

**Agnieszka Wanicka**

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie  
ORCID: 0000-0001-8359-1501

# „Kołysałem się tą myślą” Historia niezrealizowanego projektu fotograficznego Michała Chomińskiego

W dziejach teatru polskiego Michał Chomiński (1821–1886) został zapamiętany jako aktor drugiego planu, przedstawiciel niskiej komiki oraz kronikarz sceny warszawskiej. *Komik-kronikarz* – tak zatytułował wspomnienie o nim Władysław Krogulski, kolega z zespołu dzielący pasję utrwalania przeszłości teatru<sup>1</sup>. W przedmowie do *Słownika biograficznego teatru polskiego 1765–1965* działalność kronikarska aktora została ujęta następująco:

Sam Chomiński notował sobie w wielkich księgach ważniejsze wydarzenia w życiu teatralnym Warszawy, a także różne szczegóły wynajdywane w archiwum

---

<sup>1</sup> Zob. Władysław Krogulski, *Notatki starego aktora: Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, wybór i oprac. Dorota Jarząbek-Wasył i Agnieszka Wanicka (Kraków: Universitas, 2015), 155–170.

Michał Chomiński jako Urban  
w *Werblu domowym* Jana Kantego  
Gregorowicza, 1866

MUZEUM HISTORYCZNE MIASTA KRAKOWA



FOT. KONRAD BRANDEL

Warszawskich Teatrów Rządowych. Jednocześnie wciągał do swego przedsięwzięcia kolegów i powierzał im specjalne zadania. Z jego namowy Władysław Krogulski naszkicował swoje sylwetki teatralne (częściowo ogłoszone w latach 1901–1902 i 1938–1939). Na jego zamówienie Jan Tomasz Seweryn Jasiński (1806–1879) opracował słowniczek ludzi teatru działających w Polsce od r. 1765 mniej więcej do połowy XIX w. Nie ulega wątpliwości, że w ten sposób, różnymi drogami, Chomiński zmierzał do jednego celu: chciał stworzyć kompletny słownik ludzi teatru. Nie doprowadził jednak swej pracy do końca, nie zdołał jej nawet scalić w postaci jednego rękopisu<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Zbigniew Raszewski, przedmowa do: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973), IX.

Rekonstruując przestrzeń gmachu Teatru Wielkiego przy placu Teatralnym w książce *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, obu aktorów przedstawiłam w bibliotece teatralnej:

Najczęstszymi gośćmi biblioteki teatralnej byli aktorzy pasjonujący się także historią teatru: Michał Chomiński i Władysław Krogulski – nazwani przez Janinę Pudełek „pionierami polskiej teatrolgii”. Dokładnie w lipcu 1868 roku Chomiński rozpoczął – ogłoszoną publicznie, kontynuowaną długie lata i nigdy nie ukończoną – akcję zbierania materiałów ikonograficznych<sup>3</sup>.

Chomiński opisał swoje przedsięwzięcie w dokumencie rozpoczynającym się sformułowaniem zdradzającym rozmach planów: „Parę słów o powstałej myśli wydania Galerii Artystów Dramatycznych Teatrów Warszawskich”. Opis ten stanowi wstęp do opracowanych przez Eugeniusza Szwanowskiego i pozostających wciąż w maszynopisie słynnych *Notat do życia teatru warszawskiego XIX wieku*, które zapewniły aktorowi przydomek „kronikarza”<sup>4</sup>. Traktując ten dokument jako mapę myśli i podjętych działań, staram się ustalić, jaki był zakres przedsięwzięcia Chomińskiego i co było jego podstawowym celem. Rekonstrukcji i kontekstowej analizie projektu towarzyszy próba określenia przyczyn, dla których zamysł nie został zrealizowany, a później zapomniany.

## Galeria

### Pierwsza kolekcja

W pośmiertnych biogramach Chomińskiego, obok faktów z życia i kariery teatralnej, znajdziemy również informację o jego działalności kronikarskiej oraz kolekcji portretów aktorskich. W dniu jego pogrzebu, 26 października 1886, „Wiek” pisał:

pozostał po nim od lat dwudziestu skrzętnie gromadzony materiał do dziejów sceny polskiej w sporym pamiętniku, pełnym notat i szczegółów biograficznych o artystach dawniejszych i współczesnych, jako też liczny zbiór wizerunków od najdawniejszych

<sup>3</sup> Agnieszka Wanicka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011), 59.

<sup>4</sup> Muzeum Teatralne w Warszawie (dalej: MT), sygn. D.641-643/111, Michał Chomiński, *Notaty do życia teatru warszawskiego XIX wieku*, oprac. Eugeniusz Szwanowski, mps. Edycja opisu projektu znajduje się w aneksie do artykułu.

lat, które stanowią nader zajmującą i cenną kolekcję dla przyszłego historyka teatru i sztuki dramatycznej u nas<sup>5</sup>.

Informacja o projekcie rzeczywiście pojawiła się w prasie w 1868 roku, ale historia kolekcji rozpoczęła się dużo wcześniej.

Trudno ustalić dokładną datę. Pewne jest, że w roku 1847 młody Chomiński posiadał już zbiór składający się z kilku dagerotypów i zamierzał go powiększać. Wspomina o tym Karol Estreicher, opisując wizytę w mieszkaniu aktora podczas pierwszej podróży z Krakowa do Warszawy. Po spotkaniu, które odbyło się 14 września 1847, zanotował:

Chomiński dowiedział się, że zajmuję się historią sceny. Okazywał mi dagerotypy Szuszkiewiczowej, Aszpergerowej, Piaseckiego, brata swojego Ignacego, i wzdychał do utworzenia kolekcji portretów artystów scenicznych. Była to pierwsza kolekcja jego, którą dopiero za lat dwadzieścia uzupełniać zaczął<sup>6</sup>.

Ze świadectwa Chomińskiego, spisane także ponad dwadzieścia lat później, wiadomo, że był to „komplet z mozołem i kosztem zbierany”<sup>7</sup>. Fotografie przechowywał w albumie, a w jego pokoju na ścianach wisiały ryciny przedstawiające aktorów, między innymi Bonawenturę Kudlicza i Wojciecha Piaseckiego. Prywatny zbiór Chomińskiego, jak każda kolekcja, może być zdefiniowany jako

zespół przedmiotów naturalnych lub wytworów działalności ludzkiej, utrzymywanych czasowo lub trwale poza obszarem czynności gospodarczych, poddanych szczególnej opiece w miejscu zamkniętym, przystosowanym do tego celu i wystawionych do oglądania<sup>8</sup>.

W 1847 roku kolekcja Chomińskiego obejmowała kilka aktorskich dagerotypów: jego starszego, zmarłego rok wcześniej, brata Ignacego; Anieli Szuszkiewiczowej, jego przyszej żony, która występowała w teatrze krakowskim w latach 1842–1848; gwiazdy teatru lwowskiego Anieli Aszpergerowej. Wymieniony przez Estreichera dagerotyp, przedstawiający jednego z najwybitniejszych aktorów warszawskich Wojciecha Piaseckiego, mógł być reprodukcją litografii, akwareli

---

<sup>5</sup> *Wiek* 14, nr 239 (1886): 3, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/253186>. Zob. też: *Kurier Poranny* 10, nr 296 (1886): 3–4, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/135415>; *Tygodnik Ilustrowany* 8, nr 200 (1886): 283, <https://polona.pl/item/tygodnik-illustrowany-seria-4-t-8-nr-200-30-pazdziernika-1886,Nzk5N11Ng/12/#info.metadata>.

<sup>6</sup> Karol Estreicher, *Michał Chomiński* (Kraków, 1886), 3–4, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/8177>.

<sup>7</sup> Cytaty z *Notat* Chomińskiego, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z edycji zamieszczonej w aneksie.

<sup>8</sup> Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości: Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. Andrzej Pieńkos (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012), 18.

bądź miniatury, aktor zmarł bowiem w 1837, na dwa lata przed upublicznieniem wynalazku dagerotypii.

Wynalazek robił błyskawiczną karierę. Po pierwszym publicznym pokazie dagerotypów urządzonym w Warszawie w listopadzie 1839 działalność rozpoczęli wędrowni dagerotypiści, powstawały profesjonalne zakłady<sup>9</sup>.

Utrwał się nowy rytuał społeczny, którego efektem były rodzinne kolekcje dagerotypów, gromadzone tak samo chętnie w domach inteligencji, mieszczaństwa, szlachty, jak i w rodzinach arystokratycznych. Już w końcu listopada 1845 „Kurier Warszawski” donosił, że „niejedyn z Obywateli Warszawy posiada kolekcje od kilkunastu do kilkudziesięciu daguerrotypów przyjemnej mu pamięci osób”<sup>10</sup>

– napisała Danuta Jackiewicz w monografii Karola Beyera, właściciela pierwszego stałego warszawskiego zakładu dagerotypowego otwartego w styczniu 1845<sup>11</sup>. Nie wykluczone, że właśnie on zrobił fotograficzną reprodukcję portretu Piaseckiego. „Lustra z pamięcią” – jak nazywa się dagerotypy – zaczęły także zapamiętywać aktorów i aktorki, a ich wizerunki systematycznie powiększały – najprawdopodobniej pierwszą na ziemiach polskich – kolekcję portretów aktorskich Michała Chomińskiego.

## Projekt

Popularność nowego wynalazku rosła wraz z rozwojem techniki. Na początku lat pięćdziesiątych XIX wieku firma Beyera zmieniła nazwę na Zakład Fotograficzny Karola Beyera w Warszawie. Nowością była negatywowo-pozytywowa metoda Frederica Scotta Archera i możliwość uzyskiwania papierowych odbitek<sup>12</sup>. Przełomowym wydarzeniem stało się obniżenie kosztów produkcji i wprowadzenie zdjęć małego formatu, tzw. *carte de visite*, co w kolejnej dekadzie wywołało olbrzymi popyt na fotografię<sup>13</sup>. Intensywny rozwój fotografii i prasy od lat sześćdziesiątych XIX wieku był istotnym elementem „epoki gwiazd”, zjawiska najwyraźniej obecnego w środowisku warszawskim<sup>14</sup>. Stosunek publiczności do

<sup>9</sup> Zenon Harasym, *Stare fotografie: Poradnik kolekcjonera* (Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2012), 25.

<sup>10</sup> Danuta Jackiewicz, *Fotografowie Warszawy: Karol Beyer* (Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2012), 9.

<sup>11</sup> Jackiewicz, *Karol Beyer*, 12–13.

<sup>12</sup> Jackiewicz, 10.

<sup>13</sup> Zenon Harasym, *Ze starego albumu* (Olszanica: BOSZ, 2010), 14.

<sup>14</sup> Jerzy Got, „Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim XIX wieku”, *Pamiętnik Teatralny* 19, z. 3 (1970): 294–310. Zob. też Wanicka, *Dramat i komedia*, 181; Agnieszka Wanicka, „Inne spojrzenie na «epokę gwiazd»”, w: *Nowe historie 1: Ustanawianie historii*, red. Agata Adamecka-Sitek, Dorota Buchwald i Dariusz Kosiński (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2010), 157–192.

aktorów, nazywany w teatrze polskim „aktoromanią” osiągnął według Jerzego Gota kulminację dopiero w latach 1880–1890, a rozwój fotografii teatralnej był z nią ściśle związany:

Najprostsza forma kultu aktora – to kolekcjonowanie zdjęć adorowanych artystów. [...] Dodajmy do tego obyczaj towarzyski, który nakazywał wyklądać w salonie, na eksponowanym miejscu, albumy z fotografiami; tradycja wymagała także by albumy te obejmowały następujące działy: zdjęcia panującego i jego rodziny, fotografie aktorów – często z dedykacjami – i wreszcie zdjęcia rodzinne<sup>15</sup>.

Projekt fotograficzny Chomińskiego, a w zasadzie myśl, która ten projekt zrodziła, przypada na moment tuż przed wybuchem „aktoromanii”, czyli na początek lat sześćdziesiątych XIX wieku.

Pomysł aktora był ściśle związany z ważnym wydarzeniem w historii fotografii warszawskiej. We wrześniu 1865, po siedmiu latach pracy, Konrad Brandel postanowił odejść z zakładu Beyera i otworzyć własne atelier, razem z bratem Władysławem i Michałem Olszyńskim<sup>16</sup>. Chomiński utrzymywał kontakty z rodzicami Brandla, a młodszego o siedemnaście lat fotografa znał od dziecka. W celu rozreklamowania nowego atelier, które działało pod nazwą Konrad Brandel i Spółka, w czasach dużej konkurencji pomiędzy powstającymi zakładami fotograficznymi<sup>17</sup>, Brandel zamierzał wykorzystać znajomość z aktorem i wykonać fotografie jego najlepszego przyjaciela, Jana Królikowskiego – cenionego i popularnego tragika sceny warszawskiej – oraz samego Chomińskiego. Obaj aktorzy zostali sfotografowani w dwunastu rolach, sesje odbywały się w lutym (Królikowskiego) i w kwietniu 1866 (Chomińskiego)<sup>18</sup>. W kwietniu można było przeczytać w „Kurjerze Warszawskim”, że „zakład [...] zamyśla się i innych artystów podobne fotografie wykonywać”<sup>19</sup>. Według świadectwa Chomińskiego inicjatywa nie przyniosła spodziewanego zysku, „publiczność nie brała, bo to było za drogo oznaczone”, ale zapewniła zakładowi reklamę.

