MAŁGORZATA PALKA

XIX-WIECZNA FOTOGRAFIA AKTORSKA W ZBIORACH MUZEUM HISTORYCZNEGO m. KRAKOWA

Celem niniejszej pracy jest omówienie i prezentacja kolekcji atelierowej fotografii aktorskiej XIX wieku, która znajduje się w Oddziale Teatralnym MHmK. Fotografie te powstawały od połowy lat 60-tych XIX w.[1] do roku 1893. Nieprzypadkowo wyznaczono rok 1893 jako zamykający czasowo ten zbiór. Rok ten jest bowiem, rokiem granicznym zarówno w dziejach sceny krakowskiej, o której aktorach i ich wizerunkach będzie tu mowa, jak i w dziedzinie techniki fotografii teatralnej w ogóle.

W roku 1893 otwarto w Krakowie nową scenę — Teatr Miejski przy placu Św. Ducha, jej dyrektorem zostaje Tadeusz Pawlikowski — spadkobierca teatru Koźmiana i *„szkoły krakowskiej"*. Od tej chwili zaczyna się nowa epoka sceny krakowskiej — teatr młodopolski, naznaczony piętnem nowego typu aktorstwa (K. Kamińskiego, W. Siemaszkowej, M. Tarasiewicza. I. Solskiej), piętnem młodopolskiej dramaturgii, a wreszcie piętnem Wyspiańskiego. Zaś w dziedzinie fotografii zapoczątkowany został nowy etap — wykonywania zdjęć na scenie[2], fotografii sensu stricto teatralnej.

W tytule artykułu użyto nazwy *„Fotografia aktorska"* w celu precyzyjniejszego określenia jej tematu. Można by posłużyć się terminem *„fotografia teatralna"*, ale zdaniem autora na miano to zasługuje fotografia prezentująca pełniejszą formę zjawiska zwanego teatrem. Fotografia, która jest tematem artykułu została wykonana w atelier, bez elementów scenograficznych, przestrzeni scenicznej, a jej jedynym tematem jest aktor. Co prawda aktor często ubrany w kostium teatralny, przenoszący pewne pozy i gesty ze sceny, więcej nawet, aktor budujący wrażenie pełnej sytuacji scenicznej, jak to ma miejsce na fotografii zespołowej, niemniej to tylko on — aktor jest jej jedynym bohaterem. Aktor wyrwany z kontekstu sceniczno-teatralnego, któremu za oprawę scenograficzną i rekwizyt służy wyposażenie atelier fotograficznego. Aktorska fotografia atelierowa, bo tak powinna brzmieć jej pełna nazwa, związana jest ze stopniem rozwoju techniki wykonywania zdjęć; wraz z jej rozwojem aktor ze swoim kostiumem będzie coraz rzadszym gościem zakładów fotograficznych, które z czasem staną się miejscem wykonywania profesjonalnych fotografii cywilnych. Począwszy od końca XIX wieku po dzień dzisiejszy fotografia teatralna wykonywana będzie na scenie.

Kolekcja fotografii, o której mowa, pochodzi z zakupu zbiorów prywatnych i kolekcjonerskich, a także z przekazów i darów. Zasadą klasyfikacji fotografii stanowiących kolekcję jest, oprócz czasu ich powstania, także postać aktora utrwalonego na zdjęciu. Aktorzy na fotografiach byli związani z XIX-wieczną sceną krakowską w różnych formach, bądź posiadając stałe engagement, niezależnie od czasu jego trwania, bądź występując gościnnie na tej scenie.

Wyselekcjonowana wg powyższych kryteriów kolekcja liczy 446 fotografii które są wizerunkiem 143 aktorów. Fotografie wykonane są na cienkim papierze fotograficznym i naklejone na tekturki. Na tych ostatnich widnieją zwykle nazwy zakładów, w których fotografia została wykonana; są również takie, na których brak sygnowania. Ponadto tekturki ozdobione są winietkami, wykonanymi różnymi technikami litograficznymi, pojawiają się na nich także informacje o odznaczeniach i medalach jakie zakład otrzymał na wystawach w kraju i za granicą oraz wizerunki tych medali; jest to, o tyle ważne, że często informacje te dostarczają dodatkowych danych do ustalenia czasu powstania fotografii.

Zasadniczo wydzielić można trzy typy formatów tych zdjęć: wizytowy (o wymiarach ok. 11 × 7 cm), gabinetowy (ok. 16,5 × 11 cm) i amerykański (ok. 21 × 10 cm), ponadto istnieje w zbiorze kilka fotografii *„dużych"*, nietypowych (np. fot. J. Kurcjuszowej o wymiarach: 37 × 28 cm czy fot. H. Modrzejewskiej wykonana przez londyńską firmę *„Elliott i Fry"* o wymiarach: 32,5 × 18 cm). Format wizytowy, zwany też kartkowym lub biletowym, stanowi najliczniejszą grupę (347 fot.). Był on w XIX wieku najbardziej rozpowszechniony, czego przyczną była stosunkowo niska cena i jego poręczność. Format gabinetowy (80 fot.) i amerykański (8 fot.) pojawiły się znacznie później od wizytowego, bo w latach 70-tych i 80-tych XIX wieku, stąd mniejsza ich ilość w kolekcji. Fotografie w tych dwóch formatach były bardzo reprezentacyjne (a co za tym idzie — droższe), mają one bogato zdobione winietki, na odwrocie kartoników, w różnej gamie kolorów, z cyzelowanymi napisami nazw firm.

Fotografie w kolekcji sygnowane są przez liczne firmy fotograficzne, są wśród nich firmy warszawskie (15 firm), krakowskie (9), lwowskie (7), pojedyncze firmy Poznania (A. i F. Zeuschner), Wiednia (np.

Szekely czy Krziwanek), Marienbadu (A. Güntner), Pragi (J. Mulač), Petersburga (Bergamasco), a także firmy angielskie i amerykańskie (fot. H. Modrzejewskiej).

Zakłady fotograficzne Krakowa to przede wszystkim firmy: Walerego Rzewuskiego (104 fot.), Awita Szuberta (42), St. Bizańskiego (10), a także I. Kriegera, J. Miena, J. Miena i Sebalda, W. Sawiczewskiego, K. Błoniewskiego, F. Wyspiańskiego.

Osobne miejsce należy się Waleremu Rzewuskiemu, który był pionierem aktorskiej fotografii kostiumowej w Polsce. Jego działalność na polu fotografii aktorskiej była wynikiem jego teatralnych zainteresowań. Był amatorem sztuki teatralnej, a w swojej działalności radnego miejskiego dał dowód tego w walce o nową scenę teatralną dla miasta, której otwarcia w r. 1893 nie dożył. Oprócz licznych fotografii aktorów w strojach cywilnych wykonywał Rzewuski fotografie kostiumowe, które odznaczają się dużą dynamiką, dobrą kompozycją tła; do najbardziej interesujących należą zdjęcia przedstawiające aktorów w planie do kolan — tak, że oprócz gestu widoczna jest dobrze mimika twarzy (fot. H. Modrzejewskiej w roli Ofelii).

W latach 1867—1868 jako pierwszy w Polsce wydał albumy fotograficzne znanych aktorów: Heleny Modrzejewskiej, Wincentego Rapackiego, Bolesława Ładnowskiego, Feliksa Bendy i Antoniny Hoffmann — przedstawiając ich w najsławniejszych rolach. Album sceniczny A. Hoffmann zachował się w zbiorze fotografii MHmK.

