ZBIGNIEW RASZEWSKI

STAROŚWIECCZYZNA I POSTĘP CZASU

O TEATRZE POLSKIM

1765-1865

ZBIGNIEW RASZEWSKI

Staroświecczyzna i postęp czasu

O TEATRZE POLSKIM 1765-1865

*

Nawiązując tytułem do głośnej przed wiekiem komedii Jana Nepomucena Kamińskiego, Zbigniew Raszewski, jeden z najwybitniejszych dziś teatrologów polskich, oświetla w serii szkiców kluczową sprawę stulecia od r. 1765: starcie tradycji z postępem.

Znajdujemy tu studia o początkach teatrów warszawskiego i krakowskiego, o Cagliostrze i masonerii, o tajemniczym „Burmistrzu poznańskim" i jego autorze, Janie Baudouinie, o „Krakowiakach i Góralach" i atmosferze ich prapremiery. Wszystkie szkice przynoszą nowe, nieznane fakty albo nowe oświetlenia. Szczególnie ważny jest szkic o stosunku Słowackiego i Mickiewicza do teatru, o ich doświadczeniach scenicznych. W sumie, z kart książki wyłania się zarys głównych nurtów rozwojowych teatru polskiego tych stu lat od „założenia Sceny Narodowej". Autor wciąga czytelnika w krąg swych dociekań, pozwala mu z bliska przyjrzeć się szczegółom roboty teatrologa. Dzięki jego pióru i swoistej metodzie dochodzenia do badawczych celów niektóre eseje czyta się prawie jak sensacyjne opowieści. Ilustracje, przeważnie nie znane, ściśle uzupełniają tok wywodów.

*

RASZEWSKI

STAROŚWIECCZYZNA I POSTĘP CZASU

ZBIGNIEW RASZEWSKI

STAROŚWIECCZYZNA I POSTĘP CZASU

O teatrze polskim (1765-1865)

PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

Okładkę i obwolutę projektowała
EWA FRYSZTAK WITOWSKA

Printed in Poland

Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963 r.
Wydanie pierwsze
Nakład 2500+250 egz. Ark. wyd. 19,5. Ark. druk. 28,25
Papier druk. mat. kl. V, 65 g, form. 82×104/32
z Fabryki Papieru w Kluczach
Oddano do składania 6. II. 1963 r.
Podpisano do druku 16. IX. 1963 r.
Druk ukończono we wrześniu 1963 r.
Łódzka Drukarnia Dziełowa, Łódź, ul. Piotrkowska 86
Nr zam. 81/A/63. K-10
Cena zł 45.—

DZIWNA ROCZNICA

Dnia 19 XI 1765 w budynku teatralnym przy ul. Królewskiej w Warszawie wystawiono komedię Bielawskiego *Natręci*. Budynku dawno już nie ma, komedię wyśmiano, a jednak znaczenie tej premiery nie ulega wątpliwości. Po raz pierwszy wystąpił wtedy stały, zawodowy zespół, grający publicznie, po polsku, a w dodatku „oświecony". Piszący o teatrze przywykli uważać to wydarzenie za narodziny instytucji zwanej obecnie Teatrem Narodowym.

Pierwsze stulecie tej daty przypadło 19 XI 1865, a więc w okresie mało sprzyjającym obchodzeniu rocznic. Ostatnie „powstanie narodowe" było już wtedy stłumione (jesienią 1864), Traugutt pochowany (powieszony 5 VIII 1864), jednakże publiczność nie miała głowy do teatru. Do jesieni 1864 bojkotowała go, bo był rządowy. Pierwsze stulecie tej kapitalnej daty minęło bez echa.

Drugie stulecie przypadnie 19 XI 1965. Nie wiadomo, czy i w jaki sposób Teatr Narodowy zechce upamiętnić ten dzień. Wiadomo, że nadchodząca rocznica nurtuje ludzi teatru, co już wyraziło się w ciekawej dyskusji na temat zasadniczy. Z przezornością, która wiele mówi o naszym doświadczeniu, poddano pod dyskusję pytanie, czy aby na pewno Teatr Narodowy

powstał w 1765. Są co do tego następujące wątpliwości.

Zespół utworzony w 1765 działał zaledwie półtora roku. Rozwiązano go 25 III 1767. Dopiero w 1774 powstał nowy zawodowy zespół polski. Spomiędzy dawnych aktorów umiemy wymienić tylko dwóch, których wcielono do nowego. W dodatku nowy zespół utworzono wedle zupełnie innej zasady. Twórcą pierwszego był król, który wydzierżawił od dworu saskiego dekoracje i budynek teatralny (zbudowany przez Augusta II), dał teatrowi swoją subwencję i monopol, a następnie powierzył go prywatnemu przedsiębiorcy. W zamian za monopol, subwencję oraz bezpłatne korzystanie z inwentarza przedsiębiorca zgodził się ponosić pełną odpowiedzialność wobec króla. W 1774 odnowiono monopol, lecz nie na rozkaz króla, tylko na mocy uchwały sejmowej. Odtąd monopolista, wybierany przez sejm, odpowiadał przed marszałkiem w. koronnym. W 1791 marszałka zastąpiła Komisja Policji, za czasów pruskich Departament Policji, za Księstwa Warszawskiego Ministerstwo Spraw Wewnętrznych i Policji, w 1832 namiestnik Królestwa Polskiego, potem gubernator warszawski, aż do 1915. Stosunek prawny ustanowiony w 1774 okazał się trwały. Zespół też. Spomiędzy aktorów zatrudnionych w 1774 dobra dziesiątka grała w teatrze warszawskim do ostatniego rozbioru, 4 ustąpiło dopiero w w. XIX. Zdarzało się, że zespół rozdwajał się (jak w l. 1785—90 i 1794—99) lub w całości opuszczał Warszawę na kilka miesięcy. Mimo to nikomu nie udało się go rozproszyć do 1939. Gdyby za kryterium ciągłości przyjąć odpowiedzialność wobec władz, a nadto trwałość zespołu,

dzieje teatru zwanego obecnie Narodowym należałoby liczyć od 1774.

Jednakże taki rodowód też byłby trochę naciągany. Na wewnątrz teatr podlegał następującym przemianom. Do 1810 stanowił przedsiębiorstwo prywatne. Następnie prowadzili go przedsiębiorcy subwencjonowani przez państwo. W l. 1832—1915 był instytucją rządową, a potem miejską, do 1933. W 1934 przejęło go Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej, które stanowiło kombinację inicjatywy prywatnej, miejskiej i państwowej.

Sprawę komplikuje pochodzenie nazwy. Zajmował się nią dotychczas jeden historyk, a ten stwierdził, że w XVIII w. obecnej nazwy nikt teatrowi warszawskiemu nie nadawał. Powstała w języku potocznym jako synonim słowa „polski", dla odróżnienia zespołu miejscowego od zagranicznych, przybywających do Polski. W ogóle do powstania listopadowego teatr warszawski obywał się bez paszportu. Po r. 1832 urzędowa nazwa brzmiała „Teatry Warszawskie" (potem „Warszawskie Teatry Rządowe"), od 1915 „Teatry M. St. Warszawy". Dorobiły się one wtedy 5 scen i 5 zespołów. W 1919 spaliła się siedziba zespołu dramatycznego (Teatr „Rozmaitości"). Odbudowano ją i otwarto w 1924. Dopiero wtedy na wniosek Juliusza Osterwy budynkowi i zespołowi nadano nazwę „Narodowy".

A oto dalsze wątpliwości. W 1939 Niemcy spalili gmach, a zespół rozpędzili na cztery wiatry. Odtworzono go w 1949 jako państwowy. Miał wówczas nazwę z 1924, odbudowany gmach z 1835, ustrój podobny do tego, jaki otrzymał w 1832, lecz zespół zupełnie nowy. W 1949 zatrudniono 25 aktorek i 28 aktorów, a z tych w 1939 w Teatrze Narodowym grało dwóch.

Rodowód Teatru Narodowego nasuwa tyle wątpliwości, że najpraktyczniej byłoby zacząć jego historię od 1949, co znowu wydaje się trochę śmieszne. Bądź co bądź, nie jest to jedyny teatr narodowy na świecie. Takich teatrów jest wiele, a wszystkie mają wspólny wzór, Comédie Française, założoną przez Ludwika XIV w 1680. Może porównanie z Comédie Française rozwikła którąś z naszych wątpliwości?