Fotografie Królikowskiego w rolach wykorzystano, tworząc kompozycję (nazywaną *tableau*), która w czerwcu 1866 ozdobiła wystawę zakładu, a we wrześniu ukazała się w „Kłosach”<sup>20</sup>, gdzie kierownikiem artystycznym był wspólnik Brandla –

<sup>15</sup> Jerzy Got, „Fotograficzna dokumentacja teatru w Polsce”, *Pamiętnik Teatralny* 9, z. 1 (1960): 77–78.

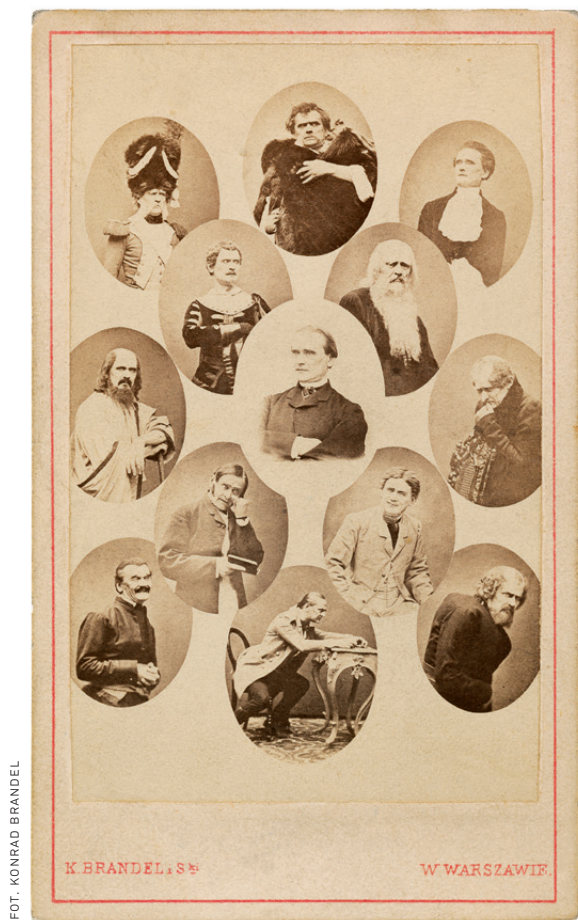
<sup>16</sup> Zob. Krystyna Lejko, *Kalendarze fotograficzne z zakładu Konrada Brandla: Obraz życia Warszawy w latach 60. XIX wieku* (Warszawa: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, 2009), 8.

<sup>17</sup> Zob. Lejko, *Kalendarze fotograficzne*, 9–12.

<sup>18</sup> Zob. Marta Ziętkiewicz, „Michał Chomiński i Jan Królikowski w obiektywie Konrada Brandla: Spojrzenie na polską fotografię teatralną 2. połowy XIX wieku”, *Pamiętnik Teatralny* 65, z. 1–2 (2016): 139–172.

<sup>19</sup> *Kurier Warszawski*, nr 180 (1866), <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/373466>.

<sup>20</sup> Zob. *Kłosy* 3, nr 65 (1866): 149, <https://polona.pl/item/klosy-czasopismo-illustrowane-tygodniowe-1866-t-3-nr-65-26-wrzesnia,NzkomrY5Ng/4/#info:metadata>. Podobne *tableau* z ról Michała Chomińskiego ukazało się dwa lata później, „Kłosy” 7, nr 180 (1868): 309, <https://polona.pl/item/klosy-czasopismo-illustrowane-tygodniowe-1868-t-7-nr-180-10-grudnia-dod,0T140DEYMjg/4/#info:metadata>.

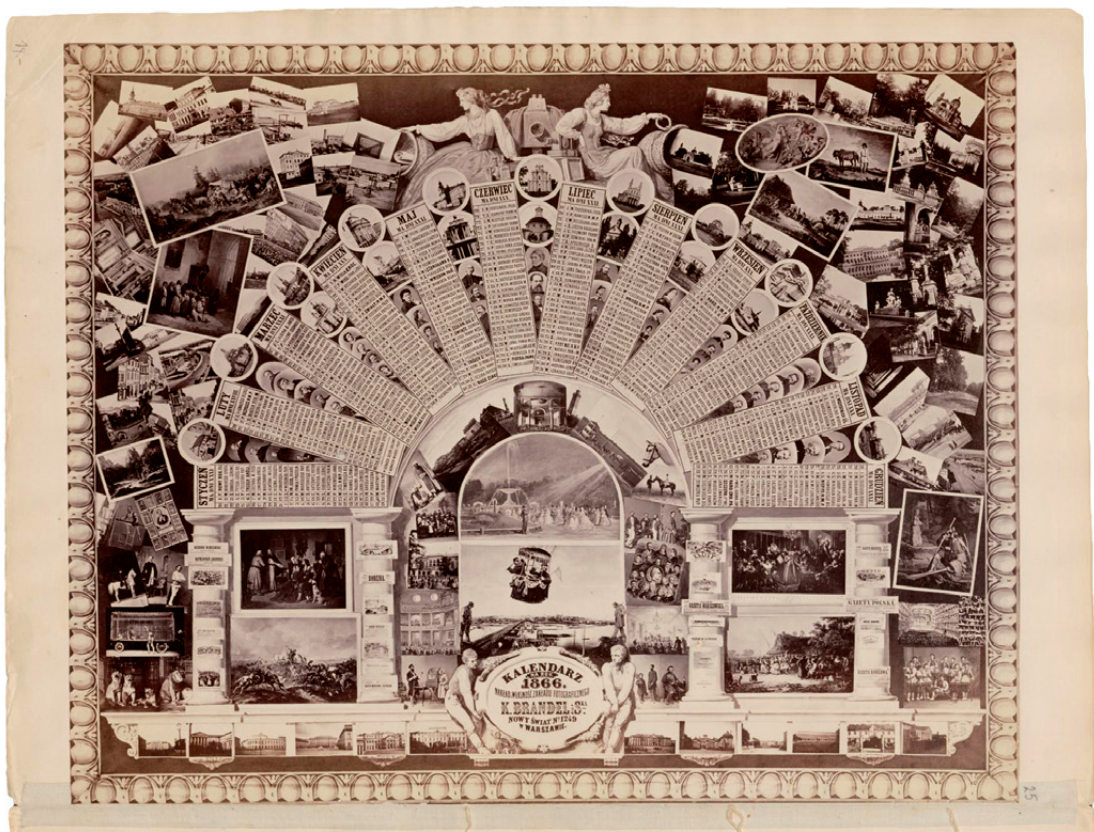


Jan Królikowski, *tableau*  
z 12 rolami aktora, 1866

MUZEM HISTORYCZNE MIASTA KRAKOWA

Michał Olszyński. Grupa pojedynczych zdjęć ułożonych na kartonie, a następnie sfotografowana i ozdobiona, stała się jedną ze specjalności nowego zakładu. Najlepszym przykładem takiej formy jest „Kalendarz na rok 1866” skomponowany z ponad dwustu elementów. Po ogromnym sukcesie wydawnictwa trwały prace nad skromniejszym „Kalendarzem na rok 1867”<sup>21</sup>, w którym wśród kilkudziesięciu zdjęć znalazły się również fotografie w rolach obu aktorów. Wizyta w atelier przy Nowym Świecie podziałała na wyobraźnię Chomińskiego:

<sup>21</sup> Por. Lejko, *Kalendarze fotograficzne*.



Kalendarz na rok 1866, Konrad Brandel i S-ka, 1866

BIBLIOTEKA PUBLICZNA M.ST. WARSZAWY

Przyszedłem wcześniej do zakładu, kiedy układali na dużym formacie wszystkie grupy (o ile się zmieściło razem), do przeniesienia na jedną kliszę. Widząc tyle różnych stanów, powołań, rzemiosł, urzędów itd. – przykro mi się zrobiło, że tego, co najbardziej żyje, tego, co jest podstawą umoralnienia (bo wszystko widzą dotykalnie), tego, co wpływa na oświatę, nie mają zupełnie.

W takich okolicznościach narodził się pomysł stworzenia *tableau* składającego się z portretów aktorów i aktorek, nazwanego przez autora galerią. Początkowo Chomiński planował wykorzystać fotografie z albumu, w którym – jak wspominał – „ma wszystkich”, jednak uprzedzony przez fotografów, że może stracić mozolnie zbieraną kolekcję, postanowił poprosić koleżanki i kolegów o udostępnienie portretów.



W kolekcjonowaniu bardzo ważną funkcję spełnia dotyk. Renata Tańczuk, opisując doświadczenia haptyczne, podkreśla, że:

Kolekcjonerskie dotykanie przedmiotów pochodzących z przeszłości może być potraktowane jako forma potwierdzania nie tyle istnienia tych właśnie przedmiotów, ile jako forma obcowania z przeszłością, z której pochodzą i której są nośnikami. Przez dotykanie przedmiotu przeszłość się materializuje, zostaje wskrzeszona i pochwycona. Nie możemy cofnąć się w czasie, ale możemy niejako dotknąć przeszłości<sup>22</sup>.

Opisany mechanizm można odnaleźć we wspomnieniu Chomińskiego: trzymając w rękach swój album z portretami aktorskimi i obawiając się ich utraty, zwrócił uwagę na dawne ryciny wiszące na ścianach<sup>23</sup>. Właśnie to zmysłowe doświadczenie doprowadziło do uformowania się zasadniczej koncepcji projektu. Chomiński postanowił rozszerzyć galerię o portrety historyczne aktorów, zaczerpnięte z dzieła Wojciecha Bogusławskiego<sup>24</sup>. „Kołysanie się tą myślą” połączone było z obawami, czy dawne ryciny i współczesne fotografie uda się pomieścić na jednym kartonie. Gdy Brandel i Olszyński zaproponowali uzupełnienie kompozycji o fotografię gmachu teatru, pomysł uzyskał ostateczny kształt. Galeria artystów i artystek dramatycznych od początku założenia teatru w Warszawie, datowanego za Bogusławskim na rok 1764<sup>25</sup>, miała przybrać formę dużego *tableau*, na którym dawni aktorzy będą zgrupowani wokół starego gmachu teatru na placu Krasińskich, a współcześni wokół nowego, na placu Teatralnym. „Z całym zapalem podjąłem się dostarczyć materiałów do tej budowy” – zapisał Chomiński.

## Gromadzenie materiałów

Przystępując do realizacji projektu, aktor korzystał z dwudziestoletniego doświadczenia kolekcjonera. Tym razem jednak gromadzone zbiory miały być upublicznione, a sprawa wymagała współdziałania z różnymi przedstawicielami środowiska teatralnego. W pierwszej kolejności Chomiński zadbał o wsparcie Jana Królikowskiego, którego pozytywna opinia dała mu większą pewność siebie. Cenna była również akceptacja Florentyna Gwozdeckiego, aktora, rekwizytora i kasjera, który od 1862 roku pełnił obowiązki dyrektora Teatrów Warszawskich.

---

<sup>22</sup> Renata Tańczuk, *Kolekcja – pamięć – tożsamość: Studia o kolekcjonerstwie* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2018), 52.

<sup>23</sup> Zob. aneks.

<sup>24</sup> Zob. Wojciech Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów* (Warszawa, 1820; reprint, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1965).

<sup>25</sup> Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, 1.

Chomiński cieszył się też z przychylności emerytowanego aktora i bibliotekarza teatralnego Józefa Świergockiego, nie tylko ze względu na dostęp do źródeł drukowanych, lecz także dlatego, że w bibliotece gromadzono popiersia zmarłych aktorów, które można by sfotografować, gdyby nie udało się odnaleźć rycin. Kluczowym zagadnieniem był dobór zbiorów, skoro:

Kolekcja jest zorganizowanym, uporządkowanym światem, którego porządek tworzą zasady selekcji przedmiotów, przyjęte przez kolekcjonera reguły ich klasyfikacji, mogące prowadzić do wyodrębnienia w jego ramach podzbiorów oraz reguły ich prezentacji<sup>26</sup>.

