobała się tak bardzo, że landszturm Pluder ze swoim monologiem wrócił także w następnym programie Argusa. Ten teatrzyk postanowił najwyraźniej podążyć drogą wytyczoną przez Miraż. Repertuar obfitował w antyniemieckie akcenty. Popularny kuplecista Henryk Domański zbierał brawa za piosenki o Wilusiu.⁸² Były cesarz cieszył się w Warszawie dość szczególną sławą: wreszcie można było z niego bezkarnie szydzić.

Wciąż oczekiwano decyzji ojców miasta o wyborze dyrektora scen przejętych przez magistrat Warszawy. Teatralna gielda nazwisk jako najpewniejszego kandydata na to stanowisko wymieniała Jana Lorentowicza – i typowano trafnie. 21 listopada 1918 „Kurier Warszawski” poinformował:

Dowiadujemy się, iż na stanowisko jeneralnego dyrektora teatrów miejskich ma być mianowany p. Jan Lorentowicz. Mianowanie to pozostaje w związku z umiastowieniem teatrów, które nastąpi w ciągu grudnia r. b.⁸³

Następnego dnia Teatr Letni grał jedną z ostatnich premier, wystawionych jeszcze w organizacyjnych ramach zrzeszenia artystów. Marceli Trapszo wyreżyserował krotochwilę Jana Adolfa Hertza *Przylapany*, w której znów brawa zbierał Fertner jako Antoś Sikora, „trochę złodziej, trochę mistrz od ochrony kobiet.”⁸⁴

W sobotę 23 listopada spełniło się – choć na krótko – żądanie artystów Opery Warszawskiej. Miasto wzięło ją pod swą kuratelę, ale – jak zaznaczono – tylko do 1 stycznia 1919.⁸⁵ W praktyce oznaczało to zatem dalszą niepewność i zagrożenie bytu Teatru Wielkiego. Wieczorem w Teatrze Praskim odbyła się premiera *Alzacji* Gastona Leroux i Camille’a Luciena, wielkiego sukcesu artystycznego i frekwencyjnego Teatru Polskiego sprzed ponad czterech lat. Praskie przedstawienie w „pomysłowej i starannej” reżyserii Jana Kęckiego, nastrojone „na ton wysoce patriotyczny” – jak zauważył sprawozdawca „Kuriera Warszawskiego” (zapewne był nim jak zwykle Tadeusz Kończyc) wywarło na praskiej publiczności ogromne wrażenie.

Podkreślić z uznaniem należy czujność kierownictwa teatru Praskiego, które wystawiło *Alzację* w tak odpowiedniej chwili: jest ona dziś bolesnym, ale pięknym, pełnym wyrazu wspomnieniem ciężkich walk alzaczyców z hegemonją Prus.

Grano sztukę wybornie. P. Bogusińska miała odpowiedni gest i wyraz dramatyczny i role matki utrzymała w tonie szlachetnym. P. Aldona Jasińska, której występy gościnne w *Erosie i Psyche* i *Mauprat* znacznym na Pradze cieszyły się powodzeniem, i tym razem zyskała uznanie publiczności:

⁸¹ „Nowa Gazeta” 1918 nr 485.

⁸² *Z teatrzyków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 322 wyd. wiecz.

⁸³ *Dyrektor teatrów*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 322 wyd. wiecz.

⁸⁴ Z., *Teatr Letni. „Przylapany”, fraszka sceniczna w 3 aktach J. A. Hertza*, „Kurier Polski” 1918 nr 291.