Rozwikła. Comédie Française nie grała bez przerwy od 1680 do dziś. W okresie Rewolucji uległa zupełnemu rozbiciu. Odtworzono ją w 1799, a formalnie dopiero w 1804. W dodatku w 1680 wcale nie nazywała się Comédie Française! Jest to nazwa zwyczajowa, młodsza od instytucji. (Pochodzi z czasów, kiedy w Paryżu grały dwa teatry: włoski, Comédie Italienne, i francuski.) W dawnych czasach nazwy bywały niedokładne, a poczynając od XVIII w. Comédie Française miała kilka nazw oficjalnych. Obecnie ten teatr nazywa się Théâtre Français (należy do kompleksu Théâtres Nationaux). Zanotujmy sobie, że ani płynność nazw, ani przerwy w działalności nie zmieniły jego metryki. Wszyscy uważają, że powstał w 1680. Dlaczego?

W znacznym stopniu przyczynił się do tego jego ustrój. Comédie Française stanowi zrzeszenie aktorów. Członkowie tego zrzeszenia dzielą się dochodami, a nadto pobierają subwencję państwową. Kieruje nimi samorząd, który dzieli władzę nad teatrem z urzędnikami mianowanymi przez rząd. Tę kombinację samorządu z mecenatem ustanowił właśnie Ludwik XIV.

To jedna cecha, która wyróżnia Comédie Française spomiędzy wszystkich teatrów, jakie znamy, utrzymana przez różne rządy Francji. Druga niewiele

wspólnego ma z prawem, choć także da się opisać w sposób dość dokładny. Chodzi o funkcje, które temu teatrowi powierzył Ludwik XIV. W braku lepszego słowa można by nazwać je „wzorcowymi". Ludwik XIV założył wiele instytucji, które w różnych dziedzinach życia miały stanowić wzór. Po założeniu akademii języka francuskiego, muzyki, sztuk i nauk, postanowił założyć coś w rodzaju akademii teatru. Istniały już wtedy wszystkie komedie Moliera (zmarł w 1676). Racine miał do napisania tylko dwie tragedie (resztę napisał przed 1680). Aby zapewnić tym sztukom doskonałe wykonanie, Ludwik XIV wybrał najlepszych aktorów spomiędzy obu zespołów działających w Paryżu, a nowo powstałej „*troupe unique*" nadał wyłączne prawo wykonywania sztuk francuskich.

Monopol dotyczył Paryża, mimo to Comédie Française wyrosła na pierwszy teatr całej Francji. Ustrój i przywileje pozyskały jej najlepszych aktorów. Od początku swojego istnienia miała repertuar złożony z najlepszych sztuk, jakie napisano po francusku. Była w posiadaniu miary, uznanej za probierz doskonałości już na przełomie w. XVII na XVIII. W 1792 obalono w Paryżu monopol teatralny. Nastąpiło ponowne ożywienie dramatopisarstwa francuskiego, głównie za sprawą teatrów prywatnych. (Ze wszystkich zasług „zrzeszenia" najmniejszą okazała się inspiracja nowych sztuk.) Jednakże nawet wtedy Comédie Française utrzymała swoje stanowisko dzięki doborowi repertuaru. Poza kryteriami politycznymi, filozoficznymi i estetycznymi (te zmieniały się wielokrotnie) stosowano tam jeszcze inne, jednakowo oczywiste w w. XVII i XIX. Do stałego repertuaru wcielano sztuki spełniające najwyższe wymagania, jakie można żywić wobec

języka francuskiego. Antykomercyjny charakter teatru pozwolił utworzyć tzw. „repertuar żelazny". Inaczej niż większość teatrów, Comédie Française wystawia rocznie ponad 100 sztuk, dzięki czemu każdy Francuz może zobaczyć wszystkich „klasyków", tzn. sztuki, których sława trwa dłużej niż kilkanaście lat. Już trzeci wiek dokonuje swej selekcji ze znacznym powodzeniem. Od czasów romantyzmu nowe prądy zwracają się przeciw Comédie Française, ale żaden nie podważył jej istnienia, a byłoby rzeczą nieroztropną zastanawiać się, który ją w końcu obali. Jest to bezsprzecznie najważniejszy teatr Francji, a zadania powierzone mu w 1680 spełnia w gruncie rzeczy do dziś.

•

Nie wydaje się, aby wnioski wyliczone przed chwilą były wyzyskane przez piszących o Teatrze Narodowym. Są trzy.

Po pierwsze. Nie dojdziemy do ładu z jego genealogią stosując metody właściwe biurom paszportowym, bo nie ma na świecie starego teatru, który od chwili swego założenia grałby bez przerwy do dziś i nigdy nie zmieniał nazwy. Ten problem skreślamy z listy naszych wątpliwości jako pozorny.

Po drugie. Najstarszy teatr narodowy w Europie ciągłość swojego istnienia w największym stopniu zawdzięcza swojemu ustrojowi. Takiej ciągłości nie było w Teatrze Narodowym. Skreślamy.

Po trzecie. Poza ciągłością ustroju w historii Comédie Française uderza ciągłość zadań, jakie ten teatr spełnia w życiu Francji. W tej sprawie nie mamy gotowej odpowiedzi. Jak wynika z dyskusji przytoczonej na

wstępie, nie jest jasne: kto, kiedy, po co założył Teatr Narodowy i czy zadania powierzone mu w XVIII w. spełnia on do dziś.

Do niedawna odpowiedź na te pytania bywała istotnie ogólnikowa z braku materiałów. Dziś też jest niełatwa, lecz postęp w badaniach korci, aby przynajmniej podsumować, co wiemy o założycielach, początkowym programie i losach teatru. Bez tego nie damy sobie rady.

Na pierwsze miejsce wysuwa się sprawa założycieli. Stoimy przecież wobec alternatywy: sejm (1774) czy Stanisław August (1765)? Przypatrzmy się najpierw sejmowi. W ostatnich latach przedrukowano diariusz tego sejmu, dzięki czemu dokładnie poznaliśmy jego przebieg. Od dawna wiedzieliśmy, że projekt monopolu państwowego miał wtedy zaciętych przeciwników. Teraz wiemy, że przegłosowano go, bo tak życzył sobie poseł rosyjski Stackelberg. Twierdził on, że chciałby przyczynić się do rozwoju komedii („chętnie bardzo łączę się z liczbą śmiejących się"). W rzeczywistości miał cel mniej zabawny. Poprzedniego roku przeprowadził pierwszy rozbiór i właśnie skupił uwagę na paraliżowaniu wszelkich wysiłków zmierzających do reformy kraju. Krótka, ale ciekawa działalność teatru królewskiego pouczyła Rosjan, czym teatr polski mógł stać się w ręku „oświeconych". Skorzystał z tego doświadczenia poprzednik Stackelberga. Już podczas konfederacji barskiej posługiwał się teatrem francuskim podburzając szlachtę przeciwko królowi. Po zakończeniu wojny domowej zanosiło się na odnowienie stałego teatru w Warszawie. (Szczegół nieprzebadany, ale pewny, łączy się z przyjazdem Kurtza do Polski.) Podporządkowanie teatru sejmowi stanowiło najpew-

niejszy sposób kontroli, bo za sprawą Stackelberga monopol dostał August Sułkowski, „najpowolniejsze narzędzie" jego planów. Wspólnikiem Sułkowskiego był Adam Poniński, współtwórca rozbioru.

Plan Stackelberga stanowił dywersję wobec działalności Stanisława Augusta, który wymyślił w Polsce teatr „oświecony", a w 1773 chciał go prawdopodobnie odnowić. Wbrew temu, co się nieraz pisze, założony przez niego teatr polski wcale nie upadł z braku zainteresowania. Król sam go rozwiązał czyniąc oszczędności w przewidywaniu wojny. Zapewne popełnił błąd, bo wskutek tego odebrano mu wpływ na sprawy teatru. Kiedy chciał wejrzeć w nie w 1775, Sułkowski oświadczył: „ *Le Roi n'a point d'ordres à donner chez moi...*" * Stanisław August uciekł się do „kontrdywersji". Namówił Ryxa, swojego dworzanina, a zarazem trzeciego członka spółki, do odkupienia monopolu. Zobowiązał się nawet pokryć wszelkie straty, na jakie Ryx mógłby się narazić. Następnego roku w niewyjaśnionych okolicznościach zyskano poparcie Stackelberga. Sejm przekazał uprawnienia Sułkowskiego Ryxowi. W 1777 król potwierdził to osobnym dokumentem, w którym zaznaczył, że sprawy teatralne uważa za domenę swojej władzy i tylko z musu uciekł się do procedury sejmowej („nam zaś królowi moc rządzenia przyszłego theatrum publicznego i prawa nam ur. Franciszkowi Ryxowi nadania są ostrzeżone...").