W projekcie Chomińskiego zasady selekcji zostały szybko określone: fotografie miały odpowiadać liście artystów i artystek dramatycznych występujących na scenach warszawskich od 1764 roku. Sporządzenie listy zajęło mu prawie pół roku, od 17 października 1867 do kwietnia 1868. Należy podkreślić, że jego spis był pierwszym rejestrem aktorskim w dziejach teatru polskiego, a dokumenty, z których korzystał, do dziś stanowią najważniejsze źródła w historiografii teatralnej. Obok *Dziejów Teatru Narodowego Bogusławskiego* sięgnął po *Roczniki Teatru Narodowego Warszawskiego* z lat 1809–1816 z listami aktorów i aktorek, *Spis oper w teatrze polskim*, czyli repertuar sporządzony przez Ludwika Adama Dmuszewskiego, oraz wszystkie afisze teatralne znajdujące się w zbiorach biblioteki. Przejrzał materiały aktora Józefa Majewskiego, nazywanego „kronikarzem teatru warszawskiego”, który od 1842 do śmierci w 1855 sprawował nadzór nad garderobami w Teatrze Rozmaitości i pozostawił po sobie notatki dotyczące biografii artystów<sup>27</sup>. Wertował także numery czasopisma „Świat Dramatyczny”, wydawanego w latach 1838–1840 przez aktora Wojciecha Szymanowskiego, ale ich nie wykorzystał, uznając, że redaktorzy „niekompletnie czerpali nazwiska z dzieł poprzedników”. W jego poszukiwaniach widać więc nawet świadomość konieczności krytyki źródeł.

Z gotowym wstępnym spisem zaczął gromadzić portrety, odwiedzając „antykwariszy, prawie wszystkie biblioteki” oraz przeglądając „zbiory osób prywatnych”. Oprócz kolekcji dwóch warszawian – Hipolita Skimborowicza, pisarza, publicysty, zainteresowanego pamiątkami z wolnomularskiej przeszłości Warszawy, oraz Stanisława Marszałkiewicza, malarza miniaturzysty i litografa, który wykonał wiele miniatur ludzi teatru, między innymi Leontyny Halpertowej – oglądał również zbiory krakowianina Andrzeja Liskowskiego „który w zbiorach po ojcu malarzu wynalazł kilkanaście głów ołówkiem robionych”. W maju 1868 opisał projekt

<sup>26</sup> Tańczuk, *Kolekcja – pamięć – tożsamość*, 163.

<sup>27</sup> „Notaty Majewskiego zaginęły jeszcze przed pierwszą wojną światową (wiadomość od prof. Stanisława Dąbrowskiego). Materiały Majewskiego wyzyskał tylko Chomiński”, zob. m.t. Chomiński, *Notaty*, 2 (przypis Szwanowskiego).

wieloletniemu przyjacielowi, aktorowi scen prowincjonalnych Stanisławowi Krześcińskiemu, wymieniając między innymi ryciny, których mu jeszcze brakuje:

Jeżeli byś miał jaką pomoc do tego, to przyslij, ale prócz litografii Werowskiego, Szczurowskiego, Kudlicza, bo te mam, ale Szymanowskiego Marcina, Zdanowicza – tych nie mam. Również chciałbym rycinę placu Krasińskich, gdzie jest gmach Starego Teatru – a pamiętając, że wyszła. Nieprawda, że to będzie ładna pamiątka? Przynajmniej nikogo nie słyszałem, żeby nie pochwalił. Jeżeli byś trafił na coś podobnego – a może miniatura, tak z wiadomością roku urodzenia i śmierci – przesyłaj<sup>28</sup>.

Ostatnie zdanie listu świadczy zarówno o poczuciu doniosłości projektu, jak i o świadomości istnienia konkurencji: „Tylko zastrzegam sobie list swobody [sic!], ażeby mnie kto nie ubiegł!”<sup>29</sup>.

Specyfiką kolekcjonerstwa jest tak zwana sukcesja pożądań, zbudowana na odczuwaniu ciągłego braku. Według Oliviera Corona „Kolekcjoner jest niczym żeglarz na morzu niezaspokojenia, który nigdy nie zazna spoczynku w cichej i bezpiecznej przystani”<sup>30</sup>. Chomiński po kilkumiesięcznych poszukiwaniach wciąż odczuwał charakterystyczny niedosyt: „obszedłem wszystkich, gdzie miałem tylko pozór odniesienia korzyści, ale to mało”. W lipcu 1868 postanowił poszerzyć akcję: upublicznić ją, a zarazem w pewnym sensie zalegalizować („uprawnić to wydanie”). Ogłoszenie, które ukazało się w „Kurierze Warszawskim” 3 lipca, jest także jedynym dokumentem, w którym został opisany aktualny kształt projektu, między innymi podano liczbę oraz rodzaj materiałów ikonograficznych. W notatce przywołane zostały także angielskie, francuskie i niemieckie doświadczenia w zbieraniu materiałów dotyczących historii teatru.

U nas na tym polu jeszcze bardzo mało zostało zrobionym; odłogiem ono prawie leży i czeka na badaczy, komentatorów i ilustratorów. Oczekując więc na rezultaty trudów, które będą miały doniosłość skończonego dzieła, zaznaczamy tu ślad usiłowań od wielu lat przedsięwziętych w celu zebrania wszystkich portretów artystów i artystek dramatycznych warszawskich od r. 1764 do 1868 r. Zbieraniem owych *fac similiów* zajmuje się artysta sceny naszej Michał Chomiński. O ile wiemy, dotychczas ów aktor-archeolog zebrał już 200 sztuk portretów olejnych, sztychów, miniatur, dagerotypów, rysunków kredowych, piórkowych i ołówkowych, i zamierza wydać w wielkim formacie całą tę galerię odfotografowaną. Pomimo wszakże najusilniejszych starań okazał się brak jeszcze

<sup>28</sup> Małgorzata Kakiet, oprac., „Z korespondencji Michała Chomińskiego 1857–1868”, *Pamiętnik Teatralny* 27, z. 1–2 (1978): 63. Zob. też Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, Zbiory Mieczysława Rulikowskiego, sygn. 1295, Listy Michała Chomińskiego do Stanisława Krześcińskiego, rkps.

<sup>29</sup> Kakiet, „Z korespondencji Chomińskiego”, 63.

<sup>30</sup> Olivier Coron, „Kolekcjoner i jego pasja”, w: *Kwiaty naszego życia*, red. Joanna Zielińska (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej, 2008), cyt. za: Tańczuk, *Kolekcja – pamięć – tożsamość*, 85.

niektórych portretów; przez pośrednictwo przeto naszego pisma p. Chomiński uprasza wszystkich ich posiadaczy lub mających wiadomość, gdzieby je na pewno odnaleźć było można, ażeby raczyli donieść o tym Zakładowi fotograficznemu K. Brandel i Ska, który się podjął wykonania owej galerii<sup>31</sup>.

Dzień później podobne ogłoszenie opublikował „Kurier Codzienny”, nazywając projekt „dziełem, które stanowić będzie Historię Teatrów” i apelując do „wszystkich miłośników sztuki, krewnych lub przyjaciół, którzy są w posiadaniu tych drogocennych pamiątek, aby nie odmówili swej pomocy”<sup>32</sup>. Z datowanego na maj listu do Krzesińskiego wiadomo, że Chomińskiemu zależało na ikonografii cenionego aktora charakterystycznego Józefa Zdanowicza, występującego na scenie warszawskiej w latach 1809–1839. W lipcu nadal jej szukał:

Wiadomo nam, że śp. Józefa Zdanowicza aż dwie miniatury wykonane zostały przez jednego z najznakomitszych miniaturzystów, jedna z nich w domu córki śp. Zdanowicza w czasie pożaru spaliła się, druga jednak pozostała, nie wiadomo tylko w czyich znajduje się rękach, terażniejszy właściciel tej cennej dla ogółu pamiątki, spodziewamy się, że raczy podzielić się z ogółem, przyjemnością odświeżenia w pamięci rysów tej znakomitości dramatycznej<sup>33</sup>.

Według świadectwa Chomińskiego upublicznienie akcji w czasopismach okazało się skuteczne i jego zbiór się powiększył.

Gdy postanowił napisać do wszystkich teatrów na ziemiach polskich, szukając aktorek i aktorów należących niegdyś do zespołu Teatrów Warszawskich, nastąpił moment krytyczny w realizacji całego projektu. Gromadzenie portretów dawnych artystów okazało się łatwiejsze niż zdobycie współczesnych wizerunków żyjących i pracujących kolegów i koleżanek. Aktorska codzienność – wypełniona uczeniem się nowych ról, porannymi próbami i wieczornymi przedstawieniami – nie ułatwiała kontynuacji prac.

## Ostateczna selekcja

W całym projekcie najtrudniejsze było ułożenie na postawie afiszy szczegółowej listy zawierającej nie tylko nazwiska, ale też informacje o debiutach i ostatnich rolach poszczególnych artystów. Chomiński miał świadomość, że do samej galerii te informacje nie są potrzebne, „ale jeżeli nie dla mnie, to może dla kogoś

<sup>31</sup> *Kurier Warszawski* 48, nr 144 (1868): 1–2, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=720552>.

<sup>32</sup> *Kurier Codzienny*, nr 145 (1868): 2, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/138697>.

<sup>33</sup> *Kurier Codzienny*, nr 145 (1868): 2.

podobna kontrola życiorysów przyda się”. Sporządzenie ostatecznego wyciągu, uzupełnionego „notatkami mniej więcej z życia prywatnego”, zajęło mu jednak prawie dwa lata. Pracę ukończył dopiero 8 kwietnia 1870. I wtedy pojawiła się wątpliwość natury moralnej: czy wszyscy artyści i artystki z listy mają prawo znaleźć się w galerii. Dylematy Chomińskiego dają wyobrażenie o aktorskiej autorefleksji tożsamościowej („ten kto nie pokocha tego zawodu, kto mu się nie poświęci całą duszą, [...] ten jest wyzyskiwaczem swobody, niezależności, a nie artystą”). Rozwiązanie, na które się zdecydował – dyskusja nad kryteriami w sporym gronie kolegów z zespołu<sup>34</sup> – świadczy zaś o poczuciu wagi projektu dla całego teatralnego środowiska. Ustalono, że najbezpieczniejszym kryterium będzie etat artysty dramatycznego, potwierdzając tym samym wewnątrzśrodowiskowe hierarchie – oznaczało to bowiem wyeliminowanie na przykład wszystkich chórzystów. Kluczem do ostatecznego spisu zatrudnionych na etacie okazała się więc lista płac, z której aktor wynotował potrzebne nazwiska z lat 1764–1870 (rozszerzając projekt o kolejne dwa lata). To pociągnęło za sobą następne komplikacje oraz wątpliwości skrupulatnego i dociekliwego Chomińskiego, a także kolejne konsultacje, tym razem z byłym dyrektorem Teatrów Warszawskich Janem Tomaszem Sewerynem Jasińskim.

Pomysł na układ dekoracyjny także ewoluował. Chomiński zamierzał wzbogacić galerię nie tylko o reprezentacje dwóch gmachów teatrów, jak planował poprzednio, lecz także o „wszystkie budynki, gmachy” z lat 1764–1870 oraz widoki Warszawy „dawnej i dzisiejszej, co ma oznaczać przeszłość i teraźniejszość”. Prawdopodobnie na pomysł wpłynęły zmiany organizacyjne wprowadzone przez nowego prezesa dyrekcji rządowej Teatrów Warszawskich Sergiusza Muchanowa. W czerwcu 1868 wznowiono przedstawienia baletowo-operowe w Teatrze na Wyspie w Łazienkach w sezonie letnim, a w lipcu 1870 roku został otwarty nowych budynek – Teatr Letni w Ogrodzie Saskim. Oba teatry cieszyły się popularnością wśród publiczności i były często fotografowane. „Nie tylko się zgodził dyrektor, ale i pochwalił ten projekt, co bardzo dogodziło mojej miłości własnej, bo nie tylko, że ja obmyśliłem wydanie owej grupy, ale cały układ i wszystkie akcesoria są mojego pomysłu i gustu” – zapisał Chomiński. Z cytowanego listu do Krzezińskiego wiemy, że od 1868 roku aktor poszukiwał ryciny przedstawiającej Stary Teatr, czyli gmach Teatru Narodowego na placu Krasińskich. Zdobył ją dopiero 8 września 1870 i jest to jednocześnie ostatni zapis dotyczący realizacji projektu. W niejasnym przypisie autorskim pojawia się jedynie informacja, z której możemy wnioskować, że cała galeria miała się składać z trzystu sześćdziesięciu trzech elementów.

<sup>34</sup> W zebraniu uczestniczyli: Ludwik Panczykowski, Alojzy Żółkowski, Jan Królikowski, Alojzy Stolpe, Wincenty Rapacki, Jan Tatarikiewicz, Adolf Ostrowski i Józef Surewicz, zob. też aneks.