Rzewuski jako jeden z peirwszych zajął się świadomą reklamą czy nawet dokumentacją życia teatralnego swojej epoki. Poza wymienionymi albumami wydał jeszcze jeden poświęcony inscenizacji *„Konfederatów barskich"* A. Mickiewcza, których premiera odbyła się 1. I. 1872 r. w Teatrze Krakowskim — fotografia z tego albumu, wśród nich pierwsze fot. zespołowe, zachowały się w kolekcji MHmK. O tym jakie znaczenie, już dla ówczesnych aktorów, miały te albumy niech zaświadczy fragment listu napisanego przez Przeździeckiego do H. Modrzejewskiej z dnia 24. II. 1868 r. — *„Jenerał Hauke* (ówczesny prezes Warszawskich Teatrów Rządowych) *i b. sekretarz stanu Zborowski zachwycili się nad zbiorem fotografii Rzewuskiego, a zwłaszcza nad Ofelią, i oświadczyli że bardzo pragnęliby zaprosić Panią na gościnne występy na scenie warszawskiej"* [3] — co rzeczywiście nastąpiło i stało się początkiem podboju sceny warszawskiej, a potem światowej kariery aktorki.

Wśród licznie reprezentowanych zakładów fotograficznych Warszawy na szczególną uwagę zasługuje firma *„Karoli i Pusch"* (57 fot. w zbiorze), która specjalizowała się w wykonywaniu portretów aktorów we wszystkich znanych formatach. Szczególnie dużo fotografii tej firmy zachowało się w *„albumie Bałuckiego"*. Innym, liczącym się w kolekcji, zakładem fotograficznym stolicy jest firma Jana Mieczkowskiego (46 fot.), w której wykonywano zdjęcia aktorów i która prowadziła również handel reprodukcjami fotografii znanych osobistości; stąd liczne fotografie Heleny Modrzejewskiej tej firmy. Pozostałe firmy warszawskie, których prace zachowały się w kolekcji, to m. in.: *„Brandel i Ska"* (komplet fot. Jana Królikowskiego), *„J. Kostka i Milert"*, *„Leonard i Cie"*, *„Kloch i Dutkiewicz"*.

Lwowskie firmy fotograficzne reprezentują w zbiorze fotografie m. in. Józefa Edera (53), E. Trzemeskiego, Rodeckiego, J. Podolskiego i Ski — przedstawiają one przede wszystkim artystów sceny lwowskiej, którzy przyjeżdżali do Krakowa na występy gościnne.

Cała kolekcja fotografii, jak już powiedziano, pochodzi z drugiej połowy XIX wieku, a dokładniej z lat 1865—1893 i związana jest, poprzez wizerunki aktorów, ze sceną krakowską tego okresu. Należałoby zatem przyjrzeć się działalności tej sceny w owym czasie.

W roku 1865 dyrekcję teatru obejmuje Adam hr. Skorupka, przejął on scenę po Adamie Miłaszewskim, który pozostawił po sobie nie tylką złą pamięć, ale także organizacyjny chaos i artystyczną pustkę. Skorupka zapewnił sobie fundusze i przystąpił do radykalnej odnowy zdezorganizowanego życia teatralnego w Krakowie. Skompletował znakomity zespół, w którym byli m. in. H. Modrzejewska, Antonina Hoffmann, Marcelina i Albert Ekerowie, Bronisława Wolska, Feliks Benda, Aleksander i Bolesław Ładnowscy, Wincenty Rapacki; zakupił nowe dekoracje i kostiumy a jednocześnie zapewnił sobie współpracę rutynowanego reżysera scen warszawskich Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego, angażując go w charakterze kierownika artystycznego. Jasiński krótko zabawił w Krakowie, już bowiem w styczniu 1866 r. jego stanowisko zajął Stanisław Koźmian, człowiek który w decydujący sposób zaważył na dalszych losach i obliczu krakowskiej sceny. Do roku 1871 Koźmian współpracował ze Skorupką, a następnie sam objął dyrekcję teatru i prowadził go do 1885 roku. Ten prawie dwudziestoletni okres współpracy Koźmiana ze sceną krakowską otrzymał później miano *„epoki Koźmianowskiej"*. Punktem wyjścia dla Koźmiana był wielostronny i uporządkowany repertuar, który przyznawał *„pierwsze miejsce utworom oryginalnym, narodowym* — bowiem, jak pisał — *teatr o tyle ma dla nas znaczenie wyższe, o ile połączony jest z literaturą ojczystą, z kształceniem i pielęgnowaniem mowy ojczystej, z ruchem umysłowym i literackim"* [4]. W myśl tej zasady na scenie pojawiła się seria dzieł Słowackiego,, *Konfederaci barscy* Mickiewicza, ogromna większość komedii Fredry, a ponadto *Odprawa posłów greckich* Kochanowskiego, utwory W. Bogusławskiego, Zabłockiego, Krasickiego, Dmuszewskiego i Felińskiego. Za klasykami szli współcześni dramatopisarze polscy; *„ważnym dla teatru dziełem jest współczesna literatura dramatyczna narodowa (...), należy wszelkie nowe utwory dramatyczne, godne przedstawienia, jak najspieszniej przed innymi wystawiać"* [5]. Grano więc sztuki M. Bałuckiego, J. Blizińskiego, J. Narzymskiego, J. Szujskiego, A. Staszczyka a także Wł. L. Anczyca. Wielki dramat europejski tworzył trzecią część programu repertuarowego; *„z obcej literatury pierwszeństwo mają u nas dzieła klasyczne, dzieła prawdziwej i wielkiej wartości, wszystkich czasów i narodów"* [6]. Pojawił się Szekspir (18 tytułów tłumaczonych z oryginału, a nie jak dotychczas z niemieckiego i francuskiego), Schiller, Goethe, Molier, Hugo, Musset. *„Nareszcie teatr winien, o ile można, zapoznawać publiczność z ogólnym ruchem dramatycznym świata"* [7]. W tej kategorii

sztuk prym wiedli Francuzi: V. Sardou, E. Augier, A. Dumas (syn), O. Feuillet. E. Labiche.

Na tak pomyślany i, co ważniejsze, realizowany na scenie repertuar nie zdobył się żaden ówczesny teatr polski. Ale same nazwiska autorów granych sztuk nie stanowiły jeszcze o jakości teatru lecz dopiero ich kształt sceniczny. A ten tworzył Koźmian — reżyser i zespół aktorski, który wprowadzał na scenę jego metodę gry nazwaną *„szkołą krakowską"* [8]. Dewiza *„szkoły krakowskiej"* Koźmiana brzmiała:

— w sztuce nie wszystko co jest prawdziwym, jest pięknym; ale to, co nie jest prawdziwym — pięknym być nie może —

Oznaczało to w praktyce przyjęcie zasady *„prawdy życiowej"* w grze aktorów. Naczelnym zadaniem było stworzenie przedstawienia jako jednolitej całości. Do uzyskania tego efektu potrzebna była praca całego zespołu (obsady) począwszy od prób czytanych, poprzez analizę tekstu (odczytanie intencji autora), dobre opanowanie pamięciowe ról, wreszcie realizm w wystawie scenicznej. Przede wszystkim usunięto ze sceny patos w dykcji, pozie i geście, a zastąpiono go naturalnością. Aktor *„szkoły krakowskiej"* usiłował stworzyć na scenie plastyczną, czytelną postać, psychologicznie uzasadnioną, która dawałaby widzowi złudzenie obserwowanego życia. *„Teatr to marzenie — pisał Koźmian — nie można więc fałszywą grą budzić ze snu widza"*. Psychologicznej wyrazistości kreacji służył kostium, charakteryzacja i rekwizyt, które miały odtworzyć klimat obyczajowy i społeczny środowiska i epoki granego dramatu.