⁸⁵ Zob. *Prowizorium w Operze*, „Kurier Polski” 1918 nr 291.

grała swą rolę z zacięciem charakterystycznym, doskonale podkreślając dramatyczne momenty w akcie trzecim. P. Skarżyński miał za mało uczucia w grze na ogół bardzo starannie opracowanej; dużo lepszy był w scenach o silniejszym napięciu. Bardzo dobrą sylwetkę Elzy dała p. Tatarkiewiczówna, dużo szczerego uczucia miała p. Ordeżanka. Z pozostałych wykonawców wyróżnić należy pp. Bartoszewską, Zahorską, Kawińską, Zejdowskiego, Nawrockiego, Stróżewskiego, Jamińskiego. Słowo uznania należy się, pp. Daszewskiemu i Kwiatkowskiemu.⁸⁶

Ubogi teatr na peryferiach miasta składał tym przedstawieniem hołd zwycięskiej Francji, ale i ofiarom zakończonej właśnie wielkiej wojny. Patriotyczny ton udzielił się innym scenom dzielnicowym. Teatr im. Staszica wystawił 23 listopada widowisko zatytułowane *Polska idzie pióra* Remigiusza Kwiatkowskiego, określone jako „misterium narodowe”, które „w formie poetyckiej odzwierciedla współczesne nastroje zmartwychwstającej Polski”.

Nie brakuje w tych gorączkowych dniach i akcentu nieco groteskowego, w świetle wspomnianej już, a ludziom teatru znanej, „kłątwy *Wesela Fonsia*”, krotochwili, która tak fatalnie „zapowie” w przyszłości drugą wojnę światową. „Ludzie teatru są bardzo przesądni, a *Fonsio* źle wróży. Zapowiada ciężkie chwile dziejowe”⁸⁷ – mówił w 1988 Bohdan Korzeniewski. W XX wieku ta sztuka przynajmniej dwa razy zadziałała jako zły prognostyk: w 1939 oraz w 1949, gdy nowo powstała PZPR przystąpiła do likwidacji resztek niezależności społeczeństwa. Zbiegło się to z prawdziwym wysypem premier *Wesela Fonsia*, w Poznaniu, Warszawie, Bydgoszczy, Jeleniej Górze i Opolu. Od tego czasu krotochwili Ruskowskiego ludzie teatru unikają. W przełomowym roku 1918 *Fonsio* obecny był przynajmniej na trzech scenach: bydgoskiej i dwóch warszawskich. Warszawa pobiła swoisty rekord. Oto 1 października *Wesele Fonsia* pojawiło się w repertuarze Teatru im. Staszica. Wedle relacji Tadeusza Kończycza

grano *Wesele Fonsia* żywo i składnie, choć jeszcze w nieco za wolnym tempie. Humor krotochwili musi czasem skakać jak rozpędzony rumak, nie może się wlec jak chabeta woziwody. [...] Sztukę przyjmowano życzliwie, bawiono się dobrze.⁸⁸

23 listopada krotochwilę zagrano na scenie robotniczego Teatru Powszechnego (Chłodna 29) w reżyserii Wacława Wacławskiego. „Żywe figury i szczerzy humor w dialogu łączą się w całość, która zjednała sobie oklaski szerokich warstw publiczności” – informował o premierze „Kurier Warszawski”⁸⁹, wśród wykonawców wymieniając między innymi Gozdawę – pod tym scenicznym pseudonimem ukrywał się Stefan Wiechecki. Jesienią 1918 sztuka Ruskowskiego nie ściągnęła nieszczęścia – może dlatego, że jej premiera odbyła się już po burzliwych, decydujących dniach połowy listopada...

⁸⁶ „Alzacja” w *Teatrze Praskim*, „Kurier Warszawski” nr 327 wyd. wiecz.

⁸⁷ *Sława i infamia*, op. cit., s. 62.

⁸⁸ (T. K.-c.) [T. Kończyc], *Z teatryków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 273 wyd. wiecz.

⁸⁹ *Z teatryków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 325.

Ostatni poniedziałek miesiąca, 25 listopada należał znów do Mirażu, wciąż korzystającego z wolności i możliwości atakowania zwyciężonych Niemiec. Tym razem zaprezentowano publiczności monolog *Ex Rex (H.K.T.)* i choć do naszych czasów dotrwał jedynie ów tytuł, można domniemywać, że wydrwiono i znienawidzoną „hakatę”, i znów „Wilusia” – bo to w niego wcielił się wykonujący ów monolog Józef Zaremba.