Odzyskał inicjatywę, chociaż nie od razu. Stackelberg nadal mieszał się w sprawy teatru. Ryx zawiódł zaufanie króla. Nie wyrzekając się gruntownej reformy (już w 1778 planował utworzenie nowej spółki) Stanisław August jednał sobie autorów i wpływał, ile mógł, na

* Dosłownie: „król nie ma tu nic do rozkazywania".

skład repertuaru. Na koniec, bezsilny wobec monopolu, zwrócił uwagę na przedsiębiorców odnajmujących teatr od monopolisty. W 1783 spowodował, że takim przedsiębiorcą został Wojciech Bogusławski. Bogusławski zbankrutował po roku i odtąd z częścią zespołu grał na Litwie. Dopiero podczas sejmu czteroletniego udało się powtórzyć eksperyment z lepszym powodzeniem. W 1789 król wezwał Bogusławskiego do Warszawy. Oddał do jego dyspozycji balet nadworny. Mianował Bogusławskiego „dyrektorem królewskich widowisk" i postawił na czele zespołu, który utworzyli połączeni aktorzy litewscy i warszawscy. Zespół warszawski nosił już wtedy stałą nazwę na afiszach: „Aktorowie Narodowi". (Była to pamiątka zrzeszenia aktorskiego, które w l. 1781—83 wystąpiło w roli przedsiębiorcy.) Bogusławskiemu król pozwolił używać rozszerzonej nazwy: „Aktorowie Narodowi Jego Królewskiej Mości". W 1791 sejm zniósł wszelkie monopole ogłaszając wolność budowania i prowadzenia teatrów. Z monopolisty Ryx zmienił się we właściciela gmachu i wierzyciela przedsiębiorstwa, które prowadził Bogusławski. Król dopiął swego, bo monopol zaatakowano na sejmie już w końcu 1788, na pewno za jego wiedzą, jeśli nie z jego inspiracji. Ze swej strony Bogusławski sekundował królowi. Nie wiemy, jaki był początkowo jego stosunek do Stanisława Augusta. Poczynając od sojuszu zawartego w 1789, okazał się partnerem lojalnym. (Dowiódł tego w najdramatyczniejszym momencie, wystawiając w 1792 swoją sztukę *Henryk VI na łowach*, już po przystąpieniu króla do Targowicy. Sztuka zawierała apotezę Stanisława Augusta, bodaj czy nie nazywała się początkowo *Henryk IV*, bo król chętnie utożsamiał się ze sławnym reformatorem Francji.)

Odpowiedź na pytanie, kto założył Teatr Narodowy, jest jasna. Założył go Stanisław August w 1765. Jego inicjatywa, przerwana przez wojnę domową i rozbiór (1768—72), osłabiona wskutek dywersji Stackelberga (1774), najdoskonalszą postać zyskała po 1789. O ile można się zorientować, nawet w l. 1789—93 nie myślano naśladować urządzeń Comédie Française. Był precedens zrzeszenia aktorskiego, lecz nie wyzyskano go. (Pod koniec życia Bogusławski wyznał, że polskich aktorów uważał za niedojrzałych do samorządu.) Aby zupełnie wyzwolić się spod władzy Ryxa, zamierzano wznieść nowy gmach kosztem spółki akcyjnej. Obaj, mecenas i dyrektor, zgodnie podtrzymali jednoosobową odpowiedzialność przedsiębiorcy. Zbiorowe kierownictwo nie wytworzyło się w Teatrze Narodowym. Kierunek rozwoju wytyczały wybitne indywidualności, a zanim cała odpowiedzialność za losy teatru spadła na Bogusławskiego, najwybitniejszą postacią w jego historii był król.

Czy Stanisław August miał program teatralny? Miał. Dostosować język polski do wymagań ówczesnego teatru na Zachodzie. Oto najważniejszy postulat wysuwany przez wszystkich „oświeconych". Jak wiadomo, król przypisywał mu tak wielkie znaczenie, że osobiście „adiustował" najlepsze teksty. (A więc był w teatrze również „kierownikiem literackim".) Czy program króla był trwały? Trwały. Teatr Narodowy przetrwał rozbiory jako jedna z nielicznych instytucji Stanisławowskich, a blask, jaki nadał naszemu językowi w okresie naszej kadłubowej państwowości, zapewnił mu wyjątkowe stanowisko w całym kraju. W latach Królestwa Kongresowego Litwin Feliński i lwowianin Fredro za największy zaszczyt uważali wysta-

wianie swoich sztuk w Teatrze Narodowym. Ciekawe, że wtedy ludzie teatru pamiętali, komu to stanowisko zawdzięczają. W 1825 położyli kamień węgielny pod nowy gmach (obecny Wielki), a dokonali tego w rocznicę założenia teatru (19 XI 1765—19 XI 1825).

Czy w ten sposób powstał polski odpowiednik Comédie Française? Nie. Za czasów Królestwa Kongresowego trudno go sobie nawet wyobrazić. „Dowiodę — napisał Boileau w 1700 (a więc za życia Ludwika XIV) — że w zakresie tragedii znacznie przewyższyliśmy Rzymian, którzy tylu świetnym sztukom, jakie mamy w naszym języku, mogliby przeciwstawić zaledwie garść nadętych raczej niż rozumnych deklamacji rzekomego Seneki." (*D'un prétendu Séneque*, starożytności greckiej nie brano jeszcze pod uwagę.)

Tak nikt nie pisał w Polsce przed 1831, a założycieli Teatru Narodowego — rzecz dosyć ważna — można pomówić o wszystko prócz megalomanii. Mieli oni głębokie przekonanie, że teatr tworzą w Polsce od nowa. (Myśl wznowienia *Odprawy posłów greckich* rzucili po raz pierwszy romantycy.) Świadomość estetyczna, która najbardziej przyczyniła się do założenia Comédie Française jako stróża reguł, w Polsce XVIII w. prawie nie istniała. Polegała na wyborze wzorów, jakie nasuwał Zachód. Decydującą rolę w założeniu Teatru Narodowego odegrały pasje Stanisława Augusta, dosyć trudne do zdefiniowania. Król chciał przerobić Polskę na ład zachodni, co należy do dziedziny polityki. Ale najbardziej chciał przerobić Polaków: z „Sarmatów" uważających się za coś lepszego od Europy — w Europejczyków dorównujących Zachodowi. Teatr uznał za najskuteczniejszy sposób szerzenia takiej ideologii, a wiemy, że nagiął go do swoich planów. Koncepcje

polityczne Stanisława Augusta zbankrutowały. Ferment, jaki zasiał, nie przestał drążyć wyobraźni ani po rozbiorach, ani po powstaniu listopadowym. Przez cały okres „międzypowstaniowy" ktokolwiek miał coś do powiedzenia o teatrze, ujmował jego zadanie zgodnie z planem Stanisławowskim. Teatr miał „zniewalać do działania duchy opieszałe" (Mickiewicz, 1843). „Organizować wyobraźnię narodową" („w normalnym stanie rzeczy służy ku temu najlepiej dobrze prowadzony teatr", Norwid, 1863).

Mimo to, trzeba przyznać, różnica pomiędzy pierwszym sześćdziesięcioleciem i latami 1831—63 jest uderzająca. Na sam początek okresu „międzypowstaniowego" przypadły dwa wydarzenia, które w jednakowym stopniu przemawiają do wyobraźni: otwarcie Teatru Wielkiego i debiut aktorski Żółkowskiego-syna (1833). W ciągu następnego dziesięciolecia dokonał się zadziwiający postęp myśli estetycznej, której brakło poprzedniemu okresowi. Magnuszewski sformułował program polskiej tragedii historycznej (oddziałał na Słowackiego, 1839). Wójcicki odkrył teatr staropolski (1841). Padły ciekawe projekty w zakresie inscenizacji, na emigracji tak oryginalne, że wahały się od masowych widowisk na arenie cyrkowej do recytacji „rapsodycznych" (Mickiewicz, 1843). Obmyślono polski repertuar „żelazny" (Meciszewski, 1843). Obudziło się poczucie własnej wartości: „W żadnej epoce szczytu równego temu, ku któremu obecnie u nas się wzbija, nie osiągnął i nie mógł osiągnąć dramat" (Dembowski, 1843).