Najistotniejsze rysy estetyki *„szkoły krakowskiej"*, tworzonej w latach 1866—1885, były przekazywane przez wychowanków Koźmiana w innych teatrach i w późniejszych czasach; niektóre z nich przetrwały do czasów nam współczesnych. Najlepszym pozawerbalnym ich przekazem są fotografie kostiumowe z tamtego okresu.

W roku 1885 Koźmian, zwalczany przez prasę liberalną, jako konserwatysta, zrezygnował z prowadzenia teatru. W trosce o jego dobro sam starał się o swojego następcę [9]. W końcu powierzył kierownictwo sceny Jakubowi Apolinaremu Gliksonowi, swojemu wychowankowi. Glikson przejął spuściznę po Koźmianie, na okres ośmiu sezonów, z całym inwentarzem ruchowym teatru, z zasobną biblioteką, z dekoracjami, kostiumami i rekwizytami. Trzon zespołu artystycznego stanowili w większości aktorzy Koźmiana z ostatnich lat jego dyrekcji. Pozwoliło to na podtrzymanie najlepszych tradycji minionego czasu. Wystawiano teraz co prawda więcej sztuk *„kasowych"*, nie rezygnowano jednak z ambitnego repertuaru. Pomimo to teatr coraz bardziej tracił publiczność, a w Krakowie toczyła się dyskusja nad koniecznością budowy nowej sceny. Wreszcie decyzja zapadła i z chwilą ukończenia budowy nowego gmachu — przy placu Św. Ducha — zamknięto scenę przy placu Szczepańskim. Dnia 31 sierpnia 1893 r. odbył się wieczór pożegnalny, w jego programie znalazły się jednoaktówki: *„Pan Benet"* Fredry, *„Ciotka na wydaniu"* Blizińskiego, *„Ciężka próba"* Bertona oraz piąty akt *„Zbójców"* Schillera. Wieczór zakończył wiersz Lucjana Rydla *„Sunt lacrime rerum"* wygłoszony przez „gwiazdę" odchodzącej epoki Antoninę Hoffmann:

Kurtyna zapadła, za małą chwilę
Wyjdą stąd wszyscy i światła pogasną.
W mury — gdzie sztuka lat mieszkała tyle,
Gdzie jeszcze dzisiaj gwarno jest i jasno,
Cisza i ciemność z twarzą ołowianą
Wstąpią i już w nich na zawsze zostaną.

Zaczynała się nowa epoka w teatrze krakowskim, epoka kontynuacji i wzbogacania tradycji Koźmiana, a mieli tego dokonać kolejni dyrektorzy krakowskiego teatru — Tadeusz Pawlikowski i Józef Kotarbiński.

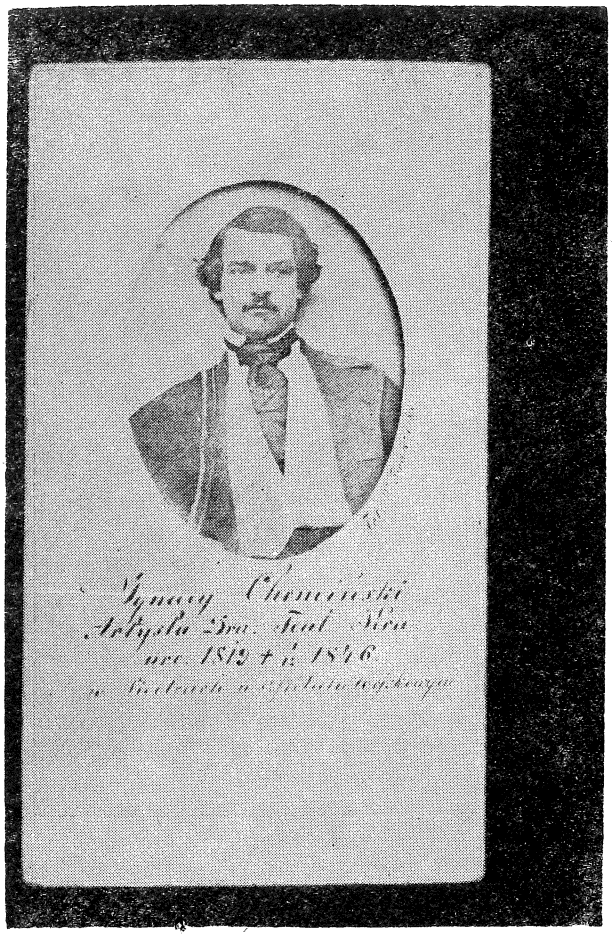
Te skrótowo przytoczone fakty z dziejów sceny krakowskiej w latach 1865—1893 znajdują swoje odbicie w kolekcji fotografii aktorskiej MHmK. W dalszym ciągu artykułu podzielono kolekcję na dwie grupy fotografii: prywatne i kostiumowe, które zostaną omówione osobno.

PRYWATNE FOTOGRAFIE AKTORÓW

Ta grupa fotografii stanowi blisko połowę całej kolekcji fotografii aktorskiej (221 fot.) i rejestruje wizerunki 130 aktorów, którzy przewinęli się przez scenę krakowską w drugiej połowie XIX wieku. Fotografia prywatna (cywilna) towarzyszy ludziom teatru od samych niemal początków wynalezienia techniki fotograficznej. Aktorzy na fotografiach zwykle przedstawiani są w ujęciach portretowych, rzadko w ujęciach en pied. Najczęstszymi widokami są ujęcia en face i en trois quarts, ujęcia z profilu nie występują. Zwykle tło fotografii jest neutralne, zmienia się tylko rodzaj oświetlenia. Początkowo jest ono pełne, równomierne ze wszystkich stron, od lat 70-tych kierunkowane, z wydobyciem cieni. Rekwizyt najczęściej ograniczony do użytecznego minimum (książka, parasolka, oparcie krzesła), bez walorów dekoracyjnych. Fotografie występują w dwóch odmianach-medalionowej i prostokątnej, obie naklejone na prostokątne tekturki.

Od narodzin wynalazku Louisa M. Daguerra w roku 1839 do czasu wykonania najstarszej fotografii w omawianym zbiorze minęło niespełna 16 lat. Mowa tu o prywatnej fotografii krakowskiego aktora Zygmunta Anczyca. Fotografia ta wykonana pierwotną metodą kolodionową powstała w latach 1852—1855 w krakowskiej lub lwowskiej firmie fotograficznej Sthala i pokolorowana przez Ignacego Gołębiowskiego, aktora. W kolekcji zachował się jeszcze inny, starszy od poprzedniego, wizerunek aktora. Jest to szczęśliwie zachowana kopia talbotypu przedstawiającego Ignacego Chomińskiego. Kopia została wykonana przez warszawskiego fotografa Waleriana Twardzickiego ok. 1868 r., o czym świadczy datowana dedykacja Michała Chomińskiego, brata Ignacego dla K. Estreichera na jej odwrocie. Należy sądzić, że oryginał wykonano nie później niż wiosną 1846 roku (aktor zmarł w tymże roku), zatem byłaby to kopia najstarszej fotografii aktorskiej wykonanej pierwszą metodą negatywowo-pozytywową.

Te dwa przykłady bardzo wczesnej cywilnej fotografii aktorskiej są wyjątkami w kolekcji MHmK, wszystkie bowiem pozostałe powstawały począwszy od połowy lat 60-tych XIX wieku. W miarę upływu



1. Ignacy Chomiński, fot. cywilna, ok. 1846.

czasu zwiększała się coraz bardziej ilość prywatnych zdjęć aktorów, osiągając największe nasilenie w latach 80-tych i 90-tych minionego stulecia. Wraz z rozwojem techniki fotograficznej powstawały coraz liczniej zakłady fotograficzne, fotografia stawała się coraz tańsza (wypierając w tym względzie portret malarski) i coraz bardziej dostępna, a jednocześnie rosła jej funkcja użytkowa i reklamowa.