Zmieniały repertuar i próbowały zaskakiwać publiczność inne warszawskie teatryki. We wtorek 26 listopada na scenie Czarnego Kota pojawił się niezwykle element scenograficzny, ogromny termometr, którego zadaniem było mierzenie temperatury widowni. Im więcej śmiechu i owacji, tym wyżej podnosił się słupek niby-rtęci. Ludwik Sempoliński wspominał, że autorem tego pomysłu był Jan Koliszer, urodzony w Krakowie polski aktor, który do Warszawy na gościnne występy przyjechał z Wiednia.⁹⁰ I na tej scenie nie oszczędzono eks-cesarza: „Huraganem braw powitano Wilusia-cywilusia, którego udawał z humorem p. Skonieczny.”⁹¹

Niedawne przejście przez miasto trzech scen było wciąż pierwszoplanowym tematem rozmów wśród stołecznych aktorów. Najwięcej optymizmu wykazywali – co rozumiało – członkowie zespołu artystycznego Teatru Praskiego. 27 listopada na łamach „Kurieru Polskiego” Jan Kęcki dowodził:

Z chwilą przejścia nas przez miasto musi podnieść się poziom artystyczny. Miasto wyposaży teatr w dekoracje, rekwizyta, kostiumy, jakich nie mamy i mieć nie możemy. Uda się powiększyć czy dokompletować personel. Miasto musi scenę subwencjonować. [...] Wreszcie z chwilą połączenia nas z miastem, artyści mogą w wieczory wolne grać na innych scenach lub pozyskać występy artystów tej miary co Frenkiel i Stępowski, a to wyśmienicie wpłynie na poziom artystyczny i frekwencję teatru praskiego.⁹²

Pracy artyści mieli dobre chęci i wielki zapał, jednak ich przekonanie, że pozyskają tuży Rozmaitości było naiwnością.

Eugenia Bogusińska obawiała się z kolei,

aby magistrat nie stworzył u nas biurokratyzmu, stwarzając szereg nowych posad, co obciąży budżet, a łatanie go przez podniesienie cen może osłabić frekwencję.⁹³

Czas zweryfikuje nadzieje i obawy członków zrzeszenia Teatru Praskiego. Do końca trudnego i heroicznego bytowania pozostanie on najbiedniejszym z warszawskich teatrów, z własną publicznością i zespołem. Ani Frenkiel, ani Junosza-Stępowski nie postawią nogi na scenie byłego Kuratorium Trzeźwości.

⁹⁰ L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968, s. 167.

⁹¹ (T. K.-c.) [T. Kończyc], *Z teatryków*, *Kurier Warszawski* 1918 nr 329 wyd. por.

⁹² *Teatr Praski a umiastowienie*, „*Kurier Polski*” 1918 nr 294.

⁹³ *Ibidem*.

W czwartek 28 listopada 1918 Teatr Polski dał zapowiadaną już od kilku dni premierę *Wyzwolenia*. Premierę historyczną, bo bez skreśleń cenzora, ale także przez atmosferę, w jakiej odbyło się przedstawienie, odnotowaną nazajutrz:

Wznowione w teatrze Polskim *Wyzwolenie* Wyspiańskiego wywarło znowu potężne wrażenie, choć może wobec burz, zagrażających odzyskanej niepodległości, budziło nieco odmienne uczucia i myśli, niż w dniu swej premiery przed dwoma mniej więcej laty.⁹⁴

Wystawienie wielkiego dzieła przynosi zaszczyt dyrekcji p. Szyfmana i jego artystom i dekoratorom.⁹⁵