## Zmiana

Dwa miesiące później, w listopadzie 1870 w „Kurierze Warszawskim” pojawiła się notatka informująca, że „niezadługo ukaże się już galeria portretów wszystkich artystów dramatycznych”<sup>35</sup>. Powodem publikacji była wiadomość o nadesłaniu portretu przez Bogumiła Dawisona, a opatrzone ją dopiskiem, że Chomiński „pracował usilnie nad zebraniem materiałów do swojej galerii przez lat kilkanaście i spodziewać się należy, że praca jego zyska uznanie. Będzie to ilustracja do historii teatrów”. Ostatnie zdanie, w którym podkreślono ilustracyjny charakter wizerunków, zasługuje na uwagę, sygnalizuje bowiem pośrednio zmianę, jaka najprawdopodobniej około 1870 roku zaszła w podejściu autora do projektu i stała się jedną z przyczyn niezrealizowania zamierzenia. Informacje biograficzne, które Chomiński wynotowywał ze źródeł lub z opowieści żyjących aktorów, traktowane początkowo jako dodatek do portretów, zaczęły dominować jego zainteresowania. „Kolekcjonerzy zawsze wyznaczają granice swoich zbiorów, tyle tylko że te granice niekiedy stają się nieuchwytnie”<sup>36</sup> – pisze Tańczuk. W postawie Chomińskiego można rozpoznać cechy charakteryzujące kolekcjonera, który jest „niewolnikiem nie swojej kolekcji, lecz kolekcjonowania”<sup>37</sup>. Prawdopodobnie zrealizowanie wymarzonej galerii w 1870 roku było możliwe, jednak coraz ważniejsza stawała się historia teatru i gromadzenie danych biograficznych.

Być może inicjatorem tej zmiany perspektywy był Karol Estreicher, który w 1868 powrócił do rodzinnego Krakowa, by objąć funkcję dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej. Zainteresowania Estreichera teatrem sięgają 1847 roku<sup>38</sup>, ale właśnie pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych XIX wieku zaczął publikować wyniki swych wieloletnich badań. W 1871 wydał trzeci zeszyt *Bibliografii polskiej XIX wieku* poświęcony historii teatru i dramatu, a w 1873 – pierwszy tom *Teatrów w Polsce*. W cytowanym już wspomnieniu o aktorze, Estreicher pisze:

Chomiński nie miał literackich zachceń, a będąc samoukiem, nie miał w tym kierunku odpowiedniego wykształcenia. Pragnął jednak być użytecznym, o ile zdolności pozwalały. Zachęcałem go do zbierania wizerunków artystów i dołączenia ich biografii<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> *Kurier Warszawski* 50, nr 251 (1870): 2, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=721490>. Następny cytat z tego samego źródła.

<sup>36</sup> Tańczuk, *Kolekcja – pamięć – tożsamość*, 86.

<sup>37</sup> Susan Sontag, *Miłośnik wulkanów*, tłum. Jarosław Anders (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997), cyt. za: Tańczuk, 85.

<sup>38</sup> Zob. Jan Michalik, „«Zawsze ten sam»: Estreicher i Pani Helena”, w: *Helena Modrzejewska i jej przyjaciele*, red. Alicja Kędziora i Emil Orzechowski (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020), 280.

<sup>39</sup> Estreicher, *Michał Chomiński*, 16.

## Intensywny kontakt nawiązali w 1869 roku:

zarzucał mnie pytaniami, na które odpowiadać należało. Zbierał daty urodzin i zgonu artystów po parafiach. To nieraz przychodziło z mozołem, bo rodziny do aktu zejścia częstokroć wciągając polecały „obywatel”, nie chcąc, by figurował nieboszczyk jako aktor. Wiek XIX znosi jeszcze tego rodzaju próżności<sup>40</sup>.

Wspomnienie Estreichera odsłania kulisy kronikarskich działań Chomińskiego. Dla krakowskiego historyka i bibliotekarza daty i fakty biograficzne miały największe znaczenie. To on zachęcił Chomińskiego do rozpoczęcia współpracy z Jasińskim. „Chomiński po długich zachodach dokazał, że do jego galerii artystów Jasiński w 1872 roku rozpoczął wygotowywać biografie. Więcej 50 od razu napisał”<sup>41</sup>. Prasa podawała szczegóły:

Śp. Jasiński prowadził częścią z książek, częścią z akt teatralnych, dzienników i własnej pamięci notaty z dziejów teatru. Zawarł je w pięciu grubych zeszytach zatytułowanych „Obraz teatrów warszawskich od najdawniejszych czasów do r. 1874 oraz życiorysy artystów sceny warszawskiej. Przyczynek do dziejów teatru polskiego”. Są to luźno zestawione, według lat, daty statystyczne, fakta, wspomnienia, notaty, również pozbawione myśli metodycznej. Służyć one jednak mogą za dopełnienie pracy Estreichera, a historia teatru znajdzie w nich również surowy materiał, mogący sprostować pewne faktyczne wątpliwości<sup>42</sup>.

Jasiński nie wykonał pracy bezinteresownie, zapłacił za nią Chomiński<sup>43</sup>. „Ubogi, żyjący zaledwie z pensji swojej, Chomiński ofiarował na owe 5 kajetów 2000 złotych polskich gotowizną – pieniądź, jak na aktorską kieszeń – bardzo poważny”<sup>44</sup>. Współpraca aktora z Jasińskim trwała do śmierci dyrektora w 1879 roku. Jeszcze w kwietniu 1878 Modrzejewska w liście do Jasińskiego, którego czule nazywała „Ojcusiem”, pisała: „Posyłam panu Chomińskiemu moją fotografię na ręce Ojczusia. Proszę mu ją doręczyć i powiedzieć, że jestem bardzo, bardzo wdzięczna, że pamiętał o mnie”<sup>45</sup>. Wszystko wskazuje na to, że Chomiński przez cały czas kontynuował zbieranie materiałów ikonograficznych,

<sup>40</sup> Estreicher, 16.

<sup>41</sup> Estreicher, 17.

<sup>42</sup> Mefisto [Aleksander Rajchman], „Ze wspomnień o śp. Michale Chomińskim”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, nr 161 (1886): 448, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/414285>.

<sup>43</sup> W opracowaniu Notat Szwankowski wspomina, że Jasiński zgodził się na pracę, potrzebując „pieniędzy na kurację reumatyzmu we Włoszech”, мт, Chomiński, *Notaty*, 26. Więcej na temat współpracy Jasińskiego z Chomińskim na stronach 25–26.

<sup>44</sup> мт, Chomiński, 26.

<sup>45</sup> Helena Modrzejewska do Jana S. Jasińskiego, list 270, w: *Modrzejewska: Listy 1*, oprac. Alicja Kędziora i Emil Orzechowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2015), 427.

ale coraz bardziej pochłaniało go gromadzenie informacji z przeszłości teatru oraz zapisywanie teraźniejszych wrażeń, które traktował jak kolejne elementy kolekcji. „Otóż Chomiński uważał pracę Jasińskiego za cenny skarb, którym rozkoszował się, czytając dawne dzieje, a prostując, dopełniając i kontynuując nowe czasy”<sup>46</sup>.

Bardzo możliwe, że niezrealizowany projekt galerii został zmodyfikowany przez samego autora i miał przybrać formę „książki” lub „albumu aktorów warszawskich”. W taki sposób interpretował go Szwankowski<sup>47</sup>. Przytaczał listy Chomińskiego do Estreichera, nie podając źródeł tej korespondencji, i wskazywał na wysokie koszty druku „ze względu na litografowanie paruset portretów aktorów”<sup>48</sup> jako przyczynę rezygnacji z „wydania książki”.

Zainteresowanie biografistyką oraz zmiana formy projektu wpisuje się w charakterystyczny dla kultury polskiej proces dojrzewania polskiej inteligencji po okresie powstania styczniowego. „W procesie kształtowania inteligenckiego etosu i społecznych negocjacji wartości, na których powinien być ufundowany, niebagatelną rolę odegrało przyciągające czytelników piarstwo biograficzne”<sup>49</sup> – pisze Ewa Partyga. Coraz większa liczba życiorysów artystów dramatycznych, które ukazywały się na łamach warszawskiej prasy po 1863 roku, wskazuje na dokonujący się stopniowo awans tej grupy społecznej. Na czterysta dwadzieścia życiorysów, opublikowanych w popularnych czasopismach „Kłosach” i „Tygodniku Ilustrowanym” w latach 1863–1872, dwadzieścia jeden poświęcono artystom dramatycznym. Co więcej, znalazł się wśród nich życiorys Ignacego Chomińskiego, brata Michała, przygotowany przez znajomego projekt galerii Jana Królikowskiego<sup>50</sup>.

O tym, że Michał Chomiński z autora galerii portretów aktorskich stał się kronikarzem teatru, z którego pracy czerpali kolejni autorzy, świadczy fakt, że właśnie w tej roli został zapamiętany. W „Tygodniku Ilustrowanym” po śmierci Chomińskiego napisano wprost:

Do samej śmierci spełniał gorliwie zalecany mu przez K. Estreichera obowiązek utrwalenia pamięci o sobie i swoich kolegach, szczegółami z dziejów zakulisowych, których jako bezstronny, a sprawiedliwy obserwator od lat tyłu mógł być najlepszym kronikarzem<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> Mefisto, „Ze wspomnień o Chomińskim”, 448.

<sup>47</sup> M.T. Chomiński, *Notaty*, 25 i 27.

<sup>48</sup> M.T. Chomiński, 25.

<sup>49</sup> Ewa Partyga, *Wiek XIX: Przedstawienia* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016), 71.

<sup>50</sup> Por. Partyga, 71–82.

<sup>51</sup> M.G. [Marian Gawalewicz], „Michał Chomiński”, *Tygodnik Ilustrowany* 8, nr 200 (1886): 283, <https://polona.pl/item/tygodnik-illustrowany-seria-4-t-8-nr-200-30-pazdziernika-1886,Nzk5N11Ng/12/#info:metadata>.



## Pamiętnik

W 1874 Michał Chomiński przeszedł na emeryturę po trzydziestu pięciu latach pracy na scenie. Nie rezygnując z występów w Teatrach Warszawskich, oddał się przede wszystkim kronikarskiej pasji. Dzieło, które pisał do śmierci w 1886 roku, nazywano jednak najczęściej pamiętnikiem. W artykułach pośmiertnych podkreślano wartość jego zapisków, ale jednocześnie wskazywano, że zabrakło mu umiejętności literackich, by skrupulatnie zbierane informacje przekształcić w spójną narrację.

Nie było dla niego cenniejszych notat nad kroniki teatralne. Notował daty z życia nie tylko znakomitych artystów; interesowały go szczegóły dotyczące nawet chórzystów i statystów. [...]. Zarówno każda z ról Chomińskiego, jak i jego kajety pełne były tych najbardziej drobiazgowych szczegółów, które gromadził bez krytycznego systematu. Jego pamiętnik – to obfity materiał *in crudo*, wymagający jednak pracowitej segregacji<sup>52</sup>.

Współpraca z Jasińskim spowodowała, że Chomiński został sprowadzony do roli tego, który jedynie uzupełniał dzieło dyrektora. Wymowna jest ocena Władysława Bogusławskiego:

Wiadomo, że zbierał skrzętnie, gromadził i wyszukiwał co się dało: notatki, portrety i pamiętki; ten zasób zamierzał do współpracy z Jasińskim spożytkować jako materiał do dziejów teatru, co było również marzeniem zamiłowanego dyrektora, mającego za sobą do tej roboty fachowe wykształcenie. [...] Dla przyszłego dziejopisa teatru cenna będzie praca Jasińskiego, to i skromny w niej udział Chomińskiego zostawi równie sympatyczne wspomnienie, jak sympatyczną jest pamięć po artyście wśród kolegów i publiczności<sup>53</sup>.

Tuż po śmierci Chomińskiego w „Wiek” ukazała się informacja, że materiały gromadzone przez aktora, znajdują się – podobno – także w Bibliotece Jagiellońskiej i korzystał z nich Estreicher przy pisaniu „swojej Historii teatru polskiego”<sup>54</sup>, jak nazwano *Teatra w Polsce*. Wiadomość została sprostowana przez Estreichera, który wyraźnie podkreślił, że „nikt mi nie dostarczał wątku do mej wydrukowanej pracy, a właściwy materiał pracy śp. Chomińskiego spoczywa nietknięty w jego tekach, nieoglądany przez nikogo”<sup>55</sup>. Wyjaśnił również, że Biblioteka Jagiellońska

<sup>52</sup> Mefisto, „Ze wspomnień o Chomińskim”, 448.

<sup>53</sup> Władysław Bogusławski, „Michał Chomiński”, *Kurier Warszawski* 66, nr 295 (1886): 2, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=728416>.

<sup>54</sup> *Wiek* 14, nr 239 (1886): 3, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/253186>.

<sup>55</sup> Estreicher, *Michał Chomiński*, 4.

zajmowała się przede wszystkim kolekcjonowaniem afiszy teatralnych z Krakowa i Warszawy. Warszawskie afisze wysyłał Chomiński. Dodatkowo do krakowskiej biblioteki przesyłano tygodniowo repertuary.