Czy w tym okresie mógł powstać nasz odpowiednik Comédie Française? Przypuszczamy, że tak, bo w l. 1831—63 istotnie powstały najlepsze sztuki, jakie na-

pisano po polsku. Udowodnić tego nie potrafimy, bo w l. 1831—63 Teatr Narodowy nie wystawiał tych sztuk albo wystawiał bardzo opieszale. Fredro napisał większość swoich najlepszych komedii tuż po powstaniu listopadowym, ale po raz pierwszy wystawiono je we Lwowie i w Krakowie. Na 39 premier Fredry 22 odbyły się we Lwowie, 12 w Krakowie, a tylko 4 w Warszawie (te przed powstaniem listopadowym). Pośmiertny debiut Słowackiego odbył się w 1851 w Krakowie, gdzie potem weszła na scenę przytłaczająca większość jego sztuk. W Warszawie przed 1872 nie był grany.

*

Końcowy wniosek także wydaje się dosyć jasny. Właściwa historia Teatru Narodowego, tego, który król założył w 1765, kończy się na powstaniu listopadowym. Do 1831 teatr działał z przerwami, w rozmaitych warunkach, lecz wykazuje nieprzerwany rozwój, który odpowiadał pierwotnemu zadaniu. Datowanie nowej ery na rok 1774 wydaje się niesłuszne, skoro plan Stackelberga okazał się przedwczesny, król odzyskał władzę nad teatrem, a z jego rąk przejął władzę Bogusławski. Co do dziejów Teatru Narodowego po powstaniu, nie ulega wątpliwości, że instytucja działała nadal, lecz nie spełniała dawnych zadań, które polegały na inspirowaniu i wystawianiu najlepszych sztuk.

Po powstaniu myśl Stackelberga doczekała się realizacji. Można by nawet powiedzieć, że zrealizowano ją w sposób doskonały, skoro w 1842 kierownictwo teatru objął policmajster warszawski. Odtąd istotnie

działał w Warszawie teatr zupełnie nowy, w tym sensie, że służył nowemu zadaniu. Niestety, nie znamy wszystkich okoliczności, które mu tę służbę ułatwiły. Okres „międzypowstaniowy" jest słabo zbadany. Archiwum cenzury warszawskiej spłonęło w 1944, zanim wyzyskali je historycy. Teatralia w carskich archiwach Leningradu nie były badane, choć uzyskaliśmy do nich dostęp w 1945. Możemy się tylko domyślać, za co w owych czasach odpowiadają żandarmi, za co publiczność, a za co aktorzy. Np. władze rosyjskie na pewno odpowiadają za to, że w stolicy pozbawionej polskiego uniwersytetu poziom życia intelektualnego gwałtownie się obniżył, wskutek czego stępiał smak publiczności i krytyki, jeszcze ok. 1870 poczytującej tragedie Słowackiego za przejaw grafomanii. Z drugiej strony żandarmi nie ponoszą bezpośredniej odpowiedzialności za nieprawidłową wymowę aktorów (wielu mówiło: „rękamy", „nogamy"). Sami aktorzy chwalili się, że nie grają Gogola (bo Rosjanin). Dziwna zasługa. Pod panowaniem Romanowych *Rewizor* stanowił większe ryzyko niż *Papugi naszej babuni*, a wystawianie Gogola właśnie w Warszawie byłoby przedsięwzięciem celowym. Rzecz nie miałaby większego znaczenia dla tematu, gdyby postawa aktorów nie zdawała się wynikać z genealogii teatru. Jego ustrój nie przyzwyczaił aktorów do ponoszenia wspólnej odpowiedzialności za jego losy. Póty był dobry, póki myślał za niego jeden człowiek, a po Bogusławskim aktora, który w tym samym stopniu łączyłby jego poczucie odpowiedzialności, energię i spryt, nie było w Teatrze Narodowym.

Prawda nie może nikogo skrzywdzić. Także ta prawda nie może skrzywdzić mnóstwa ludzi, którzy z wielkim nakładem energii i talentu (a czasem poświęcenia)

próbowali ulepszyć Teatr Narodowy. Należy sprawiedliwie ocenić ich zasługi. Nie należy przemilczać faktów. Po 1831 Teatr Narodowy nie wrócił do dawnych zadań, bo nie wprowadzał na scenę najlepszych sztuk polskich, wedle zgodnej opinii nie zapewnił im najlepszej inscenizacji, a do dzisiaj w ogóle nie wystawił wielu sztuk uważanych za bardzo dobre, jak *Nieboska komedia, Irydion, Ksiądz Marek, Samuel Zborowski* (Słowackiego, grał Goetla), *Pierścień wielkiej damy.*

Z historii wynika, że nigdy nie mieliśmy takiego teatru jak Comédie Française, która we Francji przywodzi na myśl ów metr z irydu i platyny, przechowywany w Institut de Breteuil w temperaturze 0° (żeby się nie rozszerzył; jest to wzór dokładności wszystkich metrów, jakich używamy). Tak się złożyło, że najciekawsza tradycja Teatru Narodowego jest zupełnie innego rodzaju. Najzwięźlej można by ją określić jako tradycję teatru na dorobku, z natury rzeczy o wiele silniej sprzężonego z życiem kraju, a mianowicie kraju przechodzącego zasadnicze przeobrażenia, wymagającego istotnie ciągłego „organizowania wyobraźni". Kiedy zastanowić się nad dziejami tego teatru w l. 1765—1831, nasuwa się inny symbol, mniej kosztowny: maszyna elektryczna Bardosa z *Krakowiaków i Górali.* Losy tej maszyny dowodzą, że porównanie jest trafne. Nie wiemy, co się z nią w końcu stało. Po śmierci Bogusławskiego sprzedano ją na licytacji.

Wróćmy do rocznicy. Wydaje się (w świetle obecnych badań), że Teatr Narodowy ma dwie drogi do wyboru. Może uznać za datę swego założenia rok 1949, czego chyba nie zrobi. Może także przyznać się do całej przeszłości tego teatru, nie najlepszej w ostatnim stu-

leciu, nie najgorszej w l. 1765—1831. Do roku 1774 można by zastosować powiedzenie pewnego krawca teatralnego z Łodzi: „to nie jest sztuka na premierę". To nie jest data na rocznicę. Publiczność mogłaby się obrazić, gdyby zaproszono ją na jubileusz w 1974. Miejmy nadzieję, że jej to nie grozi.

KTO I KIEDY ZAŁOŻYŁ TEATR KRAKOWSKI?

Jest rzeczą zastanawiającą, że Kraków, miasto najdawniejszych i najciekawszych tradycji teatralnych w Polsce, o początku tych tradycji nie wie właściwie nic. Zagadkowe są początki teatru liturgicznego (tyle wiemy, że przypadają przed 1253). O wystawianiu misteriów mamy jedną wzmiankę, i to niepewną. Polski publiczny teatr zawodowy rozwinął się z pewnością w XVI w. w Krakowie, lecz jego powstanie jest niejasne. Nawet najnowszy rodzaj teatru, wytworzony przez „oświeconych", miał w Krakowie rodowód baśniowy.

Oświeceni chcieli mieć teatr pięcioprzymiotnikowy: polski, stały, zawodowy, publiczny i oświecony. Na założyciela takiego teatru w Krakowie tradycja upatrzyła sobie Jacka Kluszewskiego. Pierwszy kodyfikator tej tradycji, Estreicher, powziął pewne podejrzenia co do jej wiarygodności. W pierwszej połowie XIX w. Ambroży Grabowski znalazł dokument, z którego wynikało, że jakiś stały teatr polski działał w Krakowie w 1784. Kluszewski urodził się w 1761, w 1784 miał 23 lata, a więc na dyrektora teatru za mało. „Lecz urodzin data być może mylną — pocieszył się Estreicher — i raczej rok 1751 za czas urodzin przyjął-

bym, tym sposobem miałby Kluszewski w dniu zgonu [15 II 1841] lat 90." [1]

Krytyka Estreichera (1873) zaspokoiła ciekawość czytelników na czas dłuższy. Zwątpienie wzrosło dopiero w 1907, gdy Klemens Bąkowski ogłosił nowe dokumenty. Milczały one o Kluszewskim, natomiast wymieniały 4 innych przedsiębiorców, którzy stały polski teatr w Krakowie utrzymywali w l. 1782—84. „Z aktów powyższych okazuje się, że Jacek Kluszewski nie pierwej jak koło 1786 r. zajął się prowadzeniem teatru" — stwierdził ze zdziwieniem Bąkowski.[2]