Drugą realizację dramatu Wyspiańskiego na tej scenie czasem uważano – nie słusznie – za wznowienie inscenizacji Zelwerowicza. Inny był jednak jej sceniczny kształt, inna obsada. Reżyserował Juliusz Osterwa, który wystąpił także w roli Konrada. Władysław Zawistowski porównywał:

dzieło Osterwy nie było świadomym podjęciem współzawodnictwa. Przeciwnie – zasadnicza koncepcja realizacji scenicznej dramatu była powtórzeniem tego, co stworzył poprzednio Zelwerowicz, była biernym wykonaniem pierwowzoru, bez żadnych zmian poważnych. Jedyne w obrębie II aktu doszło do ciekawszych przeistoczeń. [...] Osterwa zapragnął dramat poprawić. Dialogi – nie zacierać, ale wzmocnić. Psychikę Konrada usunąć w głąb, Maskom nadać realność, byt niezależny. Dlatego, zamiast Masek, przeciągnęły przez scenę dramatis personae, czy też ich widma, Karmazyn i Hołysz, Kaznodzieja i Prezes, jednym słowem ci wszyscy, których poznaliśmy w akcie I i ujrzymy w III – pomysł niewątpliwie niezwykle, świadczący o samodzielności i inteligencji reżysera. Uzyskał przez to Osterwa większą zwartość dramatu, zespolenie zbyt luźnych jego części, a nade wszystko uczynił z aktu II dramat rzeczywiście.⁹⁶

Emocjonalną relację z przedstawienia, bardziej nawet będącą świadectwem chwili impresję niż ścisły opis zostawił Władysław Rabski:

Nie byłem przed dwoma laty na premierze *Wyzwolenia* w Warszawie, lecz czytałem za granicą echa tej strasznej spowiedzi, tego „teatru polskiej męki”, tego genialnego chaosu, z którego, jak piorun, wylatuje krzyk czynu Konradowego, śmiech rwącego więzy romantyzmu „kowala ojczyzny” i tryumfalny głos już wyzwolonego, a jednak męczącego się jeszcze poczuciem swej teatralności „Orestesa Polski”. [...]

A wczoraj zdawać się mogło przez chwilę, że cały teatr ma te same oczy. Wsluchiwałem się w szmer jego serca i zrazu nie słyszałem nic, prócz tej drżącej radości, że Polska idzie, że czyn ją dźwignie na słoneczne szczyty. [...]

Polski mesjanizm, sny romantyzmu, legenda o Chrystusie narodów, wszystko, co Wyspiański zamknął w przekleństwie: „Poezjo precz! – jesteś tyranem”, stało się nagle zbłąkanym echem przeszłości. „Polska współczesna”, która do niedawna jeszcze grała tak mocno na harfie poety, wydała się wczoraj... historią. Dzień dzisiejszy położył ręce na duszach ludzkich i wołał o inny czyn. Już nie wyklinał poezji, lecz szeptał: „Ratujmy Polskę! ratujmy ideał ojczyzny!”

⁹⁴ 12 IV 1916.

⁹⁵ *Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 330 wyd. por.

⁹⁶ W. Zawistowski, *Teatr warszawski między wojnami (wybór recenzji)*, Warszawa 1971, s. 41, 43.

A taka była przemoc tego zaklęcia, przemoc tej trwogi, która krzyczy po wszystkich gościńcach kraju, że między sceną a publicznością, między myślą, walką i modlitwą Konrada, a męką ludzi dzisiejszych pękły jakieś druty, załamały się jakieś mosty. Rozeszły się drogi tłumu i poety.