Obok afiszy wychodzi tygodniowo w Warszawie jedna stronnica repertuaru sztuk zapowiedzianych na cały tydzień do grania. Repertuar ten stworzył reżyser Chęciński z dniem 1 listopada 1868 roku. Na obrzeżach tych kart zapisywał Chomiński przeważnie zmiany repertuarowe w ciągu tygodnia i czasem uwagi krótkie co do występów nowicjuszków, uczczenia artystów, czasem zatargi zakulisowe [...] czasem daje zdanie o kolegach<sup>56</sup>.

O zapiskach wspominał aktor i dyrektor Józef Kotarbiński:

W notatkach Chomińskiego pisanych dorywczo znajdują się jednak ciekawe szczegóły i materiały dla dziejopisarza sceny polskiej. W Bibliotece Jagiellońskiej przeglądałem parę razy kolekcję drukowanych Repertuarów Teatrów Rządowych w Warszawie, na których robił różne dopiski<sup>57</sup>.

Wartość notatek najpełniej potrafił docenić kolega aktor Władysław Krogulski. Estreicher nazwał Chomińskiego „zbieraczem materiałów scenicznych”<sup>58</sup>, Krogulski umiał dostrzec w tym chaosie zapisków zbieranie wrażeń, jakby fotograficznych zapisów chwil, dobrze przystających do chaotycznej, teatralnej rzeczywistości.

Ileżby to można cennych wiadomości posiąść z tych luźnych, dorywczo po rolach notowanych faktów, których największa wartość leży w tym, że są kreślone pod wrażeniem chwili – nawet ów nieporządek, chaos w notowaniu, tak wiernie odpowiadający życiu teatralnemu, nigdy nie dającym się nagiąć do jakiego systematu, jest podług mnie nie bez charakterystycznej wartości<sup>59</sup>.

## Znaki zapytania

W artykułach pośmiertnych pojawiły się także pytania o miejsce przechowywania zbiorów oraz ich dalsze losy. Dwa dni po śmierci Chomińskiego ukazała się w „Kurierze Warszawskim” zagadkowa notatka:

---

<sup>56</sup> Estreicher, 17–18.

<sup>57</sup> Józef Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki* (Warszawa: Mazowiecka Spółka Wydawnicza, 1924), 97, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/293721>.

<sup>58</sup> Estreicher, *Michał Chomiński*, 4.

<sup>59</sup> Krogulski, *Notatki starego aktora*, 162.

Słyszeliśmy, iż jeden z miłośników teatru, posiadający cenne materiały do historii teatru polskiego, a w szczególności warszawskiego, zamierza udać się do rodziny śp. Michała Chomińskiego celem nabycia pozostałych po nim różnorodnych zbiorów, dotyczących naszych teatrów. Byłoby do życzenia, aby całkowita i, jak nas zapewniano, cenna kolekcja portretów, rękopisów, afiszów itp. dostała się w ręce osoby pewnej, która by potrafiła zużytkować ją należycie<sup>60</sup>.

Czy rzeczywiście ktoś je zakupił? Nie wiadomo. Kiedy w 1901 na łamach „Kuriera Teatralnego” Władysław Krogulski rozpoczął publikację własnych zapisków, ubolewał, że tylko niewielka część notatek Chomińskiego trafiła w jego ręce<sup>61</sup>. Wspomnienie o Michale Chomińskim zakończył serią pytań: „Podobno miał bardzo bogate zbiory starych sztychów, portretów artystów etc., gdzie one są? Pono pisał pamiętniki sceny i pono ciekawe, gdzie one są? Prawda, a gdzie są zbiory Jasińskiego?”<sup>62</sup>.

## Kolekcjoner

W studiach nad kolekcjonerstwem istnieje pojęcie „tożsamości w kolekcji”. Tańczuk przypomina koncepcję Russella Belka, według której

kolekcje, podobnie jak i inne posiadane przez jednostkę dobra materialne, można traktować jako elementy „rozszerzonej jaźni”. Składają się na nią obiekty należące do następujących kategorii: „ciało, wewnętrzne procesy, idee i doświadczenia oraz te osoby miejsca i rzeczy, do których ktoś czuje się przywiązany”<sup>63</sup>.

Skoro zaś „kolekcja z pewnością może zostać uznana za część «ja» kolekcjonera”<sup>64</sup>, należy w życiu i twórczości Chomińskiego szukać początku jego kolekcjonerskiej pasji, bez której nie powstałaby „myśl wydania galerii”. Tożsamościowy trop odsłania także kolejne możliwe przyczyny niezrealizowania projektu.

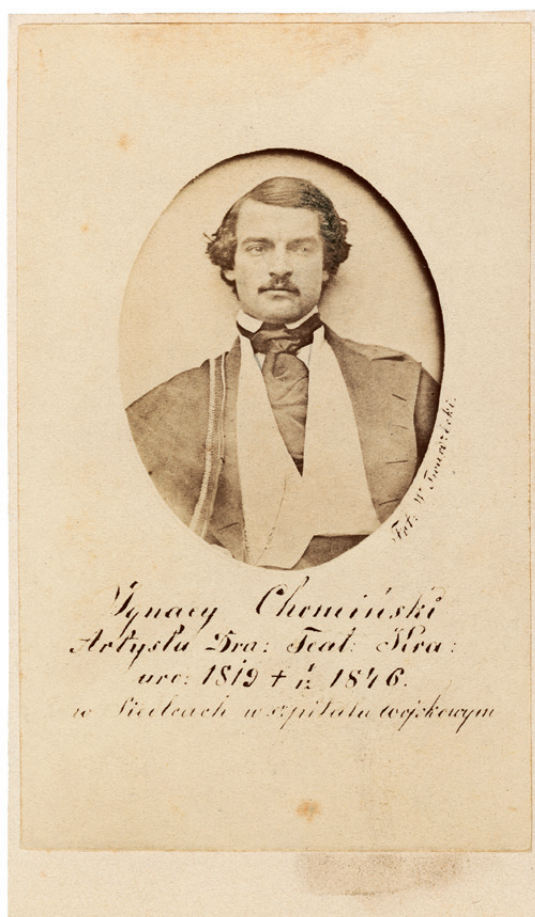
<sup>60</sup> Kurier Warszawski 66, nr 297b (1886): 3, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/766625/edition/728420/content>.

<sup>61</sup> Krogulski, *Notatki starego aktora*, 162.

<sup>62</sup> Krogulski, 169.

<sup>63</sup> Tańczuk, *Kolekcja – pamięć – tożsamość*, 119–120.

<sup>64</sup> Tańczuk, 120.



Ignacy Chomiński, ok. 1868

MUZEUM HISTORYCZNE MIASTA KRAKOWA

FOT. WALERY TWARDZICKI

## Pamięć

Wśród osób gromadzących przedmioty wyróżnia się trzy typy: „zbieracza, kolekcjonera i posiadacza”, a ich zbiory mogą być „memuarem, kolekcją lub dobytkiem”<sup>65</sup>. Do Chomińskiego można odnieść dwie pierwsze kategorie:

Pierwszy z nich gromadzi przedmioty ze względu na związane z nimi przeżycia i wspomnienia. Czasem za sprawą właściciela – zbieracza – przedmioty nabierają personalnego zabarwienia, tworząc kolekcję. Kolekcjonowanie bowiem nie polega tylko na

<sup>65</sup> Harasym, *Ze starego albumu*, 9.



Ignacy Chomiński,  
„Kłosa”,  
nr 163 (1868)

gromadzeniu przedmiotów, choć powiększanie kolekcji jest w to wpisane. Kolekcję rodzi osobisty pomysł, choćby najbardziej kuriozalny. Prawdziwy kolekcjoner tworzy kolekcję, opierając się na wiedzy z danej dziedziny, ale również czerpiąc z tego radość i satysfakcję, gdyż kolekcjonowanie to pasja<sup>66</sup>.

Wydaje się, że z życiorysu Michała Chomińskiego można wyczytać „osobisty pomysł”, który przyczynił się do narodzin jego kolekcji i do przemiany jej właściciela ze zbieracza w kolekcjonera, chociaż nigdy nie został za kolekcjonera uznany.

Według Susan Sontag: „Ludzie pozbawieni przeszłości najłatwiej ulegają pasji fotografowania”<sup>67</sup>. Chomiński nie był fotografem, ale otaczał się fotografiami. Jego życie naznaczone było stratą i śmiercią od samego dzieciństwa. Gdy miał pięć

<sup>66</sup> Harasym, 9.

<sup>67</sup> Susan Sontag, „W platońskiej jaskini”, w: *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala (Kraków: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986), 14.

lat, osierocił go ojciec, a trzy lata później – matka<sup>68</sup>. Nastoletni Michał dołączył do zespołu teatralnego ojczyma Tomasza Chełchowskiego i już do końca życia był związany z teatrem, początkowo wędrownym, gdzie już jako jedenastolatek wcielał się w role dzieci, później w latach 1840–1846 krakowskim, a następnie od 1846 do 1886 z Teatrami Warszawskimi. Jego starszy brat Ignacy po młodzieńczych perypetiach, jak ucieczka z domu i wstąpienie do wojska, również trafił do zespołu ojczyma. Ignacy występował w rolach amantów i bohaterów, Michał po przeciwnej stronie hierarchii aktorskiego *emploi*. Bracia razem mieli się przenieść z Krakowa na scenę warszawską. Jednak 1 grudnia 1846 Ignacy zmarł w tragicznych okolicznościach. Aresztowany za popieranie krakowskiej rewolucji, został skazany na dwadzieścia lat zesłania na Kaukaz. W drodze, próbując ucieczki, został zraniony, schwytyany i zmarł w szpitalu w Siedlcach. Wspomina się także o trapiącej go chorobie umysłowej, która dodatkowo przyczyniła się do jego śmierci<sup>69</sup>. Michał Chomiński co roku odwiedzał jego siedlecki grób. „Pamięć brata była dla niego świętością, i to tak wielką, iż nawet rozmową nie chciał jej znieważać – zapytany o jaki szczegół dotyczący się Ignacego, zbywał krótko i smutnie, mówiąc: «Szkoda go»”<sup>70</sup>. Po Ignacym Chomińskim zachowała się fotografia. Według Jerzego Gota był to przykład talbototypu, który został wykonany w Krakowie wiosną 1846 lub nawet wcześniej w 1845 roku, najprawdopodobniej przez fotografa Walerego Maliszewskiego<sup>71</sup>. Według Estreichera właśnie dagerotyp Ignacego znajdował się w pierwszej kolekcji Michała Chomińskiego. Trudno zweryfikować te informacje, ponieważ oryginał nie zachował się do naszych czasów. Zachowała się natomiast fotograficzna reprodukcja oryginału zamówiona przez Chomińskiego około 1868 roku w warszawskim zakładzie fotograficznym Walerego Twardzickiego, przypuszczalnie do przygotowywanej galerii. Oryginał służył także za podstawę do wykonania odbitek litograficznych, które pomagały upamiętnić zmarłego aktora<sup>72</sup>. Wiele wskazuje zatem na to, że wspomniany przez Estreichera wizerunek brata był wpisana w osobistą historię fotografią, która dała początek kolekcji i projektowi galerii, a zarazem uruchomiła potrzebę ocalenia pamięci o aktorach i teatrze.

Akcentowany w pośmiertnych wspomnieniach wątek o wyjątkowej uczynności Chomińskiego i jego trosce o najbardziej potrzebujących, nie ma charakteru wyłącznie konwencjonalnego. „Chomińskiego znali wszyscy, nie tylko w teatrze, jako najlepszego kolegę, gotowego spieszyć z pomocą we wszelkiej formie”<sup>73</sup>. Wy-

<sup>68</sup> Jako dorosły człowiek szybko owdowiał; mieszkał do końca życia z córką-jedynaczką i wnukami, po śmierci jej męża skrzypka Karola Studzińskiego. Zob. Krogulski, *Notatki starego aktora*, 166.

<sup>69</sup> Zob. Krogulski, 152.

<sup>70</sup> Krogulski, 153.

<sup>71</sup> Got, „Fotograficzna dokumentacja teatru w Polsce”, 72.

<sup>72</sup> Got, 72.

<sup>73</sup> Bogustawski, „Michał Chomiński”, 2.

mieniane są jego konkretne i skuteczne działania, w których widać konsekwencję w dążeniu do celu i zdolności organizacyjne. Zorganizował pomoc dla weterana scen prowincjonalnych Jana Okońskiego, zapewniając mu mieszkanie na wsi i upraszając członków zespołu warszawskiego o zgodę ściągania z ich comiesięcznej pensji drobnych kwot, które razem wystarczały na miesięczne utrzymanie dla schorowanego aktora<sup>74</sup>. Troskliwość Chomińskiego szła w parze z ogromnym szacunkiem dla teatru i pracy: „Panowie szanujmy się!» – było ulubionym jego hasłem, które młodszy powtarzali za kulisami ze złośliwym niekiedy uśmiechem<sup>75</sup>.