Nie sposób wymienić tu każdej fotografii cywilnej znajdującej się w kolekcji, dlatego też ograniczono się do skrótowej prezentacji posługując się kryterium ilości fotografii danego aktora. Czołowe miejsce pod tym względem zajmują fotografie Antoniny Hoffmann (16 fot.), Heleny Modrzejewskiej (12), Wincentego Rapackiego (7) w dalszej kolejności Jana Królikowskiego, Heleny Bendówny (6), Anieli Aszpergerowej, Bolesława Ładnowskiego, Felicji Stachowicz (5), Feliksa Bendy (4). Dziewięciu aktorów[10] posiada w zbiorze po 3 fotografie oraz trzynastu aktorów[11] po 2 fotografie. Ponadto 99 aktorów udokumentowanych jest w kolekcji pojedynczą fotografią cywilną, są to bardzo często jedyne znane wizerunki tych aktorów, stąd tym większa ich wartość.

Rodzaj fotografii aktorskiej, o której mowa, miał specjalne zastosowanie w — tzw. tableau. Były one wykonywane przeważnie dla zespołów teatralnych w celach reklamowych. Nieraz ofiarowywano je na imieniny lub jubileusz wybitnego kolegi. W zbiorze zachowało się tableau aktorów warszawskich z roku 1877, wykonane przez firmę Jana Mieczkowskiego, ofiarowane przez Józefa Rychtera Stanisławowi Koźmianowi w dniu jego imienin, a także tableau aktorów krakowskich, wykonane w zakładzie K. Błoniewskiego ok. 1891 roku.

Fotografie cywilne były wykonywane przy okazji benefisów aktora. Jako przykład niech posłuży fotografia Anny Kałużyńskiej wykonana przez S. Bizańskiego z okazji jej benefisu w dniu 10. III. 1888 r., podczas którego zagrała Gryzeldę w *„Zborowskich"* J. Szujskiego; fotografia opatrzona jest dedykacją.

Dodajmy jeszcze do tego fotografie prywatne aktorów znajdujące się w albumach kolekcjonerskich i jubileuszowych. Zbieranie zdjęć aktorów było w latach 70-tych i 80-tych XIX w. ogólnie panującą modą. Do obyczaju towarzyskiego należało wykładanie w salonach na eksponowanym miejscu albumów z fotografiami, w których wizerunki aktorów — często z dedykacjami — obok fotografii rodzinnych zajmowały poczesne miejsce. Kolekcjonowanie zdjęć adorowanych aktorów było najprostszą formą kultu aktora, którego prestiż i ranga społeczna znacznie wzrosły po połowie XIX wieku. W Krakowie znaczny

2. Leontyna Parżnicka, fot. cywilna, 1869.

3. Kaliksta Ćwiklińska, fot. cywilna, 1873.

4. Roman Żelazowski, fot. cywilna, ok. 1883.

5. Helena Marcello, fot. cywilna, ok. 1890.

rozwój teatru za dyrekcji Koźmiana, w Warszawie *„epoka gwiazd"* przyczyniły się do rozwoju tego zjawiska, którego przykłady odnaleźć można w zbiorze MHmK. A oto one: album z fotografiami aktorów lwowskich, którzy przyjeżdżali do Krakowa na występy gościnne; kolekcja 23 fotografii cywilnych aktorek sceny krakowskiej z lat 1869—1980 — każde ze zdjęć opisane jest ręką kolekcjonera (imię i nazwisko aktorki oraz rok wykonania zdjęcia); drugi analogiczny zbiór kolekcjonerski składający się z 11 fotografii aktorów krakowskich z końca lat 60-tych, opisany ręką innego zbieracza.

Przykładem albumu jubileuszowego jest album ofiarowany Michałowi Bałuckiemu w roku 1884 z okazji 25-lecia jego pracy literackiej przez „Artystów Dramatycznych Teatrów Warszawskich". Fotografie znajdujące się w albumie opatrzone są dedykacjami dla jubilata. Album oprawiony jest w czarną skórę, narożniki pierwszej strony okładki okute są metalowymi ornamentami kwiatowymi. Jakość zdjęć w albumie, jego bogata oprawa, a także forma dedykacji na fotografiach świadczą o uznaniu i atencji dla jubilata.

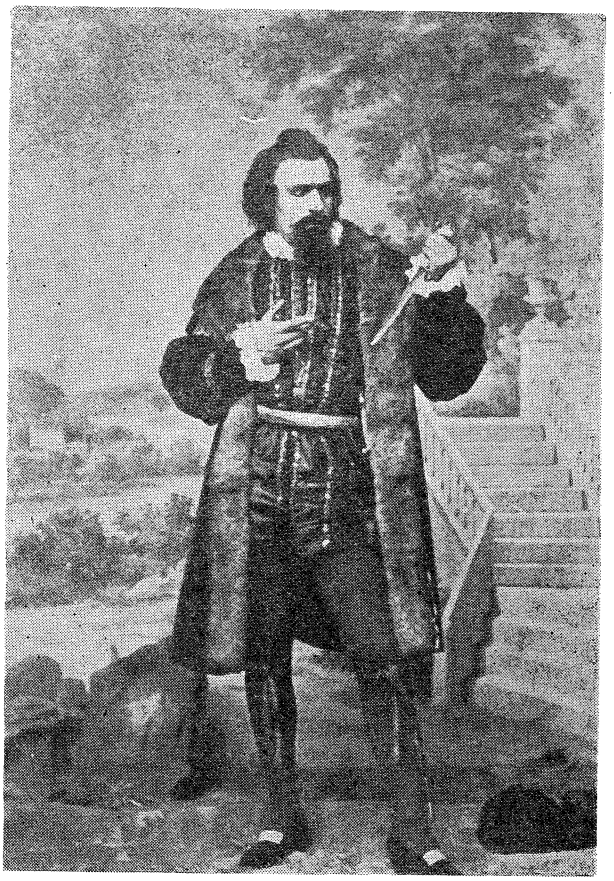
Prywatna fotografia aktorska w omawianym okresie służyła jako forma reklamy, była przedmiotem handlu i przedmiotem kolekcjonerstwa, miała duże znaczenie obyczajowo-towarzyskie. Aktorzy obdaro-

wywali swoimi wizerunkami osoby zaprzyjaźnione, swoich wielbicieli, a także autorów dramatycznych, dyrektorów teatrów, reżyserów, wymieniali swoje podobizny między sobą, o czym świadczą liczne dedykacje na tych fotografiach. Z czasem te funkcje fotografii prywatnej przejęła częściowo fotografia kostiumowa. Począwszy od końca lat 60-tych XIX wieku oba te typy fotografii aktorskiej funkcjonowały równolegle. Fotografie cywilne aktorów spełniają pomocniczą rolę dokumentacyjną dla historyka teatru. Przybliżają wizerunki aktorów, są materiałem porównawczym w stosunku do drugiego typu fotografii — kostiumowych. Ich wartość dokumentacyjna rośnie w momencie, kiedy są jedynym ikonograficznym przedstawieniem danego aktora. Często dedykacje umieszczane na nich dostarczają dodatkowych danych o aktorze.