I oto dlaczego rezonans *Wyzwolenia* musiał wczoraj być inny niż w zaprzeszłym roku. Dziś dni i godziny znaczą więcej, niż dawniej całe lata i całe okresy. Żaden duch czujący w Polsce nie może już zamknąć się w loży teatralnej tak, aby nie słyszał burzy, huczącej poza murami świątyni, w której mszę odprawia poeta. Nie można rozplątać się tylko w ekstazach artysty tam mianowicie, gdzie ze sceny przemawia Wyspiański, którego cała twórczość jest kochanką i niewolnicą Polski, którego myśl i wyobraźnia ma tylko jednego Boga: Ojczyznę! Każdy promień jego natchnienia wie- dzie nas ku Polsce, więc jeżeli ta Polska, która, drżąc z przerażenia, u drzwi naszych stanęła, modli się inaczej niż ta, która przemawia ze sceny, wtedy w tłumach budzi się niepokój. Odgrodzić się od niej żadnym fanatyzmem czystego piękna nie można, a dwugłos Polski teatralnej i Polski żywej rozdzwaja dusze słuchaczy. [...]

Ale mimo tego rozdwojenia czuliśmy jednak wszyscy, że od sceny idzie ku nam czar wielkiej sztuki. Żaden teatr warszawski nie dał jeszcze takiego tła Matejkowskiego, tak wspaniałej instrumentacji i takich ram stylowych Wyspiańskiemu. Wpatrzeni w grę Osterwy tęskniliśmy wprawdzie chwilami do spizowego głosu Węgrzyna, ale jego Konrad miał mimo wszystko urok rzeźby misternej. Nie był to brząz, ale była to kość słoniowa, rżnięta dłutem myślącego i subtelnego artysty.

W sprawozdaniu Rabskiego znalazło się także zdanie, będące zawoalowanym opisem najważniejszego wydarzenia tego wieczoru, ważniejszego bodaj od samej premiery:

Ale nagle... ktoś wszedł do loży teatralnej, ktoś z galerii zawołał: „Niech żyje!” i ktoś na scenie wymówił wielkie słowo Konrada!⁹⁷

Kim był ów spóźniony gość, powitany entuzjastycznym okrzykiem – wyjaśniono w porannym wydaniu gazety:

Wśród publiczności widzieliśmy [...] komendanta Piłsudskiego w otoczeniu oficerów sztabowych.⁹⁸

Lakoniczny opis przyjęcia Piłsudskiego pozostał na stronach „Kurier Pol- skiego”:

Po pierwszym akcie publiczność zgotowała owację obecnemu w teatrze Naczelnikowi Narodu Komendantowi Józefowi Piłsudskiemu. Po przedstawieniu oczekiwał tu tłum na odjazd Komendanta przed teatrem. Gdy komendant zjawił się – znów wznowiono okrzyki na jego cześć.⁹⁹

To pojawienie się Komendanta na widowni teatru, odnotowane aluzyjnie przez Rabskiego miało – jak można się domyślać – znaczenie przede wszystkim polityczne. Efektowne entrées w towarzystwie adiutantów w chwili, gdy

⁹⁷ W. Rabski, *Z teatru*. (Teatr Polski: „Wyzwolenie”, dramat w 3-ch aktach Stanisława Wyspiańskiego), „Kurier Warszawski” 1918 nr 330 wyd. wiecz.

⁹⁸ *Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 330 wyd. por.

⁹⁹ *Teatr i muzyka*, „Kurier Polski” 1918 nr 296.

Osterwa recytował na scenie monolog Konrada, być może zostało precyzyjnie wyreżyserowane. Realny teatr polityki splótł się ze światem teatru poetyckiego. Ten niezwykle wieczór upamiętnił się także drugim już w tym roku gościnnym występem Poli Negri (poprzednio wystąpiła podczas dobroczynnej imprezy *Tombola bez masek* na scenie Teatru Wielkiego w lutym). O godzinie 10. można ją było oglądać w sali Towarzystwa Dramatycznego Oaza w imprezie *Wieczór humoru*.