Jeszcze bezwzględniej obszedł się z tradycją Aleksander Birkenmajer w 1920. Birkenmajer ogłosił ni mniej ni więcej, tylko relację naocznego świadka, który na powstanie teatru miał patrzeć „własnymi oczyma". Zdaniem świadka rzecz wydarzyła się w 1778 za sprawą pewnego fryzjera. Miał on zebrać kilkunastu amatorów i wystąpić z nimi w sali prowizorycznie przystosowanej do potrzeb teatru. Autor, prawdopodobnie Emil Murray, spisał swoje świadectwo za Królestwa Kongresowego i zastrzegł się, że datę mógł pomylić. Za to zapamiętał fryzjera, bo był jego klientem. Twierdził, że dyrektor teatru nadal trefił mu włosy, lecz nie chciał słuchać jego krytyki. Urażony brakiem szacunku, mecenas w pudermantlu uniósł się. Któregoś dnia strzepnął resztę pudru pod stopy dziwacznego sługi dwóch panów i przestał chodzić do teatru, a ponieważ jego przykład podziałał na resztę publiczności, impreza upadła. Może z gniewu zapomniał napisać kiedy. Napisał tylko, że na dzieje teatru krakowskiego patrzał „z pewnym zajęciem przez 5 lat z okładem", a działalność Kluszewskiego opisał jako epizod późniejszy od poskromienia fryzjera.[3]

Ogłoszenie tego zdumiewającego dokumentu zamknęło poszukiwania źródłowe (czterdzieści lat temu). Prowadzono je przez pięćdziesiąt lat, ale dorywczo. Nic dziwnego, że wynik był połowiczny. Nawet w relacji Birkenmajera data początkowa była niepewna i nawet Birkenmajer nie dociekł, jak nazywał się założyciel teatru krakowskiego.

Rzecz jest tym dziwniejsza, że opis zawierający obydwa szczegóły wydrukowano bez mała dwieście lat temu. Znajduje się w kalendarzykach teatralnych wydawanych przez niejakiego Reicharda w miejscowości Gotha, sławnej z almanachów gotajskich. Stanowi fragmenty listów, które do kalendarzyków z l. 1782, 1783 i 1787 wysyłał korespondent Reicharda, prawdopodobnie Jan Filip Carosi. Carosi, zniemczony Włoch, był mineralogiem sprowadzonym przez króla do Polski. W latach osiemdziesiątych szukał soli pod Krakowem. Przyjaźnił się z wybitnymi Polakami (np. z Oraczewskim), był dobrym obserwatorem (zostawił ciekawe opisy podróży) i jemu prawdopodobnie zawdzięczamy relację, wartą przytoczenia w całości. Oto jej tekst w przekładzie:

KRAKÓW

Pewien aktor nazwiskiem Witkowski nie mógł pogodzić się z dyrekcją teatru w Warszawie i udał się do Wiednia, aby wstąpić tam do teatru cesarsko-królewskiego. Szlachcic polski, pan hrabia Oraczewski, który sam odznaczył się zaszczytnie jako autor dramatyczny, poradził mu założyć teatr narodowy w Krakowie. Zamiar powiódł się bardzo dobrze, chociaż wyjąwszy pryncypała towarzystwo składa się wyłącznie z osób, które nigdy teatru nie widziały. Najlepszy jest pan Edmund [!], osobliwie w rolach starców komicz-

nych. Pomiędzy kobietami wyróżnia się niejaka Borowska [!]. Role subretek grywa panna Kasprzycka z powszechnym ukontentowaniem. Jedyną sztuką oryginalną wystawioną dotychczas jest *Małżeństwo z kalendarza,* dostosowane zupełnie do charakteru i zwyczajów polskiej narodowości. Z pozostałych, przeważnie tłumaczonych, najbardziej podobały się *Trzewiki morderowe* i *Georges Dandin.*[4]

To jest nareszcie relacja z epoki. Powstanie teatru krakowskiego opisano tu w sposób bardziej przekonywający, a co najważniejsze, poparto nazwiskami, z których trzy znaliśmy z dawniejszych publikacji. Postacią zupełnie nową w historii teatru krakowskiego jest Feliks z Przybysławic Oraczewski herbu Szreniawa (14 I 1739—12 VIII 1799). Ze względu na rolę, jaką przyznał mu korespondent, warto przypomnieć od razu, kim był.

Pochodził z Małopolski (urodził się w Olkuskiem). Uczył się podobno w Akademii Krakowskiej, potem od 1757 w Szkole Rycerskiej założonej przez Leszczyńskiego w Luneville. W chwili pierwszego rozbioru był pułkownikiem, który zdążył zwiedzić Francję, Austrię i Włochy. Wsławił się opozycją na sejmie rozbiorowym. Zapatrzeni w gest Rejtana, zapomnieliśmy o protestach Oraczewskiego, chociaż kosztowały go utratę majątku. Jeszcze niesprawiedliwiej zapomniano jego największą zasługę: on pierwszy wpadł na pomysł założenia osobnego ministerstwa „edukacji narodowej". Od tej chwili (1773) był ulubieńcem króla.

Dla dziejów teatru najważniejszy jest szczególny rys jego biografii. Był kimś w rodzaju „działacza regionalnego", zabiegającego o podźwignięcie rodzimej Małopolski. „Znajoma sprawiedliwość i niestronność zdania

Jego Królewskiej Mości Pana Dobrodzieja — napisał do króla 6 VIII 1780 — każe mi ufać, że uciekające się pod jego łaskawe względy miasto Kraków znajdzie w nim skłonnego do wysłuchania żądań sędziego. Ja, ile mogę mieć zasług w pamięci Jego, tyle łączę do niniejszej za tym miastem prośby." Tylko dzięki jego osobistej interwencji uniwersytet jagielloński został w Krakowie (miał być przeniesiony do Warszawy). W ogóle troska o zbogacenie i postęp miasta stanowi motyw przewodni w życiu Oraczewskiego.[5]

Prawdę napisał także korespondent kalendarzyka. Oraczewski był teatromanem, co wynika z jego listów do króla. Komediopisarz, szczerze mówiąc, dosyć nudny (bystry obserwator, ale sensat), umiał dogodzić warszawskiej publiczności. Jego *Pieniacz* zyskał rekordowe powodzenie za dyrekcji Sułkowskich (1774—76). W 1777 Oraczewski wydał tragedię (*Zwycięstwo pod Orszą*), a w 1779 wystawił z powodzeniem drugą komedię, *Zabawy, czyli Życie bez celu.*[6]

A więc biografia Oraczewskiego skłaniałaby do zawierzenia korespondentowi, który za moment przełomowy dla Krakowa uznał wiedeńską rozmowę Oraczewskiego z Witkowskim. Taka rozmowa odbyła się prawdopodobnie latem 1781. Jeszcze w listopadzie Oraczewski poprosił Stanisława Augusta o stypendium na studia zagraniczne, na co król zgodził się w liście z 21 XI 1780. Jednakże stypendysta zwlekał, potem nie mógł wyjechać i dopiero 18 VIII 1781 napisał do króla pierwszy list zza granicy („przed kilku dniami tu w Wiedniu stanąłem"). Witkowskiego przyjął chyba tuż po przyjeździe, w połowie sierpnia, na co wskazują następujące okoliczności. W drugiej korespondencji do kalendarzyków znalazł się repertuar, a w repertuarze trochę

dat dziennych. Wynika z nich, że pierwsze przedstawienie urządził Witkowski prawdopodobnie 20 X 1781. Zatem z Wiednia do Krakowa pędził co koń wyskoczy, zdecydowany w ciągu dwóch miesięcy urządzić salę, wyuczyć zespół i załatwić formalności, aby nic nie uronić z nadchodzącego sezonu.[7]

Zgadza się! W dokumentach odnalezionych przez Jerzego Gota (jeszcze nie ogłoszonych) znalazło się zezwolenie magistratu udzielone Witkowskiemu 17 X 1781. Magistrat zgodził się na jego działalność „pod kondycyją, aby na miesiąc płacił 50 złp." i darował mu tę opłatę na przeciąg 2 miesięcy. Możliwe, że to efekt jakichś listów polecających Oraczewskiego. Zresztą Witkowski pochodził z Krakowa i mógł mieć własne znajomości. Występował w teatrze warszawskim od 1774, ale był synem mieszczanina krakowskiego (Marcina).[8]

Porównując oba źródła można teraz wykazać bałamuctwo Murraya w bardzo prosty sposób. Do aktorów Witkowskiego należał Mateusz Esmond, fryzjer, urodzony w Mikuszowicach, wpisany w poczet mieszczan krakowskich 12 XI 1771. Już 12 III 1782 ten Esmond objął dyrekcję teatru po Witkowskim. Możliwe, że Murray widział przedstawienie inauguracyjne, jednak wcale nie pierwszej dyrekcji (jak twierdził), tylko drugiej, i wcale nie w 1778, tylko w marcu 1782.