FOTOGRAFIE KOSTIUMOWE AKTORÓW

Ten typ fotografii pojawił się w połowie lat 60-tych XIX w. i mimo nie najlepszych warunków technicznych szybko się rozwijał wykształcając dużą świadomość znaczenia tej fotografii jako zapisu dokumentacyjnego u współczesnych jej ludzi. Dla historyka teatru fotografia kostiumowa jest obok portretu malarskiego drugim, zdecydowanie liczniejszym, dokumentem ikonograficznym poszerzającym wiedzę o teatrze XIX wieku. Można mówić o dwóch rodzajach tej fotografii — *„statycznej"* i *„dynamicznej"*. Ta pierwsza prezentuje aktora, jego kostium i czasem charakteryzację (np. fot. J. Rycheta w kostiumie Iwana Groźnego ze *„Śmierci Iwana Groźnego"* czy fot. A. Lüde w kostiumie Rozalindy z *„Jak wam się podoba"* czy jeszcze inna fot. H. Modrzejewskiej w kostiumie Barbary Radziwiłłówny ze sztuki pod tym samym tytułem), druga natomiast jest bogatsza o gest, mimikę i pozę przeniesioną ze sceny (kapitalnym przykładem są fotografie Jana Królikowskiego wykonane przez firmę „K. Brandel i Ska" czy fot. A. Hoffmann i W. Rapackiego wykonane przez Walerego Rzewuskiego). Elementy gry scenicznej, które udało się utrwalić na kliszy, są najcenniejszym świadectwem tamtego teatru. W grupie fotografii kostiumowych, liczącej 225 pozycji, występuje 48 nazwisk aktorów. Ilość zachowanych fotografii poszczególnych aktorów zależy od kilku czynników: a) popularności aktora, b) rodzaju kontaktu ze sceną krakowską — sporadyczny czy stały, c) jego związków rodzinnych i przyjacielskich z Krakowem, d) indywidualnych upodobań aktora do fotografii, czy wreszcie e) koleje losu już wykonanej fotografii.

6. Jan Królikowski w roli Rodina w „Żydzie wiecznym tułaczu", ok. 1865.

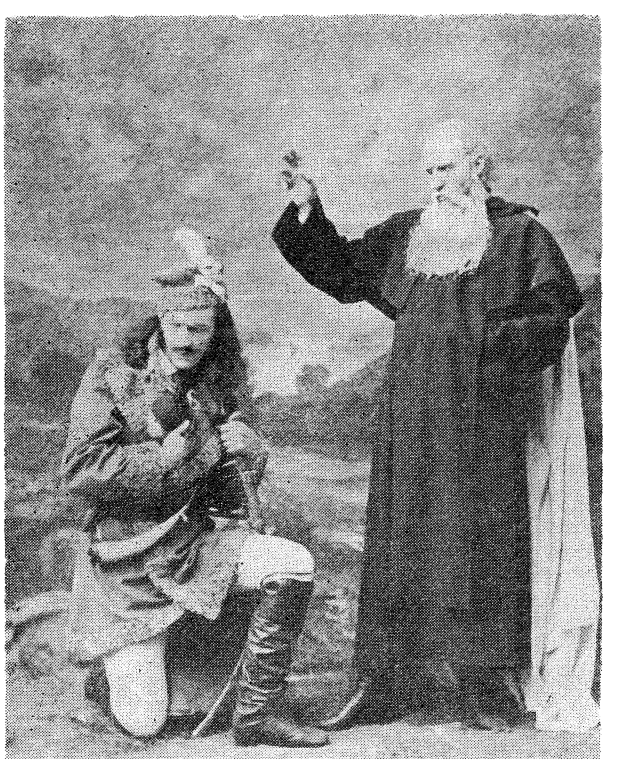


7. Bolesław Ładnowski jako Don Gutyere w „Lekarzu swego honoru", ok. 1870.

8. Józef Rychter w roli Iwana Groźnego w „Śmierci Iwana Groźnego", 1874.

9. Feliks Benda w roli Mazepy, 1866—1868.

10. Feliks Benda w roli Pułaskiego i Bolesław Ładnowski w roli O. Marka w „Konfederatach barskich", 1872.



Zasadniczą część kolekcji stanowią fotografie kostiumowe pochodzące z lat 1865—1885, a zatem z *„epoki Koźmianowskiej"*. Są to fotografie aktorów, którzy grali w teatrze Koźmiana lub tych, którzy przeszli przez jego *„szkołę"* i wyjechali później do teatrów Warszawy, Lwowa czy Londynu i Nowego Jorku, powracając na występy gościnne na rodzimą krakowską scenę. Zachowane w zbiorze MHmK fotografie kostiumowe potwierdzają założenia repertuarowe teatru Koźmiana, o których pisaliśmy we wstępie i które respektowano również w okresie dyrekcji J. Gliksona. Prezentując tę kolekcję posłużymy się repertuarem — dla zobrazowania jej zasięgu i wartości dokumentacyjnej tamtego teatru. Grupę pierwszą stanowią fotografie aktorów w rolach z wybitnych „utworów narodowych", przede wszystkim z dramatów Juliusza Słowackiego: *„Mazepy"* (premiera: 6. V. 1866) [12], *„Marii Stuart"* (20. VII. 1867) [13], *„Balladyny"* (11. I. 1868) [14] i *„Beatrix Cenci"* (10. II. 1872) [15], Adama Mickiewicza *„Konfederatów barskich"* (1. I. 1872) [16] — w tym przypadku mamy do czynienia z cyklem fotografii wykonanych przez W. Rzewuskiego; obok zdjęć pojedynczych aktorów, występują tutaj fotografie zespołowe (sic!). Z ogromnego repertuaru fredrowskiego zachowały się zdjęcia z komedii *„Śluby panieńskie"* (5. X. 1865) [17], *„Zrzędność i przekora"* (7. XII. 1865) [18], *„Dwie blizny"* (3. II. 1877) [19]. Po-

nadto fotografie ze sztuki Alojzego Felińskiego *„Barbara Radziwiłłówna"* (12. XI. 1865) [20].

„Współczesna lietratura dramatyczna narodowa" jest reprezentowana w kolekcji przez fotografie aktorów w rolach ze sztuk Michała Bałuckiego: *„Polowanie na męża"* (26. I. 1868) [21], *„Radcy pana radcy"* (13. III. 1869) [22], *„Pozłacana młodzież"* (11. III. 1876) [23] i *„Dom otwarty"* (31. III. 1883) [24]; Józefa Szujskiego: *„Królowa Jadwiga"* (22. III. 1866 i 13. II. 1886) [25], *;„Halszka z Ostroga"* (12. V. 1866) [26], *„Twardowski"* (19. V. 1866) [27] i *„Zborowscy"* (4. IV. 1868) [28]; Józefa Kraszewskiego: *„Miód kasztelański"* (15. X. 1865) [29] i *„Panie kochanku"* (1. I. 1867) [30]; Józefa Narzymskiego *„Epidemia"* (25. II. 1871) [31]; Adama Asnyka *„Cola Rienzi"* (19. IV. 1873) [32].