## Hierarchia

Szacunek do teatru łączył się u Chomińskiego z lojalnością i poszanowaniem teatralnej hierarchii. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” we wspomnieniowej rubryce pisało:

- Dokąd się pan spieszysz? – zapytujemy zmęczonego staruszka.
  - A... przecież przyjechała ze Lwowa śpiewaczka x.
  - A cóż ona pana obchodzi?
  - Jak to – odpowiada, spojrzawszy zdziwiony swymi dużymi, poczciwymi oczami – wszak o niej pisał mi Miłaszewski, prosił, aby się nią opiekować. A co Miłaszewski każe, to muszę zrobić, bo to mój druh, bo to krakowski aktor. Co tacy każą to dla mnie święte...
- I pan Michał codziennie drapał się na trzy piętra hotelu, aby sumiennie spełniać misję powierzoną sobie przez krakowskiego aktora<sup>76</sup>!

W teatralnej hierarchii, która była sercem dziewiętnastowiecznego teatru, Chomiński zajmował miejsce bardzo niskie. „Nie miał on nigdy wybitnego stanowiska, a jednak zawsze był silnym ogniwem łańcucha. Grywał role drugiego rzędu, komiczne, zwykle służących, powierników, dorobkiewiczów i żydów<sup>77</sup> – pisał Estreicher. Znany był z ogromnej pracowitości. Miał w dorobku około pięciuset ról, tylko w latach 1843–1845 na scenie krakowskiej zagrał ich prawie dwieście<sup>78</sup>. W teatrze opartym na hierarchii *emploi*, dzielącej aktorów na pierwszorzędnych, drugorzędnych i trzeciorzędnych, był najniższą, ale ważną siłą użyteczną. „Znając

<sup>74</sup> Mefisto, „Ze wspomnień o Chomińskim”, 448.

<sup>75</sup> M.G., „Michał Chomiński”, 283.

<sup>76</sup> Mefisto, „Ze wspomnień o Chomińskim”, 448.

<sup>77</sup> Estreicher, *Michał Chomiński*, 5.

<sup>78</sup> Wśród ogromnej liczby postaci, które stworzył w ciągu prawie pięćdziesięciu lat, trzeba wymienić Papkina w *Zemście* i Kacperka w *Nikt mnie nie zna* Fredry oraz krawca Michała Igielkę w *Gałganduchu* Johanna Nestroya. Jego ostatnią rolą był Łykalski w jednoaktówce *Majster i czeladnik* Józefa Korzeniowskiego.

Michał Chomiński jako  
Pazurkiewicz w *Żydach Józefa  
Korzeniowskiego*, 1866

MUZEUM HISTORYCZNE MIASTA KRAKOWA



FOT. KONRAD BRANDEL

dobrze swoje siły, nie wysuwał się naprzód zanadto, nie porywał do zadań, którym sprostać nie potrafił”<sup>79</sup> – pisano po jego śmierci.

Świadomość własnej pozycji pogłębiało zapewne to, że najbliżzej związany był z aktorami stojącymi wyżej w hierarchii regulowanej przez *emploi*. Jego brat był amantem i pretendował do ról bohaterów. Dwójka jego najbliższych przyjaciół-rówieśników to Józef Rychter – aktor charakterystyczny – oraz Jan Królikowski, który sięgnął szczytu aktorskiej hierarchii, zostając tragikiem. Poznali się w sezonie 1837/38 w zespole objazdowym ojczyma Chomińskiego, później we trójkę występowali na scenie krakowskiej. Rychter jako pierwszy przeniósł się do Warszawy w 1845, rok później dołączyli do niego dwaj pozostali. Przyjaźń Chomińskiego

<sup>79</sup> M.G., „Michał Chomiński”, 283.



z Królikowskim przeszła do legendy teatru polskiego razem z jasnym przekazem dotyczącym hierarchii:

Chomiński najmniej z trzech wybitny, żywił dla Królikowskiego kult prawdziwy: kiedy Jan grał, Chomiński choć na chwilę musiał być w teatrze, zawsze go w jakimś kąciuku wysledzić było można, bardziej wzruszonego wrażeniem z gry przyjaciela niż własnym choćby pierwszym w jakiej roli występem. Gdy Królikowski opuścił scenę, w Chomińskim jakby struna pękła, stracił humor zupełnie, czuwał tylko przy chorym, ale dla teatru zobojeźniał, wreszcie, kiedy wielki artysta zamknął powieki na zawsze, pomimo że Chomiński grał jeszcze tydzień temu, wszyscy koledzy w teatrze przeczuwali, że ciosu nie przeżyje. „Ostatni jestem z trójki, powtarzał, trzeba iść za nimi, za moim Jasiem”. I poszedł<sup>80</sup>.

Jan Królikowski zmarł 11 września 1886, ponad miesiąc później, 24 października, zmarł Chomiński.

Z dzisiejszej perspektywy trudno zrozumieć, jak dalece hierarchia teatralna determinowała życie aktorów i wpływała na pamięć o nich po śmierci. We wspomnieniu o Michale Chomińskim czytamy:

Drugi z kolei weteran sceniczny poszedł do grobu. W Królikowskim zmarł epokowy artysta, człowiek szerokich aspiracji, jeden z tych, którzy posuwają sztukę naprzód, wytwarzają dla niej szacunek i wydają równą walkę – twórczości. Michał Chomiński pozostawia po sobie wspomnienie sumiennej użyteczności, godnego towarzysza wielkich artystów, jednego z tych uczciwych robotników, którzy nie nosząc wysoko sztandaru, szanują go, wierni mu, pełni uwielbienia dla jego godeł, lubo dalecy od tych wyżyn, na które wstąpili szczęśliwsi, bo bardziej utalentowani<sup>81</sup>.

Czy w XIX wieku aktor drugiego planu mógł zostać autorem projektu Galerii Artystów Dramatycznych Teatrów Warszawskich? Oryginalność projektu Chomińskiego polegała na jego wizualnym charakterze. W świadectwie, w którym opisał swój pomysł, najbardziej dumny był z kompozycji, z układu całej grupy. Z czasem jego zapał i pasja do projektu zmieniły się w gorliwość i skrupulatność, z jaką wykonywał zadanie, które przypisało mu teatralne środowisko. Zadanie na miarę aktora „sumiennej użyteczności”. Został „zbieraczem materiałów scenicznych”, jak mówił Estreicher, i tym, który uzupełniał życiorysy Jasińskiego, zajmując w całej pracy „skromny udział”, jak zapisał

<sup>80</sup> *Wiek 8*, nr 238 (1886): 2, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/253187>.

<sup>81</sup> Aleksander Rajchman, „Michał Chomiński”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, nr 161 (1886): 446–447, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/414285>.



Michał Chomiński, ok. 1870

MUZEUM HISTORYCZNE MIASTA KRAKOWA

FOT. KONRAD BRANDEL

Bogusławski. Bogate zbiory Chomińskiego mogły służyć jedynie jako ilustracja do pisanej historii teatru, ilustracja do opowieści biograficznych. Co ciekawe, w taki logocentryczny sposób odczytywano projekt Chomińskiego także w XX wieku. Szwankowski, który opracowywał tekst aktora, bez większych wahań interpretował galerię jako książkę czy album. Raszewski założył, że celem Chomińskiego było „stworzenie kompletnego słownika ludzi teatru”. Choć bogate zbiory ikonograficzne aktora określano jako kolekcję, on sam nigdy nie został nazwany kolekcjonerem.

Zbigniew Harasym, opisując proces powstawania zbiorów muzealnych z prywatnych kolekcji fotografii, wspomina, że zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie

zainicjowały m.in. archiwum Zamoyskich z Podzamcza, zbiór Ignacego Kraszewskiego, kolekcja warszawskiego historyka i publicyisty Aleksandra Kraushara,

zbiory lwowskiego archiwisty i historyka Aleksandra Czołowskiego oraz kolekcja Zenona Przesmyckiego<sup>82</sup>.

Trudno wyobrazić sobie w tym gronie Chomińskiego. Pochodzenie oraz ekonomiczna i społeczna pozycja jako aktora użytecznego, którego najwyższym artystycznym osiągnięciem była rola Papkina w *Zemście* Fredry, wykluczały go z towarzystwa kolekcjonerów, którymi mogli być przedstawiciele arystokracji oraz inteligencji. Traktowano go jako zbieracza, a pobłażliwy stosunek do zbieraczy jest, jak podkreślał Krzysztof Pomian, zjawiskiem typowym:

Zbieracza traktujemy poważnie chyba tylko wtedy, gdy poważne okazują się łożone przez niego sumy. Zachwyty i respekt wzbudza jedynie kolekcja stanowiąca lokatę kapitału, ukryta w podziemiach banku, cenniejsza od równego jej wagą złota. Bez tego w kolekcjonerstwie widzi się tylko narcystyczną igraszkę, rozrywkę, bagatelkę<sup>83</sup>.

Znaki zapytania, którymi zakończył wspomnienie o aktorze Krogulski, symbolizujące rozproszenie i zmarnowanie zbiorów Chomińskiego, zadziałały na wyobraźnię Krogulskiego tak silnie, że sam postanowił zabezpieczyć swoje zbiory po śmierci, przekazując je do Biblioteki Jagiellońskiej<sup>84</sup>.

Notatki Michała Chomińskiego oraz życiorysy aktorów i aktorek Jasińskiego trafiły w latach trzydziestych XX wieku w ręce historyka teatru Mieczysława Rulikowskiego<sup>85</sup>, w 1951 roku zostały zakupione od wdowy Janiny Rulikowskiej<sup>86</sup> i w ten sposób znalazły się w zbiorach Instytutu Sztuki PAN. „Nieznana jest droga, jaką przeszedł rękopis od córki Chomińskiego Studzińskiej do rąk zasłużonego badacza Rulikowskiego”<sup>87</sup> – zapisał Szwankowski. Materiały ikonograficzne uległy, niestety, rozproszeniu, choć ze świadectwa Chomińskiego oraz jemu współczesnych wynika, że był to zbiór kompletny. Wincenty Rapacki zapisał „Przez całe życie zbierał fotografie aktorów i aktorek, jacy tylko przeszli przez scenę warszawską, i zebrał wszystkich”<sup>88</sup>. Bardzo możliwe, że fotografie trafiły do rąk Stanisława Dąbrowskiego, który od lat dwudziestych XX wieku zawód aktora łączył pasją do historii teatru i zgromadził imponującą kolekcję teatraliów, w tym dziewiętna-

<sup>82</sup> Harasym, *Stare fotografie*, 11.

<sup>83</sup> Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, 7.

<sup>84</sup> Krogulski, *Notatki starego aktora*, 170 i 47.

<sup>85</sup> Zob. Raszewski, przedmowa do *Słownika biograficznego*.

<sup>86</sup> MT, Chomiński, *Notaty*, 1.

<sup>87</sup> MT, Chomiński, 1. Notatki doceniła i wykorzystała niedawno Dorota Jarząbek-Wasyl, *Za kulisami: Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), 22–23. Autorka wymienia sygnatury rękopisów ze zbiorów IS PAN oraz dokumenty, które zostały opublikowane.

<sup>88</sup> Wincenty Rapacki, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie* (Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, 1925), 122, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/7220>.

stowiecznej fotografii teatralnej<sup>89</sup>. Niewykluczone więc, że nie tylko notatki, lecz także fotografie ze zbiorów Chomińskiego posłużyły jako podstawa pierwszego tomu *Słownika biograficznego teatru polskiego 1765–1965*. Być może również zbiory dziewiętnastowiecznej fotografii teatralnej – między innymi w Muzeum Teatralnym w Warszawie czy w Oddziale Teatralnym Muzeum Krakowa – stanowią pokłosie tej rozproszonej kolekcji.

Niezrealizowany projekt galerii może uchodzić za symbol wciąż powracającego tematu – luki w polskiej historiografii teatralnej w badaniach nad dziejami sceny warszawskiej w XIX wieku<sup>90</sup>. Michał Chomiński pierwszy docenił wartość fotografii teatralnej jako dokumentu, był pierwszym kolekcjonerem ikonografii teatralnej, autorem oryginalnego projektu fotograficznego oraz kronikarzem teatru warszawskiego. Wydaje się, że niewiele zabrakło, aby doprowadzić przedsięwzięcie do finału. Wystarczyło ułożyć na kartonie zebrane fotografie i zrobić jedno duże zdjęcie. Wyobraźmy sobie takie *tableau* na ścianie w foyer Teatru Narodowego w Warszawie, pamiętając jednak, że „kolekcja nie jest reprezentacją. Kolekcja to symulakrum”<sup>91</sup>. Te słowa najlepiej opisują sposób oddziaływania rozproszonej kolekcji fotograficznej Chomińskiego, która wciąż wywołuje obrazy przeszłości teatru.