Stały teatr polski otwarto w Krakowie ok. 20 X 1781, z inicjatywy Feliksa Oraczewskiego. Nazwa przedsiębiorstwa brzmiała zdaje się „Aktorowie Narodowi" (za wzorem Warszawy, gdzie używano jej od kwietnia 1781). Jego twórcą i kierownikiem był Mateusz Witkowski, który zaimprowizował w Krakowie tzw. mały zespół komediowy. Na taki zespół składała się

para amantów, para starców komicznych oraz walet i subretka, czyli para służących. Na starca komicznego (jak świadczy korespondencja) pozyskano miejscowego fryzjera. Kamizelkę waleta przywdział Franciszek Durszlag, poprzednio „piwniczy u najbogatszego z tutejszych winiarzy". Do ról amantów zaangażował się Tomasz Urbański, chyba także debiutant, w źródłach sprzed jesieni 1781 nie spotykany. Nie znają również te źródła Aleksandra Okońskiego (1761—1812), widać debiutanta, aktora „użytecznego". Zatem poza pryncypałem trochę doświadczenia zawodowego miał tylko Józef Nowicki, który był aktorem teatru warszawskiego już w latach sześćdziesiątych. W sezonie 1781/82 — rzecz dziwna — nie powierzano mu ważniejszych ról. Sam Witkowski grywał drugich waletów, a za swoją specjalność uważał bodajże zawadiackich oficerów. Tak dobraną szóstkę uzupełnił jakiś Kasprowicz, zapchajdziura, po teatralnemu „figurant".

Panie stawiły się trzy. U boku wymienionych: Borkowskiej („matki") i Kasprzyckiej (subretki), panna Winklerówna podjęła się grać amantki. Ich nazwiska odczytujemy ze zdziwieniem archeologa, który trafił na jakiś nieznany ornament, bo historia teatru nie zna tych pań. Widocznie debiutantki.

Aż ośmiu debiutantów na zespół dziesięcioosobowy! Sklecony w ciągu sześciu tygodni z dwóch aktorów, fryzjera, piwniczego (i kogo jeszcze?), a jednak dosyć trwały. Wszyscy panowie debiutanci zasmakowali w swoim nowym zawodzie. Sławy nie osiągnęli, ale występowali z powodzeniem w różnych miastach Polski. Esmond był nawet dyrektorem teatru. Okoński przystał do Bogusławskiego. Toteż trudno uwierzyć,

aby zdyszane nauki Witkowskiego stanowiły dla nich jedyną szkołę budowania ról, gestu i recytacji. Może jakiś dawny obyczaj (zapustny?) przysposobił ich do teatru?

Jakkolwiek było, nowy rodzaj teatru, oświecony, objawił się krakowianom znienacka, jak gdyby uruchomił go ukryty mechanizm czarodziejskiej dramy. W ciągu kilku tygodni Witkowski zorganizował go, wyuczył ról i urządził mu scenę, prawdopodobnie w Pałacu Spiskim (obecnie Rynek Główny). Ten pałac ma nazwę góralską, bo w XVII w. z trzech sąsiadujących kamienic utworzył go starosta spiski, Stanisław Lubomirski, który za czasów saskich utrzymywał tam publiczny włoski teatr operowy. Za czasów Stanisławowskich gmach należał do Ignacego Massalskiego (biskupa wileńskiego), a „wielką salę" „na 2 piętrze" odnajmowano przedsiębiorcom rozmaitych widowisk wędrownych. Krakowianie podziwiali tam licznych prestidigitatorów, linoskoków i pantomimy. W chwili gdy Witkowski mógł zmywać pył dalekiej podróży, w Pałacu Spiskim popisywał się Antonio Brambilla (może krewny księżniczki tego nazwiska ze znanej opowieści Hoffmanna?). Imć Pan Brambilla palił fajerwerki, zachwalał „tańce śmieszne i cudne", zdumiewał zręcznością i siłą. (Chciał „balansować na swoich zębach drabinę kilkułokciową, na której końcu kurlandzka dama głową na dół, nogami do góry stać będzie".) [9]

Witkowski wynajął „wielką salę" z pewnością na czas dłuższy. Murray zapamiętał, że była „dość duża, ale zupełnie naga i poczerniała ze starości". „Nieheblowana podłoga zbita na koślawych kozłach, byle jak nabazgrany prospekt i kurtyna, krzywo zawieszone

paludamenta, kilka kulis kolebiących się za lada poruszeniem" — taki był jego zdaniem wygląd sceny. „Parter stanowił resztę sali. Ani śladu amfiteatru, lóż, galerii czy paradyzu. Zamiast nich widniało trochę ławek, niewyściełanych, pospolicie zarezerwowanych dla dam." Panowie stawali, gdzie kto mógł, „bez żadnej różnicy stanu". Prawdziwy „triumf równości" — „*c'était l'asyle et le triomphe de l'égalité*" — gorszył się na samo wspomnienie Murray [10].

Z czego wynika, że publiczność pochodziła z różnych stanów. Tylko część mogli utworzyć mieszczanie. Kraków liczył wtedy niespełna 10 tysięcy mieszkańców. Był zrujnowany. Z Wawelu widywano żołnierzy austriackich po drugiej stronie Wisły, pilnujących oderwanej części kraju. Carosi zaraz zmiarkował, że „tam zamieszkiwało najzamożniejsze ziemiaństwo, które obecnie z powodu ceł granicznych niczego stąd nie sprowadza". Tylko sześciu bogatszych kupców naliczył w ówczesnym Krakowie. Reszta wiodła żywot „nędzny", urozmaicany — wedle Oraczewskiego — odwiedzaniem szynków z ładnymi dziewczętami. Pewien ośrodek intelektualny kształtował się wokół uniwersytetu (już zreformowanego przez Kołłątaja), a całe miasto ożywiało się zimą, gdy przybywała szlachta z nie okupowanej części kraju. Do niej zwracała się otwarcie część repertuaru.[11]

Sezon zaczęto najprawdopodobniej *Trzewikami morderowymi*, farsą francuską, którą polski autor „zlokalizował" w Warszawie. Główna rola przypadła w niej Witkowskiemu. Uważał ją pewnie za popisową. Była to rola „Nogomalskiego, kapitana dragonii", odznaczającego się niecodziennym zamiłowaniem. Zbierał damskie pantofle. Jego kolekcja stała w dużej szafie na

scenie budząc zapewne zainteresowanie publiczności. Wydaje się jednak, że jeszcze większe zainteresowanie wzbudziła panna Kasprzycka jako Katryna (Katarzyna), w scenie, którą warto przytoczyć.[12]

Piękna Katarzyna marzyła o balowych pantofelkach (morderowych, tzn. ciemnoczerwonych). Jej mąż, szewc, nie chciał jej takich pantofli zrobić. Kiedy przypadkiem znalazła się w mieszkaniu Nogomalskiego, ten, ujęty wdziękiem czarującej szewcowej, postanowił spełnić jej życzenie przy pomocy intrygi. Kazał potajemnie wprowadzić jej męża, a przerażoną Katarzynę schował za kotarę. Następnie oznajmił szewcowi, że ma wziąć miarę znakomitej damie, która pragnie zachować incognito. W tej scenie Katarzyna, chcąc nie chcąc, dostosowuje się do sytuacji. Na pytania o fason odpowiada chrząkaniem i wysuwa nóżki spod zasłony. Kasprzycka miała widocznie ładną stopę, skoro właśnie ta sztuka zyskała uznanie publiczności.