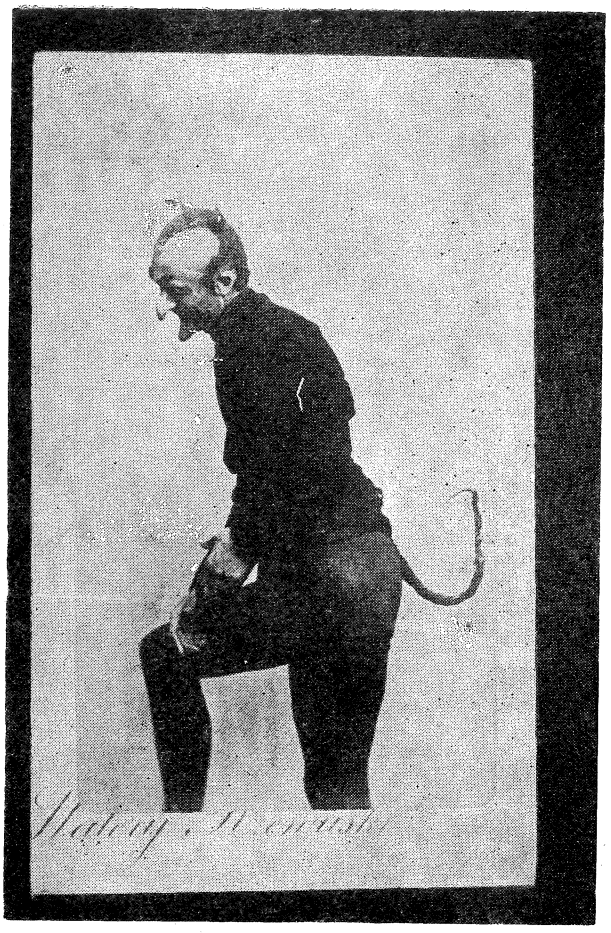
Z zakresu klasyki światowej, którą Koźmian wprowadzał na scenę, na największą uwagę zasługuje twórczość Szekspira, zwłaszcza że spośród 18 tytułów, które były grane na scenie krakowskiej w ciągu jego dyrekcji, udokumentowanych jest w zbiorze 8 sztuk. Zachowały się fotografie aktorów w rolach z czterech komedii szekspirowskich: *„Kupca weneckiego"* (13. XII. 1866) [33], *„Poskromienia złośnicy"* (23, XI. 1872) [34], *„Snu nocy letniej"* (13. IV. 1872) [35] i *„Jak wam się podoba"* (14. II. 1880) [36]; spośród dramatów z: *„Hamleta"* (30. XI. 1867) [37], *„Życia i śmierci Ryszarda III"* (28. III. 1868) [38], *„Romea i Julii"* (24. V. 1870 27. VI. 1871) [39] oraz *„Otella"* (4. IV. 1872) [40]. Obok fotografii ze sztuk Szekspira zachowały się także zdjęcia z dramatów Fryderyka Schillera: *„Zbójcy"* (11. XI. 1866) [41], *„Maria Stuart"* (12. I. 1867) [42], *„Don Carlos"* (18. I. 1866) [43], *„Fiesko"* (14. XI. 1867) [44] i Johanna Wolfganga Goethe'go *„Egmont"* (14. XII. 1867) [45].

12. Helena Modrzejewska w roli Halszki i Antonina Hoffmann w roli Beaty w „Halszce z Ostroga", 1866.

11. Helena Modrzejewska w roli Królowej Jadwigi, 1866.

Ostatnią grupą dramatów, które często wystawiano na scenie krakowskiej, były sztuki ze współczesnego repertuaru europejskiego, głównie utwory francuskie. Dla aktorów utwory te stawały się doskonałą okazją do ujawnienia szerokich możliwości scenicznych. Z inscenizacji tych zachowało się szczególnie dużo fotografii A. Hoffmann, która była znakomitą odtwórczynią ról ze współczesnego dramatu mieszczańskiego i salonowego. Do najbardziej popularnych autorów tej grupy należał Victorien Sardou, którego 27 utworów wprowadził Koźmian na scenę. Zachowały się zdjęcia z pięciu sztuk: *„Starzy kawalerowie"* (14. III. 1867) [46], *„Cwiartka papieru"* (30. XI. 1871) [47], *„Dziewiąte przykazanie"* (13. VIII. 1867) [48], *„Nasi najserdeczniejsi"* (19. IV. 1866) [49] i *„Odette"* (22. IV. 1882) [50]. Dalej fotografie ze sztuk Alexandra Dumasa (syna): *„Pojęcia pani Aubray"* (24. X. 1867) [51] i *„Dama z kamelią"* (18. 20. XII. 1884) [52]; O. Feuilleta *„Dalila"* (25. IX. 1869) [53] oraz H. Meilhac'a i L. Halèvy *„Frou-Frou"* (23. IV. 1870) [54].

Wymienione tytuły sztuk, które tworzyły repertuar



13. Wincenty Rapacki w roli Diabła w „Twardowskim", 1866.

tamtego teatru, nie wyczerpują wszystkich inscenizacji udokumentowanych w zbiorze fotografiami kostiumowymi. Ograniczono się do zasygnalizowania najlepszych zdjęć najwybitniejszych aktorów *„szkoły krakowskiej"*, które są wizualnymi nośnikami informacji o krakowskiej sztuce scenicznej drugiej połowy XIX wieku.

Zachowane w kolekcji fotografie kostiumowe przybliżają obraz estetyki *„szkoły krakowskiej"*, której fundamentem była zasada tzw. *„prawdy życiowej"* na scenie. Aktor kreując postać sceniczną posługiwał się całym arsenałem środków teatralnych, których część została utrwalona na tych zdjęciach: kostium, charakteryzacja, pozy, gesty czy mimika twarzy. Mówiąc o utrwalonych pozach, gestach, mimice należy uwzględnić element „sztuczności", który związany jest z miejscem wykonania tych zdjęć — atelier. Aktor przynosił ze sobą do atelier fotograficznego swój kostium sceniczny, dokonywał charakteryzacji — i te elementy są wierne scenie teatralnej — pewna doza nienaturalności wkrada się w utrwalony ruch. Wszak aktor bez kontekstu scenicznego (partnera, dekoracji, rekwizytu) musiał odtworzyć gest i pozę, jakimi posługiwał się na scenie. Im aktor był lepszy, tym owa *„atelierowa sztuczność"* ulegała większemu zatarciu. Bardzo wiele zależało również od samego fotografa, który umiał bądź nie umiał wybrać najodpowiedniejszą wersję pozy aktora. Mistrzem w tej dziedzinie był krakowski fotograf Walery Rzewuski. Potrafił on, wykonując zdjęcia w atelier, zawrzeć w nich dramatyzm i dynamizm w sposób nieomylny. Dowodem na to są zachowane serie zdjęć A. Hoffmann z różnych ról, a także fotografie z *„Konfederatów barskich"*. Po tych uwagach można przejść do omówienia walorów dokumentacyjnych fotografii kostiumowych w aspekcie *„szkoły krakowskiej"*.

Przyjęta przez *„szkołę"* zasada realizmu na scenie objawiała się usunięciem przesadnej pozy i gestu aktora. Utrwalony ruch miał swoje uzasadnienie w wypowiadanym tekście, pozbawiony jest patosu i afektacji — emanuje z niego prostota. Przykładem prostego i uzasadnionego gestu w połączeniu z kontekstem słownym (pisanym) są fotografie A. Hoffmann z *„albumu scenicznego"* [55]. Pod każdą z fotografii umieszczono fragment tekstu dramatu, który stanowi dopełnienie utrwalonego ruchu, a także uzasadnia pozy i gesty artystki. *„Ruch jest swobodny i zręczny, gesta tłumaczące grę uczuć, nerwowość rysów fizjonomii, rzuty wzroku (...) — wszystko to, aby grę uczynić doskonałą"* — tak pisał recenzent *„Czasu"* w roku 1873 o grze aktorów krakowskich. Możemy to powtórzyć pisząc o ich fotografiach chociaż zarejestrowane na nich gesty i pozy aktorów mogą wy-