## Aneks

Edycja tekstu za: *Wstęp Michała Chomińskiego*, w: Michał Chomiński, *Notaty do życia teatru warszawskiego XIX wieku*, oprac. Eugeniusz Szwanowski, Muzeum Teatralne w Warszawie, maszynopis, sygn. D.642/III, 1–10. Interpunkcję współcześnieiono. Uzupełnienia w nawiasach kwadratowych, jeśli nie podano inaczej, pochodzą od autora opracowania. Przypisy w tej edycji przygotowała Agnieszka Wanicka.

Parę słów o powstałej myśli wydania Galerii Arty[stów] Dram[atycznych] Teatr[ów] War[szawskich]: Konrad Brandel po oddaleniu się od fotografa Józefa Bejera<sup>92</sup> w r. 1865 (wszystko w Warszawie) otworzył do współpracy z arty[stą] mal[arzem] Marcinem Olszyńskim zakład fotogra[ficzny]<sup>93</sup>. Co było powodem, że się zakład nie procentował, to pomijam, dosyć, że się starali, a dochodu nie było; Brandel próbował wszystkim: uprosił Jana

<sup>89</sup> Zob. hasło Stanisław Dąbrowski, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980*, red. Zbigniew Wilski et al. (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994), 156–159.

<sup>90</sup> O lukach w badaniach nad dziejami teatru warszawskiego okresu międzypowstaniowego wspomina Halina Waszkiel, „Warszawski Hamlet: Dylematy historiograficzne”, *Pamiętnik Teatralny* 69, z. 4 (2020): 156.

<sup>91</sup> Michał Paweł Markowski, „Kolekcja: między autonomią a reprezentacją”, *Teksty Drugie*, nr 4 (1997): 103, <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/72640/edition/66493/content>.

<sup>92</sup> Pomyłka w imieniu. Chodzi o fotografa Karola Beyera (1818–1877).

<sup>93</sup> Konrad Brandel (1838–1920), uczeń i współpracownik Karola Beyera, w 1865 roku wraz z bratem Władysławem oraz Marcinem Olszyńskim założył zakład fotograficzny „Konrad Brandel i S-ka” przy ul. Nowy Świat 57 (nr hip.1249).

Królikowskiego i mnie, jako znającego się z rodzicami jeszcze, a tym samym Konrada od dziecka, abyśmy jako artyści fotografowali się w kostiumach; Królikowski rozpoczął, ja po nim. Zgodziliśmy się na to utrudnienie dla nas, ażeby młodemu poczynającemu artyście przyjść w pomoc, bo zakładał sobie na tym pewną korzyść. Królikowski zrobił się w 12 rolach i ja w 12, ale publiczność nie brała, bo to było za drogo oznaczone. Konrad przedsiębiorze drugą myśl i ogłasza wykonywanie specjalnych grup. Mieli na tym dosyć [dochodu] z początku, ale nie ciągle, dla zachęty publiczności często zmieniali wystawę w oknie. Przyszedłem wcześniej do zakładu, kiedy układali na dużym formacie wszystkie grupy (o ile się zmieściło razem) do przeniesienia na jedną kliszę. Widząc tyle różnych stanów, powołań, rzemiosł, urzędów itd. – przykro mi się zrobiło, że tego, co najbardziej żyje, tego, co jest podstawą umoralnienia (bo wszystko widzą dotykalnie), tego, co wpływa na oświatę, nie mają zupełnie. Pytam się, dlaczego dotąd nie postarali się o grupę artystów drama[tu], opery, odpowiedział, że nie ma stosunków i nie znają się tak ze wszystkimi, żeby razem mogli zaprosić do zdjęcia grupy. Podałem im sposób uniknięcia zapraszania, zebrawszy od kolegów fotografów bilety<sup>94</sup> już gotowe, ułożyć z tych medalionów, podpisawszy każdego, grupę i wydać. Przedstawili mi drugą trudność, że między nimi (fotografami) jest taka zawiść (czemu nie wierzę, to była wymówka, żeby się tym nie zajmować, a w razie i nie wydać na bilety, jeżeliby potrzeba było kupić), że się domyślą celu i nie sprzedadzą. W pierwszej chwili usłyszawszy taką nielogiczną przeszkodę wziąłem ją za niechęć i przestałem o tym mówić. P. Olszyński po chwili wszczął na nowo, że to dawno już było ich życzeniem zebrać artystyczną grupę i w tym celu jako bliżej znajomego mieli mnie prosić, tylko się obawiali, jak ja to przyjmę. (Myślę sobie – nowa błaga), odpowiedziałem, że zebrać nas (rozumie się z koleżankami) na jedną godzinę to niepodobna, ale ja w moim albumie<sup>95</sup> mam wszystkich, to zrobię to ułatwienie i pożyczę. Poprawili mnie – nie pożyczę, tylko chyba dam, bo pan nie odbierzesz. Tu mi się żal zrobiło stracić komplet z mozołem i kosztem zebrany, ale nie jestem twardy w przyszłogach, pomyślałem sobie: poproszę kogo – to mi da.

Przyszedłszy do domu, wziąłem album do ręki i zacząłem się rozczulać, że ich tracę, kiedy mimo woli zwróciłem uwagę na ścianę, gdzie wiszą sztychy Kudlicza, Piaseckiego i innych; pomyślałem sobie, żeby ich umieścić. Podobała mi się ta myśl, ale w tej chwili przyszła druga: dlaczego robić w połowie, czemu by nie wydać od założenia teatru polskiego w Warszawie? Zastanowiłem się, czy byłoby to możliwe i jak to wykonać, przejrzałem dzieła śp. Wojciecha Bogusławskiego, a widząc kilka sztychów przy życiorysach dawnych artystów<sup>96</sup>, naprowadziło to mnie na drogę, że niepodobna, żeby przy staraniu, nie moż-

<sup>94</sup> Tzn. fotografie.

<sup>95</sup> Aktor kolekcjonował fotografie aktorskie od co najmniej 1847 roku.

<sup>96</sup> Mowa o tomie *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów przez Wojciecha Bogusławskiego* wydany w 1820 (zob. przypis 24). Część trzecia, zawierająca informacje biograficzne o aktorach i aktorkach, została zilustrowana portretami. Są to pierwsze litografie przedstawiające artystów i artystki z zespołu Teatru Narodowego.

na odszukać portretów, sztychów, sylwetek, ołówków<sup>97</sup>, jednym słowem wszystkiego co tylko może przypomnieć fizjonomię. Kołysałem się tą myślą, ale nie wiedziałem jak będzie przyjęta od ogółu, czy fotografia będzie mogła pomieścić to wszystko, zacząłem od porozumienia się pp. Brandlem i Olszyńskim; bardzo im się to podobało, do projektu dodali gmach terazniejszy teatralny<sup>98</sup>, to znowu podobało się mnie i dodałem, że dla zesłowiecznych dać dawny teatr<sup>99</sup>, a dla terazniejszych – dzisiejszy. Pochwalili ten projekt, ja z całym zapałem podjąłem się dostarczyć materiałów do tej budowy.

Poszedłem do biblioteki teatralnej, a żyjąc najszczerzej z J. Królikowskim, artystą dramatycznym, zwierzyłem mu się z projektem i zauważyłem, jakie to na nim robi wrażenie: pomyślał, pokiwał głową i powiedział, że to bardzo ładne, ale jak to zrobić, gdzie szukać? Można sobie wyobrazić, jak urosłem, że nic nie znalazł przeciw temu, tylko trudność wykonania. Uściskałem go za to i pozwoliłem mu być spokojnym. Pewniejszym już okiem przystąpiłem do bibliotekarza Józefa Świergockiego (także byłego artysty, a dziś już emeryta) z pytaniem, czy w takim a takim celu mogę mieć pomoc biblioteki i w razie braku portretów, sztychów, pozwolą mi biustów nieboszczyków, które są w bibliotece. Był obecny mojego zapytania Florentyn Gwozdecki (p.o., za przesostwa Aleksandra Haukego, dyrektora teatru, a także były aktor i rekwizytor); ten nie tylko pochwalił to wydawnictwo, ale oświadczył, że co tylko będzie mi potrzebnym, wszystko mogę wziąć. Świergocki zaraz dał mi *Dzieła* śp. Wojciecha Bogusławskiego, w których przy życiorysach zesłowiecznych artystów są portrety w komplecie, dał roczniki teatralne, gdzie jest sztych śp. Józefy Ledóchowskiej<sup>100</sup>.

Rozpocząłem 17 października 1867 r. od dowiedzenia się, którzy artyści byli od 1764 zaangażowani na scenę warszawską (bo będą umieszczani w tej galerii tylko artyści dramatyczni i tylko warszawscy). Nim przejrzałem wszystkie wydania i notatki dotyczące się, zabrało mi to pół roku czasu, bo nie mając specjalnego spisu artystów, a na afiszach do 1800 roku nie było wymienianych osób, musiałem przeglądać w tej materii potrzebne i niepotrzebne wydania. Po wielu szperaniach zrobiłem wyciąg artystów z dzieł śp. Wojciech Bogusławskiego „Dzieje Teatru Narodowego”, roczników teatralnych od r. 1807 do 1814, repertuaru śp. L.A. Dmuszewskiego i wszystkich afiszy znajdujących się w bibliotece teatrów warszawskich. Przejrzałem także notatki śp. Józefa Majewskiego i „Świat Dramatyczny” wydawany przez śp. Wojciecha Szymanowskiego (wszyscy wymienieni byli artyści), ale z nich nie skorzystałem, bo oni niekompletnie czerpali nazwiska z dzieł poprzedników.

Wiedząc tedy, kogo szukać, zabrałem się do gromadzenia portretów, obszedłem antykwariuszy, prawie wszystkie biblioteki, zbiory osób prywatnych, z których skorzystałem

<sup>97</sup> Tu dopisek Szwankowskiego: „rysunków ołówkiem”.

<sup>98</sup> Fotografia gmachu Teatru Wielkiego na placu Teatralnym znajdowała się na „Kalendarzu na rok 1866” w lewym górnym rogu. Zob. Lejko, *Kalendarze fotograficzne*, 20.

<sup>99</sup> Tzn. Teatr Narodowy na placu Krasińskich.

<sup>100</sup> Mowa o *Rocznikach Teatru Narodowego Warszawskiego* z lat 1807–1816. W roczniku z 1809 jest litografia Józefy z Truskolaskich Ledóchowskiej, zob. <https://polona.pl/item/rocznik-teatru-narodowego-warszawskiego-1-stycznia-1809-1-stycznia-1810.MjgoMjkn1tq/o/#info:metadata>.



Józefa z Truskolaskich  
Ledóchowska, *Rocznik Teatru  
Narodowego*

CBN POLONA

najwięcej u Hipolita Skimborowicza. Malarz miniaturzysta Marszałkiewicz, a głównie Andrzej Liskowski krakowianin w zbiorach po swoim ojcu malarzu wynalazł kilkanaście głów ołówkiem robionych. Przez te kilka miesięcy starałem się prywatnie sam i obszedłem wszystkich, gdzie miałem tylko pozór odniesienia korzyści, ale to mało. Ażeby zainteresować wszystkich i uprawnić to wydanie, ogłosiłem (dnia) 3 lipca 1868 pismami<sup>101</sup>, prosząc, jeżeli kto ma podobne portrety, ażeby złożył do zdjęcia u fotografa Brandla i ska. To ogłoszenie skutkowało, bo znaleźli się życzliwi i przyszli z pomocą paroma egzemplarzami. Rozpisałem listy do wszystkich teatrów polskich i artystów należących dawniej do Dyrekcji Teatru Warsz[awskiego], ażeby swoje portrety i potrzebne wiadomości nadsyłali. Tu dopiero nastąpiła zwłoka, kiedy się stałem zależny od żyjących, nie mogłem się ich

<sup>101</sup> Zob.: *Kurier Warszawski*, nr 144 (1868) oraz *Kurier Codzienny*, nr 145 (1868).

doprosić o zdjęcie fotografii, a każdy dzień stracony, bo się starzejemy, a ja ile możności chciałabym tak zebrać, jak wchodzili w ten zawód z całą krasą młodości, bo by było ładne i ciekawe, ale jak dziś nie podobne do wykonania. Koledzy nie spieszyli się z daniem swoich portretów, ja nie wykończyłem listy kolejnych artystów dla fotografa (do pisania nazwisk i układania chronologicznie grupy), a to z tej przyczyny, że grywając często i ciągle się ucząc nowych ról, nie miałem tyle czasu wolnego, ażeby wynotować wszystkich, kiedy weszli do tego zawodu i opuścili go.

Z początku robiłem ten wyciąg nazwisk z afiszy w bibliotece teatralnej, ale to mi zabrało dużo czasu, bo każdemu musiałem tłumaczyć, co ja robię, i ukończywszy pokazało się, że nie było dokładne. Prosiłem więc, żeby mi pozwolili brać afisze do domu, uzyskawszy to, postanowiłem zrobić wyciąg wszystkich artystów i artystek: kiedy i w czym zaczynali, i kiedy i w czym kończyli zawód, bo chociaż te szczegóły niepotrzebne do owej galerii artystów, ale jeżeli nie dla mnie, to może dla kogoś podobna kontrola życiorysów przyda się.