Czyżby krakowianie okazali się trzpiotami? Nie, bo najbardziej spodobało im się *Małżeństwo z kalendarza*. W ciągu sezonu grano je co najmniej trzy razy. Ponadto wystawiono wtedy w Krakowie 2 inne komedie Bohomolca (*Staruszka młoda* i *Paryżanin polski*). W naszej statystyce (niestety cząstkowej) Bohomolec zajmuje 1 miejsce: razem 5 przedstawień. Dopiero po nim idą: Zabłocki (4) i Bogusławski (3 przedstawienia). Gust krakowski był rzetelny, tylko cokolwiek zacofany. W stolicy komedie Bohomolca sprawiły wielkie wrażenie w latach sześćdziesiątych, ale już za dyrekcji Sułkowskich nagle się zestarzały. U progu lat osiemdziesiątych Warszawa wydelikatniała. Słuch wyrobiły jej wiersze Zabłockiego, chciała oglądać na

scenie „pasyje" i czułe wynurzenia dramy. Dla szlachty małopolskiej Bohomolec był widocznie objawieniem. Można sobie wyobrazić, że niejeden widz, który nie czytał czasopism, dopiero w Pałacu Spiskim zetknął się z moralistyką „Monitora". Taki widz mógł jeszcze zaczerpnąć obroku duchowego na *Przyjeździe pana* (granym co najmniej 2 razy). Naiwnym, ale dość mocnym głosem dopominał się autor tej sztuki o ludzkie traktowanie chłopów. Wniosek: teatr niewątpliwie „prowincjonalny", ale żywotny i oświecony.

Po tym wniosku wróćmy do chronologii. Zespół krakowski straciliśmy z oczu u progu sezonu, tymczasem nie upłynął nawet miesiąc, a zaszła tam ważna zmiana. Filar „towarzystwa", jedyna „matka" — Borkowska — uległa powszechnemu nałogowi. Wyszła pijana na scenę i trzeba ją było zwolnić. Jej „wydział ról" objęła Winklerówna, a do ról amantek przyjęto debiutantkę Słodkowską. (Po raz pierwszy wystąpiła w *Pasie czarnoksięskim* 26 X 1781.) Nadto 6 XII 1781 debiutował nowy użyteczny, Szymon Podgórski, później także aktor Bogusławskiego.

Zespół liczył wtedy 11 osób i w tym składzie przetrwał do marca, kiedy ogień Witkowskiego zgasł, równie szybko, jak się zapalił. Był to zdaje się człowiek energiczny, ale pasjonat, niezbyt wytrwały. Za styczeń i luty powinien był płacić magistratowi po 50 złp. (bo okres ulgowy skończył się 31 XII 1781). Witkowski nie czuł się na siłach do ponoszenia takich wydatków i „urzędownie" „justyfikował się", „iż nic nie zyskał z swoich komedii". Magistrat okazał się wspaniałomyślny i darował mu zaległe opłaty „*ex pluralitate* wotów". Jednakże pryncypał miał dosyć kłopotów. „Zrzekł się dyrekcji" 12 III 1782.[13]

Tegoż dnia udzielono koncesji Esmondowi, za nieco mniejszą opłatą 10 złp. tygodniowo (co czyni na miesiąc o 10 złp. mniej niż w umowie Witkowskiego). Nadto przyznano mu dłuższy okres ulgowy, trzymiesięczny („że jest mieszczaninem"; Witkowski, choć syn mieszczanina krakowskiego, dostąpił tego przywileju dopiero w 1784).[14]

Nastąpił okres wzlotów teatru krakowskiego, początkowo dość chwiejnych. Rewelacją teatralną stolicy był wtedy *Pigmalion* Rousseau, w pięknym, wierszowanym przekładzie Kajetana Węgierskiego. Esmond pozazdrościł Warszawie tych delicji, a ponieważ *Pigmalion* to krótka „scena liryczna", poprzedził go operą *Zemira i Azor* (Grétry z tekstem Marmontela, nowość warszawska z 1781). „O, tkliwy i zajmujący Marmontelu — westchnął na wspomnienie tego przedstawienia Murray. — O, dobry i czuły Janie Jakubie! Jakże me serce, wdzięczne za piękno waszych dzieł, współczuło wam i cierpiało! Cóż byście powiedzieli, gdybyście mogli zobaczyć się tak straszliwie okaleczonymi?" Podobne pytania posłyszał zapewne Esmond, bo właśnie nazajutrz Murray miał powiadomić go o swoim niezadowoleniu, w co chętnie wierzymy. Nieprawdą jest tylko, jakoby wkrótce potem zbankrutował i zlekceważył sobie zdanie krytyki. Nauczony doświadczeniem, wystrzegał się później eksperymentów i pewną ręką poprowadził teatr do końca sezonu.[15]

Jak Witkowski, wystawiał same komedie, tylko nowsze. Witkowski grywał na ogół utwory z lat siedemdziesiątych, a nawet sześćdziesiątych. Esmond wznowił niektóre z nich, ale sam wprowadzał niemal wyłącznie nowości. To on poznał krakowian z modnym auto-

rem, Zabłockim. Jego *Doktora lubelskiego* wystawił w 9, a *Przywidzenia punktu honoru* w 7 miesięcy po stolicy. Komedię Brühla *Podrzutek* grał w pół roku po Warszawie. Premierami *Lunatyka* i *Starców chciwych* wyprzedził być może Warszawę, bo przedstawień warszawskich, wcześniejszych od premiery Esmonda, nie znamy. Brał na warsztat atrakcyjne nowości, najwyraźniej zaraz po otrzymaniu drukowanego tekstu z Warszawy. Na 6 sztuk, które wystawił, 4 drukowane były w l. 1781—82. Dwie (*Podrzutek* i *Przywidzenia punktu honoru)* wystawił zaraz po wydrukowaniu. Zresztą liczył się z możliwościami zespołu. Wybierał wyłącznie komedie prozą (wiersz był widocznie za trudny dla świeżo upieczonych aktorów) i dostosowane do specjalności aktorskich. Tekstami, a może radą służyła mu pewno księgarnia Drelinkiewicza, „coś w rodzaju klubu literackiego, w którym spotykała się inteligencja nie tylko krakowska, kolekcjonerzy książek oraz uczeni z Akademii Krakowskiej".[16]

Jedyna premiera Esmonda spóźniona o całe 2 lata w porównaniu z Warszawą miała z przyczyn pozateatralnych posmak pewnej aktualności. Chodzi o *Ślub modny* Bogusławskiego. Widzowie kojarzyli tę sztukę z mniemanym, a potajemnym ślubem króla. W nowościach znalazło się trochę aktualności miejscowych. Np. w *Doktorze lubelskim* syn Staruszkiewicza był studentem Akademii Krakowskiej. Publiczność Esmonda lepiej od nas mogła zrozumieć, dlaczego w ciągu miesiąca wydał aż 200 złp. („Obdarłem się, drogi ojcze, i chodzę po Krakowie gdyby drab jaki.") [17]

Przedstawienia zapowiadano afiszami (drukowanymi zapewne u Grebla), które służyły także za progra-

my, gdyż zawierały szczegółową obsadę. Korespondent kalendarzyków zbierał je. Ostatni, wzmiankowany w jego listach, datowany był 9 V 1782. Widać pierwszy sezon dobiegł szczęśliwie do końca, i to bez większych przerw, bo grano nawet w wielkim poście. Tylko podczas wielkiego tygodnia (jak w Warszawie) „kurs" był prawdopodobnie zawieszony.

W drugim sezonie, 1782/83, Esmond dobrał sobie wspólnika, Wincentego Henkowskiego. Przedstawienia zaczął prawdopodobnie 15 VII 1782 i wytrwał do końca, choć przebieg tego sezonu był dramatyczny. Już w październiku nastąpiło w teatrze krakowskim coś w rodzaju trzęsienia ziemi. Nowicki, Urbański i Durszlag wyjechali z Krakowa i 6 XI 1782 podpisali umowę z Bogusławskim, który organizował teatr w Poznaniu. (Sam został ostatecznie w Warszawie, ale wysłał do Poznania swój zespół pod kierunkiem Józefa Srokowskiego.) Esmond postradał waleta (Durszlaga) i pierwszego amanta (Urbańskiego)! [18]

Osłabiony stratami, zgodził się na konkurenta w postaci zespołu niemieckiego. Kierował tym zespołem Józef Hilverding, przedstawiciel starego wiedeńskiego rodu aktorów, którzy od początku XVIII w. penetrowali miasta Prus, Polski i Rosji. Możliwe, że Hilverding bywał już w Krakowie, w każdym razie otrzymał zezwolenie magistratu „z tą kondycyją, aby w te dni, w które *Nationaliter* reprezentują swoje komedie, tych nie odprawiał, i więcej nie brał, jak *Nationaliter*, od spektatorów" (12 X 1782). Nadto zawarł umowę z Esmondem, który ustąpił mu sali i kilku dni tygodnia, zyskowniejszych, bo nawet niedzieli (14 X 1782). Dochody obu zespołów miały iść do wspólnego podziału. Początkowo współpraca potoczyła się zgodnie, póki któ-

rejś niedzieli Esmond nie wystąpił ze swymi aktorami. Hilverding doniósł mu wtedy na piśmie, że zrywa umowę, i odtąd grał na własny rachunek. Esmond zaczął również występować samodzielnie, ale zyskał od miasta zezwolenie na przedstawienia w czwartki, piątki i niedziele. Jednocześnie magistrat obciążył Hilverdinga morderczym podatkiem w wysokości 20 złp. tygodniowo (12 XI 1782). Niemcy narobili wrzawy i 15 XI z polecenia władzy (starościńskiej?) przedstawienia zawieszono. Esmond poczuł się skrzywdzony i 28 XI 1782 zaskarżył Hilverdinga do Grodu. Przyznał, że wbrew umowie poważył się grać w niedzielę, ale tylko raz, „żeby Publicum dla już wydanych afiszów nie szkodowało i zawiedzione nie było". Nadto „Aktorowie Narodowi" przyznali, że po zerwaniu umowy