14. Władysław Wojdałowicz w roli Służkowskiego w „Pozłacanej młodzieży", 1876.

15. Julia May w roli Hipolity w „Śnie nocy letniej", 1872.

17. Jerzy Leszczyński w roli Otella, 1872.

8. Antonina Hoffmann w roli Balladyny, stronica z „Albumu scenicznego", 1868.

16. Aleksandra Lüde w roli Rozalindy w „Jak wam się podoba", 1880.

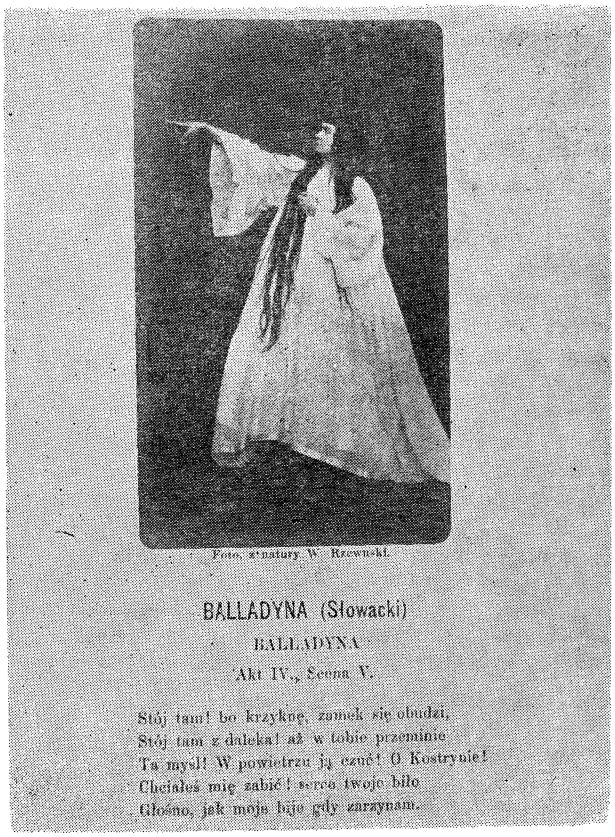


Foto. z natury W. Rzewucki.

BALLADYNA (Słowacki)

BALLADYNA

Akt IV., Scena V.

Stój tam! bo krzyknę, zamek się obudzi,
Stój tam z daleka! aż w tobie przeminie
Ta myśl! W powietrzu ją czuć! O Kostrynie!
Chciałeś mię zabić! serce twoje biło
Głośno, jak moje bije gdy zarzynam.

19. Antonina Hoffmann w roli Beatrix Cenci, 1872.

dawać się mimo wszystko przesadne. Nie zapominajmy jednak, że mamy do czynienia z inną tradycją teatralną — tradycją drugiej połowy XIX wieku.

Ważnych informacji dostarczają te fotografie w dziedzinie kostiumu, który jak się okazuje nie miał pretensji do bezwzględnej *„historyczności"*. Dobierany był z zapasów garderoby, rzadko tylko szyty specjalnie na jakąś premierę, ogólnie sugerował widzowi czas i środowisko akcji sztuki, bez pedantycznego wnikania w szczegóły. Chociaż wiadomo, że co bardziej znamienici aktorzy konsultowali się w sprawach swoich kostiumów ze znawcami przedmiotu. Wincenty Rapacki, którego dbałość o wierność kostiumu była znana, a potwierdzają to jego fotografie z ról historycznych, przyjaźnił się z Janem Matejką, który wykonał dla niego kilka projektów kostiumów. Inni wzorowali swoje kostiumy na zachowanych ikonograficznych przedstawieniach kreowanych postaci, jako przykład — kostium A. Hoffmann do roli Beatrix Cenci. Inaczej rzecz się miała z kostiumem do sztuk współczesnych. Ponieważ bardziej poddawał się on krytyce widza był troskliwe dobierany. Do tego stopnia, iż istnieje kilka fotografii, o których nie można z całą pewnością powiedzeć, że przedstawiają aktora w kostiumie, a inne w ubraniu cywilnym — szczególnie jeśli chodzi o fotografie aktorek w ujęciach *„statycznych"*.

Wreszcie fotografie te dostarczają wiedzy na temat XIX-wiecznej charakteryzacji, której *„szkoła krakowska"* w swoim dążeniu do realizmu przypisywała duże znaczenie. Miała ona być nie przesadna ale precyzyjna i miała uzupełniać wewnętrzne rysy kreacji aktorskiej. Z fotografii wynika, iż aktorki używały charakteryzacji w bardzo ograniczonej formie zmieniając stosownie do sztuki uczesanie, peruki, ozdoby głowy, makijażem zaś podkreślały jedynie swoją naturalną urodę. Nie zmieniały, a tym bardziej nie deformowały swoich sylwetek i twarzy, jedynie mimiką twarzy oddawały cechy wewnętrzne kreacji. W przypadku grania przez aktorki ról męskich, oprócz męskiego stroju, odpowiednich peruk lub upinania włosów, używały dodatkowo symbolicznych *„wąsików"*, które nie zaburzały harmonii i urody twarzy. Aktorzy natomiast używali charakteryzacji często, co rejestrują zdjęcia, i chętnie. Nie wahali się oszpecić, pogrubić, zniekształcić, słowem użyć wszelkich form charakteryzacji dla dobra roli, aby wcielić się również zewnętrznie w odtwarzaną postać. Mistrzem charakteryzacji był Wincenty Rapacki, był on pierwszym polskim aktorem, który przywiązywał do niej tak wielką wagę. Zachowane fotografie, a szczególnie tableau ról [56], dają tego dowód. M. Bałucki tak pisał o W. Rapackim: *„sam kompletował podgardla tłuściochów, watówki najrozmaitszych kształtów, nawet peruki sam do różnych ról fabrykował, nie zadawalając się tym, co podawali fryzjerowie teatralni"* [57]. Fotografie kostiumowe Rapackiego i innych aktorów są znakomitą ilustracją tego, jak charakteryzacja po-

20. Tableau ról Wincentego Rapackiego, 1868.

magała aktorowi tamtego teatru w kreowaniu postaci scenicznej.

Aktor, jego kostium, charakteryzacja, gest — zamknięte w obrazie fotografii — stanowiły pozawerbalną część koźmianowskiego *„teatru-marzenia"*. Teatru, w którym aktor kreował sceniczny świat dramatu bez fałszywej gry, bez patosu i afektacji, realistycznie, *„nie budząc ze snu widza"* jak chciał tego Koźmian teoretyk i reżyser. Wszystkie utrwalone na fotografiach elementy aktorskiego sztafażu scenicznego połączone z ówczesną krytyką teatralną, literaturą pamiętnikarską i wspomnieniową z tamtego okresu pozwalają na odtworzenie cech teatru minionej epoki, jego estetyki scenicznej i atmosfery w jakiej był tworzony.

Na zakończenie warto dodać, iż zachowane fotografie kostiumowe występują we wszystkich znanych, i omówionych przy okazji fotografii prywatnej aktorów, formatach i ujęciach — najczęściej en pied i portretowych do kolan. Były robione zarówno na tle neutralnym z ruchomymi elementami dekoracji atelierowej (stoliki, fotele, balustradki, pnie drzew) jak i na tle różnorakich ekranów pejzażowych, sztukaterii. udrapowanych tkanin. Fotografie te są równomiernie oświetlone i starannie opracowane, ich stan zachowania jest bardzo dobry.

Nie sposób przecenić wartości kolekcji aktorskiej fotografii atelierowej jako materiału dokumentacyjnego poszerzającego wiedzę o teatrze krakowskim drugiej połowy XIX wieku. Fotografie te przybliżają nam wizerunki ludzi, którzy swoim życiem i pracą aktorską tworzyli minioną epokę i jej wspaniały teatr.