Rozpocząłem powtórnie wyciąg szczegółowy każdego artysty i artystki (z notatkami mniej więcej z życia prywatnego). Ukończywszy (w brulionie) 8 kwietnia 1870 r. listę wszystkich, którzy dramatycznie występowali, przekonałem się, że nie wszyscy mają prawo znajdować się w owej galerii artystów, bo ten kto nie pokocha tego zawodu, kto mu się nie poświęci całą duszą, a został w nim dla spróbowania sił, przepędzenia czasu lub spekulacji, ażeby się zawiesić i szukać innego zajęcia, ten jest wyzyskiwaczem swobody, niezależności, a nie artystą; są i tacy, którzy strawiwszy parę lat nie okażą żadnej zdolności, a to życie wolne im się podoba i zostają w tym zawodzie, tym bardziej nie zasługują na to miano, bo ludząc się, są tyranami samych siebie, marnując ten złoty wiek – młodość!

Nie chcąc brać odpowiedzialności na siebie w oczach kolegów i publiczności za umieszczenie lub opuszczenie którego z pracujących w tym zawodzie, zaprosiłem d. 14 kwietnia 1870 starszych kolegów Ludwika Panczykowskiego, Alojzego Żółkowskiego, Jana Królikowskiego, Alojzego Stolpego, Wincentego Rapackiego, Jana Tatarzewicza, Adolfa Ostrowskiego, Józefa Surewicza (Władysław Świerzewski wyjechał na pogrzeb matki do Płocka), ażeby mi pomogli w ukończeniu tej galerii i oznaczyli zasadę, stosunek, jak uważać i jak umieścić.

Zdecydowano, że ci, którzy nie wytrwali w zawodzie, może byli zmuszeni opuścić go przez okoliczności, wypadki, intrygi, więc nie można ich pomijać, bo gdyby zostali – może by doprowadzili do rozgłosnego imienia w tym zawodzie, tych zaś, którzy są słabszych zdolności, nie można karać pominięciem, bo nie ich wina, że nie mają pola do rozwinięcia swoich zdolności, jednym słowem zamieścić wszystkich, którzy są objęci etatem artystów dramatycznych; tych zaś, którzy często występują w komediach, a są na liście chórzystów – pominąć. Chciałem to ich postanowienie ogłosić pismami, bo jestem pewny, że jak to wyjdzie, będą zdania: po co ci, którzy nie mieli ani prawa, ani pretensji, i dlatego chciałem ogłosić, ażeby te wyrzuty nie spadły na mnie, ale koledzy prosili, ażeby nie drukować, zatrzymałem się do czasu, póki nie rozpocznę układać na karton [fotografii], w ten czas o tym zdecydowaniu wspomnę.



Ażeby wiedzieć, kto był na liście dramatycznych artystów, należało przejrzeć listę płacy: udałem się do kasy teatralnej dla przejrzania ksiąg, ale i tu zastałem niedokładność [...]102. Mając wynotowane z listy płacy, uregulowałem listę artystów i nim przystąpiłem do przepisywania na czysto, poszedłem do b. dyrektora J.S. Jasińskiego z niektórymi zapytaniami, a mianowicie: czy tych, którzy są na liście płacy artystów dramatycznych, a nie ma ich w afiszach, umieścić w galerii, czy nie. „Nie”. Tych, którzy są na listach chórzystów, a nie należeli już do nich, tylko grywali w komediach, to jest: Rutkowska Salomea, Buliński Stanisław, Masłowski Piotr, umieścić, czy nie? „Umieścić” (bo tylko przez lenistwo nie przenieśli ich na listę dramatycznych). Mężatki, które zmieniły nazwisko, czy wymienić rodowe? „Wymienić”. Wynotowałem z afiszy, jak się pisały dawniej nazwiska kobiet litewskie i cudzoziemskie. Do 1835 r. zachowały się na afiszach końcówki żeńskie np. Aszpergerowa, Nacewiczówna 1821103 i tę formę zostawiam, bo nie mam prawa poprawiać stylu, a nawet będzie to cecha starożytności (choć pytanie, czy dawniej nie było właściwiej?). Jak oznaczyć artystki, w którym roku wyszły za mąż? Przedstawiłem i zgodził się dyrektor. Czy umieszczać lata śmierci artystów, którzy poumierali już po wyjściu z teatru? „Umieszczać”. Przedstawiłem dyrektorowi, że chcę na zakończenie dla ubrania, zainteresowania, a nawet i właściwości dać wszystkie budynki, gmachy, w których dawali widowiska teatralne od 1764 do 1870 i przy tym z widokiem Warszawy dawnej i dzisiejszej, co ma oznaczać przeszłość i terażniejszość. Nie tylko się zgodził dyrektor, ale i pochwalił ten projekt, co bardzo dogodziło mojej miłości własnej, bo nie tylko, że ja obmyśliłem wydanie owej grupy, ale cały układ i wszystkie akcesoria są mojego pomysłu i gustu. Miałem dużo chodzenia za odszukaniem widoku, jak dawny teatr wyglądał na Krasińskich placu, i nie wiem czemu to przypisać, bo prawie rozpocząłem od naszego dekoratora Michała Grońskiego, czy nie ma rysunku. Odpowiedział, że nie i po molestowaniach obiecał ze zdjętej fotografii popoprawiać, jak dawniej było (bo zatrzymał w pamięci). Dałem mu fotografię i czekałem na poprawkę dwa lata, nareszcie obiecał mi kalkę zdjętą jak najdokładniej z natury i rzeczywiście byłem u niego w malarni w teatrze d. 8 września 1870 i dał mi widok całego boku zabudowań zdjętego w 1829 przez A. Sacchettiego i z odwachem, na którego chcę wsadzić grenadiera polskiego, tylko cenzura czy się nie przyczepi. Otóż dlaczego Groński od razu nie dał, chyba dopiero dostał po Sacchettim104, bo ten w tym

102 Pominięto dygresyjny opis problemów Chomińskiego z odnalezieniem listy płac. Najstarsza znaleziona przez niego lista, spisana ręką Bogusławskiego, pochodziła z 1810 roku. Według Chomińskiego listy płac były prowadzone systematycznie dopiero od 1814, jednak w latach 1814–1837 nie były kompletne. Dopiero od 1838 do 1852 księgi były utrzymywane „w porządku”. Chomiński przejrzał księgi z listami płac tylko do 1852. Spis zatrudnionych w dalszych latach znał z własnego doświadczenia.

103 Aniela Nacewicz debiutowała w Teatrze Narodowym w 1817, ale dopiero od 1821, po wyjeździe Józefy Ledóchowskiej do Wilna, zaczęła często występować na scenie, obejmując większość ról słynnej tragiczki.

104 Nie znamy wspomnianej ikonografii dekoratora Teatrów Warszawskich Antonia Sacchettiego, który zmarł 15 kwietnia 1870. Wiadomo, że Sacchetti przyjechał do Warszawy w 1829 i w salach reductowych Teatru Narodowego otworzył Gabinet Topograficzny, gdzie prezentował panoramy i dioramy. W tym samym roku został zatrudniony do wykonania dekoracji do melodramatu Ferdinanda Raimunda *Chłop milionowy*. Najprawdopodobniej jedynym zachowanym widokiem Teatru Narodowego jest akwarela Zygmunta Vogla, datowana na około 1791. Chomiński jej nie znał, ale właśnie na niej

czasie umarł. [...] <sup>105</sup> Wszystkich do galerii jest 363, portretów [artystek? – A.W.] 145, mężatek 34, wszystkich [artystów? – A.W.] mniej więcej 180 <sup>106</sup>.



## Bibliografia

- Got, Jerzy. „Fotograficzna dokumentacja teatru w Polsce”. *Pamiętnik Teatralny* 9, z. 1 (1960): 71–94.
- Got, Jerzy. „Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim XIX wieku”. *Pamiętnik Teatralny* 19, z. 3 (1970): 294–310.
- Harasym, Zenon. *Stare fotografie: Poradnik kolekcjonera*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2012.
- Harasym, Zenon. *Ze starego albumu*. Olszanica: BOSZ, 2010.
- Jackiewicz, Danuta. *Fotografowie Warszawy: Karol Beyer*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2012.
- Jarząbek-Wasył, Dorota. *Za kulisami: Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Krogulski, Władysław. *Notatki starego aktora: Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*. Wybór i opracowanie Dorota Jarząbek-Wasył i Agnieszka Wanicka. Kraków: Universitas, 2015.
- Lejko, Krystyna. *Kalendarze fotograficzne z zakładu Konrada Brandla: Obraz życia Warszawy w latach 60. XIX wieku*. Warszawa: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, 2009.
- Markowski, Michał Paweł. „Kolekcja: między autonomią a reprezentacją”. *Teksty Drugie*, nr 4 (1997): 89–103.
- Michalik, Jan. „«Zawsze ten sam»: Estreicher i Pani Helena”. W: *Helena Modrzejewska i jej przyjaciele*, redakcja Alicja Kędziora i Emil Orzechowski, 279–310. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020.
- Partyga, Ewa. *Wiek XIX: Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.
- Pomian, Krzysztof. *Zbieracze i osobliwości: Paryż – Wenecja XVI – XVIII wiek*. Tłumaczenie Andrzej Pieńkos. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012.
- Sontag, Susan. *O fotografii*. Tłumaczenie Sławomir Magala. Kraków: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Tańczuk, Renata. *Kolekcja – pamięć – tożsamość: Studia o kolekcjonerstwie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2018.

---

można rozpoznać dwie męskie postaci przypominające grenadierów (jeden trzyma na ramieniu przedmiot, który można zidentyfikować jako charakterystyczny dla tej formacji karabin z bagnetem).

<sup>105</sup> Pominęto krótki fragment, zawierający nieściśle informacje dotyczące budynku Operalni, występów towarzystwa Tomasa Truskolaskiego w Gdańsku oraz wypisy z *Dziejów Teatru Narodowego* Bogusławskiego o pierwszej tragedii i operze wystawionej w Polsce, por. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, 13 i 19.

<sup>106</sup> W opracowaniu Szwanckowskiego to zdanie znajduje się w przypisie z dopiskiem w nawiasie „przypis autora”.

- Wanicka, Agnieszka. *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Wanicka, Agnieszka. „Inne spojrzenie na «epokę gwiazd»”. W: *Nowe historie 1: Ustanawianie historii*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald i Dariusz Kosiński, 157–192. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2010.
- Ziętkiewicz, Marta. „Michał Chomiński i Jan Królikowski w obiektywie Konrada Brandla: Spojrzenie na polską fotografię teatralną 2. połowy XIX wieku”. *Pamiętnik Teatralny* 65, z. 1–2 (2016): 139–172.

### Abstrakt

#### **„Kołysałem się tą myślą”: Historia niezrealizowanego projektu fotograficznego Michała Chomińskiego**

Artykuł dotyczy niezrealizowanego projektu fotograficznego autorstwa Michała Chomińskiego (1819–1886), aktora i kronikarza Teatrów Warszawskich. Oparta na materiałach źródłowych, częściowo publikowanych w aneksie, rekonstrukcja nieopisanej dotąd historii wydania Galerii Artystów Dramatycznych Teatrów Warszawskich poszerza refleksje nad początkami polskiej historiografii teatralnej. Chomiński został ukazany jako pierwszy kolekcjoner ikonografii teatralnej, który docenił wagę fotografii jako dokumentu. Ramę metodologiczną artykułu stanowią wybrane aspekty kulturoznawczych studiów nad praktykami kolekcjonerskimi.

### Słowa kluczowe

Michał Chomiński, dziewiętnastowieczna fotografia teatralna, historia teatru polskiego 1765–1880, emploi, Teatry Warszawskie, Konrad Brandel, kolekcjonerstwo

### Abstract

#### **“I was swaying with this thought”: The Story of an Unrealized Photographic Project by Michał Chomiński**

This article discusses an unrealized photographic project by Michał Chomiński (1819–1886), an actor and chronicler of the Warsaw State Theaters. Based on primary sources (partly included in the appendix), this reconstruction of the hitherto untold story of Chomiński’s Gallery of Dramatic Artists of Warsaw Theaters broadens our knowledge of the beginnings of Polish theater historiography. Chomiński is shown as the first collector of theater iconography who appreciated the documentary value of the photograph. The methodological framework of the article is based on selected aspects of research on collecting practices from the perspective of cultural studies.

### Keywords

Michał Chomiński, nineteenth-century theater photography, history of the Polish theater 1765–1880, actor’s emploi, Warsaw State Theaters, Konrad Brandel, collecting

**AGNIESZKA WANICKA**

adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wykłada także w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Zajmuje się historią sztuki aktorskiej i reżyserii oraz fotografią teatralną, szczególnie w XIX wieku.

---