Czwartek 28 listopada przyniósł też zmianę w warszawskich teatrzykach. „Kierownictwo artystyczne teatru Miraż objęli z dniem dzisiejszym znani autorowie kabaretowi, pp. Władysław Jus i Andrzej Włast” – informował „Kurier Warszawski”.¹⁰⁰ Nastali po Jerzym Boczkowskim, dotychczasowym dyrektorzem Mirażu, za którego sprawą teatrzyk przy Nowym Świecie zyskał opinię najbardziej zadziornego i najmocniej dającego się we znaki niemieckim okupantom. 3 grudnia ukazała się informacja o zmianach dyrekcyjnych w innym teatrze:

P. Jan St. Mar, dotychczasowy dyrektor Argusa prosi nas o podanie do wiadomości, że dla możliwości całkowicie oddania się służbie publicznej stanowisko swoje w Argusie porzucił.¹⁰¹

Owa publiczna służba to posada w Policji Państwowej, gdzie Mar kontynuował swe literackie zainteresowania, badając język środowisk marginesu społecznego.¹⁰² Jego miejsce zajął Jerzy Boczkowski. Nie na długo jednak. Od kwietnia 1919 kierował już świeżo otwartym Qui pro Quo. Przetrasowania dyrekcyjne sprawiły, że prężnie rozwijający się Argus wszedł w fazę szybkiego zmiernia. Na wiosnę 1919 ogromna sala przy Bielańskiej 5 czekała na nowego gospodarza.

Kończył się burzliwy warszawski listopad 1918. Jego ostatnim ważnym akcentem była wznowiona w Rozmaitościach *Noc listopadowa* Wyspiańskiego. Zagrano to przedstawienie dzień po premierze *Wyzwolenia*, jak zapewniano dla godnego uczczenia 88. rocznicy wybuchu Powstania Listopadowego, a faktycznie chyba dla zatarcia przykrego wrażenia i rozczarowania, że w chwili, gdy u Szyfmana grano buntowniczo *Cyrulika sewilskiego*, ubogie teatry dzielnicowe wystawiały repertuar współgrający z nastrojem „dni przełomu”, a warszawskie kabarety spełniały rolę mówionych gazet – Rozmaitości, „pierwsza scena Polski”, grały *Raptus puellae*, błażostkę nie pasującą do wydarzeń rozgrywających się wokół.

O obecności Piłsudskiego na tym spektaklu informuje wydana w 2006 kronika życia Marszałka:

29 listopada, w rocznicę powstania listopadowego, w Teatrze Wielkim wystawiono *Noc listopadową* Stanisława Wyspiańskiego. Na przedstawienie przybył Piłsudski i zajął miejsce w bocznej

¹⁰⁰ *Z teatrzyków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 329 wyd. por.

¹⁰¹ *Z teatrzyków*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 334 wyd. por.

¹⁰² Pani Krystynie Mar, wnuczce Jana Stanisława Mara, wyrażam serdeczne podziękowanie za tę informację.

łóży I piętra. Po pierwszym akcie udał się na obiad wydany z okazji mobilizacji POW w salonach kasy na oficera w gmachu Sztabu Generalnego.¹⁰³

Opowieść o tej wizycie jest prawdopodobnie jedynie piękną legendą. W prasie pilnie śledzącej bieg postępujących szybko wydarzeń, brak najmniejszej wzmianki o bytności Piłsudskiego w Rozmaitościach. Trudno też wyobrazić sobie, że Komendant, tak zajęty budowaniem zrębów niepodległego państwa, znalazłby czas na dwa kolejne teatralne wieczory. W dodatku ten obiad (fakt bezsporny, udokumentowany ważnym przemówieniem) po wieczornej premierze, zatem w nocy. Możemy więc przypuszczać, że to wieczór Piłsudskiego na *Wyzwoleniu* rozpadł się w późnej pamięci na dwa.