P R Z Y P I S Y

[1] Wyjątek stanowią tu wizerunki dwóch aktorów — Zygmunta Anczyca, który powstał w latach 1852—1855 i Ignacego Chomińskiego, który jest kopią talbotypu wykonanego w roku 1846.

[2] W roku 1893 w *„Tygodniku Ilustrowanym"* ukazały się fotografie z *„Fredzia"* wykonane przez firmę *„Karoli i Troczewski"* na scenie w Warszawie (t. 1, s. 101).

[3] Za informacją Jerzego Gota w artykule *„Fotograficzna dokumentacja teatru w Polsce"*, *„Pamiętnik Teatralny"* 1960, z. 1.

[4] Stanisław Koźmian *„Teatr. Wybór pism"*, oprac. J. Got, Kraków 1959, t. I, s. 52.

[5] Ibidem.

[6] Ibidem, s. 54.

[7] Ibidem, s. 55.

[8] Nazwy *„szkoła krakowska"* użył recenzent krakowskiego *„Czasu"* w 1873 r. pisząc: *„Gdyby narodowych artystów można, jak niegdyś dzielono i dzielą malarzy, na szkoły — nazwa szkoły krakowskiej byłaby usprawiedliwiona, tyle jest w niej znamion odrębnych a zaszczytnie bijących w oczy"*.

[9] Koźmian proponował dyrekcję teatru Helenie Modrzejewskiej, która gościła w tym czasie w Krakowie.

[10] Jadwiga Czaki, Albert Eker, Aleksandra Lüde, Helena Marcello, Władysław Mierzwiński, Romana Popiel, Aleksandra Rakiewicz, Adolfina Zimajer, Alojzy Żółkowski.

[11] Emilia Bauman, Leon Borkowski, Michał Chomiński, Maria Deryng, Bolesław Leszczyński, Teofila Nowakowska, Leontyna Parżnicka, Aleksander Podwyszyński, Stanisława Pysznik, Tadeusz Skalski, Władysław Wojdałowicz, Władysław Woleński, Roman Żelazowski.

[12] Feliks Benda w roli tytułowej (1 ujęcie).

[13] Antonina Hoffmann w roli Pazia (1 ujęcie).

[14] A. Hoffmann w roli tytułowej (6 ujęć).
Bolesław Ładnowski w roli Kirkora (1 ujęcie).

[15] A. Hoffmann w roli tytułowej (1 ujęcie).

[16] 8 fot. w pojedyczych ujęciach, które weszły do albumu wykonanego przez W. Rzewuskiego wydanego w 1872 r.
— Feliks Benda w roli Pułaskiego,
— B. Ładnowski w roli O. Marka,
— Antoni Siedlecki w roli Zbroji,
— Michał Wołowski w roli De Choisy,
— A. Hoffmann w roli Hrabiny,
— Zygmunt Skąpski w roli Gubernatora i Gustaw Fiszer w roli Doktora (fot. grupowa),
— F. Benda w roli Pułaskiego i B. Ładnowski w roli O. Marka (fot. grupowa),
— Stefan Pichor w roli Jussufa, Zygmunt Bogucki w roli Seida, A. Siedlecki w roli Zbroji i Marceli Zboiński w roli Wojewody (fot. grupowa).

[17] W. Rapacki w roli Radosta (1 ujęcie),
A. Hoffmann w roli Klary (3 ujęcia) — aktorka grała w tej roli od 14. IV. 1866,
H. Modrzejewska w roli Anieli (1) — aktorka grała w tej roli od 21. XI. 1865.

[18] W. Rapacki w roli Jana Zrzędy (2 ujęcia).

[19] A. Hoffmann w roli Kasztelanowej (1).

[20] H. Modrzejewska w roli tytułowej (2 ujęcia).

[21] A. Hoffmann w roli Anieli (3 ujęcia),
W. Rapacki w roli Walentego (1).

[22] W. Rapacki w roli Piotra Dziszewskiego (1).

[23] Władysław Wojdałowicz w roli Służkowskiego (1); ponadto w kolekcji znajdują się 3 fot. tego aktora w nieustalonych rolach ze sztuk M. Bałuckiego.

[24] Mieczysław Frenkiel w roli Telesfora (1).

[25] H. Modrzejewska w roli tytułowej (1),
Anna Kałużyńska w roli tytułowej z roku 1886.

[26] Helena Modrzejewska w roli Halszki i A. Hoffmann w roli Beaty (2 ujęcia).

[27] W. Rapacki w roli Diabła (3 ujęcia).

[28] W. Rapacki w roli Krzysztofa Zborowskiego (1).

[29] W. Rapacki w roli Sołoducha (1),
Jan Królikowski w roli Sołoducha (1) — aktor wystąpił w tej roli w Krakowie w roku 1879 podczas występów gościnnych.

[30] W. Rapacki w roli Radziwiłła (1).

[31] A. Hoffmann w roli Eweliny (2 ujęcia).

[32] A. Hoffmann w roli Paoli (1).

[33] W. Rapacki w roli Shylock'a (2 ujęcia).

[34] B. Leszczyński w roli Petruchia (1).

[35] Julia Kwiatyńska w roli Heleny (1),
Julia May w roli Hipolity (1).

[36] Aleksandra Lüde w roli Rozalindy (1),
H. Modrzejewska w roli Rozalindy (2 ujęcia) — aktorka grała tę rolę podczas występów gościnnych w Krakowie 13. 14. XII. 1884 oraz 18. II. 1885.

[37] W. Rapacki w roli tytułowej (1),
H. Modrzejewska w roli Ofelii (5 ujęć).

[38] W. Rapacki w roli tytułowej (1).

[39] H. Modrzejewska w roli Julii (2 ujęcia) — fot. z gościnnych występów artystki w Krakowie 24. V. 1870 i 27. VI. 1871.

[40] B. Leszczyński w roli Otella (1).

[41] W. Rapacki w roli Franciszka (1).

[42] H. Modrzejewska w roli tytułowej (2 ujęcia); 1 ujęcie pochodzi z występów gościnnych artystki w Krakowie w r. 1884.

[43] W. Rapacki w roli Filipa II (1).

[44] W. Rapacki w roli Muley-Hassana (1).

[45] W. Rapacki w roli Alby (1).

[46] A. Hoffmann w roli Klementyny (1).

[47] A. Hoffmann w roli Zuzanny (1).

[48] A. Hofmann w roli Paoli (2 ujęcia).

[49] W. Rapacki w roli Caussade (1).
[50] A. Hoffmann w roli Odetty (3 ujęcia).
[51] A. Hoffmann w roli tytułowej (2 ujęcia), W. Rapacki w roli Brantina (1).
[52] H. Modrzejewska w roli Marii (1), gościnny występ aktorki w Krakowie 18 i 20. XII. 1884.
[53] A. Hoffmann w roli ks. Falconieri ((1), H. Modrzejewska w tej samej roli; w latach 1870—1890 aktorka grała w tej roli w Krakowie sześciokrotnie podczas występów gościnnych.
[54] A. Hoffmann w roli Gilberty (1), H. Modrzejewska w tej samej roli (1); w latach 1871—1882 aktorka grała tę rolę w Krakowie trzykrotnie (w. g.).
[55] „Album sceniczne (sic!) Antoniny Hoffmann, artystki Teatru Krakowskiego" Z. I 1868 — wykonany przez Walerego Rzewuskiego.
[56] 13 fotografii wykonanych przez Franciszka Wyspiańskiego w roku 1868 naklejonych na litografię M. Salby.
[57] Michał Bałucki *„Z mojego pamiętnika"*, *„Tygodnik Ilustrowany"* 1891/49.