Przedostatni dzień listopada 1918 otworzył także – symbolicznie – nową epokę w dziejach polskiej literatury. Wtedy w lokalu przy Nowym Świecie 57 otwarto pierwszą kawiarnię literacką:

Każdego obywatela wolnej, a niepospolicie rozklóconej Warszawy, niepomąłu zaciekawiają dwie witryny jednej z kawiarni przy Nowym Świecie. Przez szyby widać poćwiartowane kubistycznym malowidłem ściany, na tle szyb także kubistyczny afisz, zatrzymujący na sobie wzrok najbardziej zblazowanego i wychowanego na okropnościach ostatnich lat – śmiertelnika. Afisz obiecuje za pięć marek jakieś niesłychane rozkosze, których lekkomyślnie i wspaniałomyślnie dostarczają od dziewiątej do jedenastej wieczorem warszawscy poeci. Pięć marek i trochę odwagi, by wejść „Pod Picadora” do kawiarni poetów.

Kawiarnią poetów nazwali młodzi adepti sztuki niewielki przybytek, w którym codziennie popisują się przed różnorodną przypadkową publicznością.¹⁰⁴

A wewnątrz

grono młodych poetów i malarzy gromadzi się co wieczór [...] i co wieczór od godz. 9 do 11-ej gości swych, obsiadających gęsto stoliki kawiarni, raczy obficie utworami pióra swego. A, zapominać nie trzeba i o utworach pędzla, którymi dwaj artyści malarze: pp. [Aleksander] Świdwiński i [Kamil] Witkowski ściany kawiarni przyozdobili bogato. [...]

Na małej improwizowanej estradce poeci sami odtwarzają utwory własne, nie uciekając się niemal zupełnie do pośrednictwa deklamatorów. Interpretacja przez to nie zawsze może utrzymana jest na poziomie należytym, ale utwory same zyskują za to w ten sposób na bezpośredniości. Największym powodzeniem cieszą się „Pod Picadorem” pp. Lechoń, Słonimski i Tuwim, których utwory wśród gości „kawiarni poetów” mają już reputację ustaloną.¹⁰⁵

Wypada przypomnieć, że – podobnie jak Mary Mrozińska wśród Szyfmanowskich „momusiaków” niemal dekadę wcześniej – wśród pikadorczyków „jedy-naczką” była Maria Morska, która znakomicie odnalazła się w kręgu młodych

¹⁰³ W. Jędrzejewicz, J. Cisek, *Kalendarium życia Józefa Piłsudskiego 1867–1935*, Warszawa 2006, t. II, s. 127; w publikacji brak źródła tej informacji.

¹⁰⁴ J. Żyżnowski, „Pod Picadorem” (*Kawiarnia poetów*), „Świat” 1918 nr 50.

¹⁰⁵ *Pod Picadorem*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 346.

poetów i malarzy. W tej szokującej wówczas mieszczańską Warszawę kawiarni w ostatnich dniach przełomowego listopada 1918 zakończyła się ostatecznie epoka Młodej Polski, zwłaszcza, że od dawna wśród żywych nie było jej protagonistów. Ich miejsce zajęli szybko pikardczycy, znani później jako skamandryci. W tym czasie mieli już własne pismo „Pro Arte et Studio” walczące często *per fas et nefas* z dotychczasowym łaodem artystycznym. W nadchodzących latach zyskają nowy prasowy oręż: „Wiadomości Literackie”, a nabyte w „Pod Picadorem” estradowe doświadczenie i ugruntowana już marka wysoko wykwalifikowanych dostawców literackiego materiału dla warszawskich kabaretów (co tyczy się najbardziej Tuwima) pozwolą im zająć niekwestionowaną pierwszą pozycję w kulturalnym świecie nadchodzącego czasu, niezachwianą aż do wybuchu drugiej wojny światowej.

Określenie listopada 1918 roku mianem „dni przełomu” – w historii i polityce oczywiste – w pełni można odnieść i do warszawskiego teatru. Odrodzenie się polskiej państwowości, a zatem całkowita zmiana dotychczasowego ładu w kulturze, pożegnanie z istniejącymi formami organizacji życia teatralnego, towarzyszące temu niepokoje, obawy, ale i nadzieje, wreszcie odrzucenie młodopolskiego paradygmatu kulturalnego – to wszystko stało się w ciągu tego jednego, wyjątkowego miesiąca.