> ...komedie polskie dwa razy grali, [a] to na intercesją godnego imienia osób, aż do rezolucji Szlachetnego Magistratu zachodzącą, przecież gdy przeciwna temu Szlachetnemu Magistratowi zaszła rezolucja, aby się kontraktowi sprzeciwiać nie zdawali, zaraz tego grania przestali i z wybranego quantum [dochodów] oświadczonym [tj. aktorom Hilverdinga] wylikwidować się są gotowi.

W konkluzji „Aktorowie Narodowi" zgodzili się na odnowienie umowy, ale zażądali odszkodowania. Gród nie ukrywał, że „jako Narodowych [ma ich za] bliższych nad oświadczonych", lecz Niemców bodaj że nie zasądził. Sprawa wróciła do magistratu, który załatwił ją polubownie i polecił stronom zastosować się „do dawniejszych konkluzji" (30 XI 1782). Hilverding został w Krakowie do wiosny, a pod koniec sezonu darowano mu nawet zaległych 100 złp. podatku, pod warunkiem, że 119 złp. wpłaci „do kasy Ekonomiki".[19]

W taki sposób ujawniła się w Krakowie właściwość naszego prowincjonalnego życia teatralnego, tzn. wolna konkurencja. Nie było jej w Warszawie, gdzie od 1774 obowiązywał monopol teatralny, obracany zresztą przez przedsiębiorców przeciw „Aktorom Narodowym". W Krakowie monopol rozwiązałby sprawę na ich korzyść. Przyjezdnych zmusiłby do opłat na rzecz miejscowych, a z tych uczyniłby aktorów „uprzywilejowanych". Esmond zrozumiał, na czym rzecz polega, i poprosił magistrat o wydanie odpowiedniego zarządzenia, lecz odpowiedziało mu wahanie. Przyczyny łatwo odgadnąć. Opłaty z widowisk i redut stanowiły pokaźne źródło dochodu, tymczasem od założenia teatru krakowskiego magistrat nie ujrzał od „Aktorów Narodowych" ani grosza. Witkowski nie zapłacił mu nic, Esmond zalegał z opłatami. W swoim podaniu stwierdził, że mając przywilej płaciłby punktualnie. Magistrat miał widocznie co do tego wątpliwości i odmówił mu przywileju.[20]

Była to polityka zabójcza dla „Aktorów Narodowych", tym dotkliwsza, że jednocześnie magistrat ustalał wysokość wstępu, jednakową na widowiska wszelkiego rodzaju. Pierwsze miejsce — 2 złp., drugie miejsce — 1 złp., 3 miejsce — 15 groszy. Tyle brał od krakowian Imć Pan Brambilla i tyleż „Aktorowie Narodowi". Przy bardzo dobrej frekwencji można było uzyskać z tego wstępu dzienny dochód przewyższający tysiąc złp., z czego jednakże lwią część pochłaniało utrzymanie aktorów (w 1785 sufler krakowski miał pobierać miesięcznie 30 złp.!). Reszta szła na dzierżawę sali. W sezonie 1782/83 za II piętro Pałacu Spiskiego Esmond płacił Massalskiemu miesięcznie 126 złp.[21]

Ustawodawstwo krakowskie było archaiczne. Umożliwiało powodzenie imprezom krótkotrwałym, natomiast nie dawało żadnego oparcia instytucji, jaką w pojęciu „oświeconych" miał być teatr narodowy. Szczepionka Oraczewskiego zakorzeniła się, ale płytko. To rosła, to gięła się, aż się wreszcie złamała.

W trzecim sezonie, 1783/84, Esmond wytrwał na stanowisku dyrektora tylko do 7 II 1784. Tegoż dnia objął po nim dyrekcję Nowicki, który wrócił do Krakowa po krótkim pobycie w Poznaniu.[22]

W czwartym sezonie, 1784/85, powtórnie znalazł się na tym stanowisku Witkowski, człowiek widocznie pechowy. Koncesję magistracką otrzymał 23 VII 1784, a więc miał już uprawnienia przedsiębiorcy, gdy Józef Srokowski, zbankrutowany dyrektor poznański napisał do magistratu z Warszawy:

> Dopraszam się tego pozwolenia, abym za moim przybyciem mógł mieć wolność okazania sztuk operycznych przez przeciąg miesięcy kilku. Dało nam się tu słyszeć, iż teatr i aktorowie znajdują się w Krakowie; ja nie tym zamiarem zjeżdżać chcę, abym jakową przykrość miał im uczynić, ale i owszem zgodnie umiarkować się z nimi chcę...[23]

Magistrat, w naiwnym przekonaniu, że dwóch pryncypałów zapłaci mu więcej niż jeden, udzielił drugiej koncesji Srokowskiemu (28 IX 1784). Obaj zaczęli się oczywiście wodzić po sądach (m.in. o wzajemne „zmawianie" sobie aktorów) i pogodzić zdołano ich dopiero w końcu 1784. Dnia 11 XII 1784 stanęła między nimi „pewna, w niczym nieodmienna kompozycja". Witkowski zwinął przedsiębiorstwo twierdząc, że „w podróż z Krakowa wybrać się determinuje".[24]

W 1785 wrócił istotnie do Warszawy. Założył tam Teatr Narodowy z Dzieci (tzn. zespół złożony z dzieci). Jak wspominał rodzinny Kraków? Chciał się tam zadomowić, bo za drugim pobytem wyrobił sobie obywatelstwo krakowskie (widocznie poprzednio nie miał go, otrzymał je 4 IX 1784). Ale już do Krakowa nie wrócił. Do lat dziewięćdziesiątych kierował nieprzerwanie swoimi maleńkimi aktorami. Przyczyniali mu widać mniej kłopotu niż Srokowski, który odzierżył pole w Krakowie na całą resztę sezonu.

Zaczął od wyremontowania sali i w dwa tygodnie po wyjeździe Witkowskiego zapowiedział pierwsze przedstawienie „w Pałacu Spiskim na teatrze publicznym, teraz zupełnie odnowionym i ku największej wygodzie wyreparowanym". Głównym wynikiem przebudowy był prawdopodobnie podział widowni na dwie kondygnacje, dolną, bez ławek, dla panów, i górną, „dla samych dam tylko" (jak to było później w Poznaniu). Za ławkami dam odgrodzono zapewne najtańszą część nazywaną nadal „trzecim miejscem". Droższe zyskały odtąd godniejsze nazwy: „noble parter" i „galeria" (tak w afiszach z 1785).[25]

Aktorzy krakowscy byli wtedy trojakiego pochodzenia. Jedni, jak Okoński (zapewne z żoną, Winklerówną, chyba także Esmond i kilku innych), mogli grać nieprzerwanie od pierwszego sezonu. Inni po debiucie w Krakowie zdążyli już gdzie indziej zakosztować komedianckiego chleba (jak Durszlag, który wrócił do Krakowa ze Srokowskim). Reszta zjawiła się po raz pierwszy w trupie nowego pryncypała.

Tak zmontowany zespół rozproszył się ostatecznie latem 1785. Pryncypał wrócił do Warszawy i zaczął tam występować z kilkorgiem aktorów po 19 VI 1785,

gdy Bogusławski z najlepszymi siłami wyjechał na Litwę. Towarzyszyli wówczas Srokowskiemu nasi dobrzy znajomi: Durszlag i Okoński, który został w stolicy i później do śmierci grał u Bogusławskiego.

Poprzedni dyrektorzy również wynieśli się z Krakowa. Witkowski dyrygował w Warszawie swoją ochronką teatralną. Esmond (już z żoną, synem i córką!) przystał do Mierzyńskiego w Lublinie. W l. 1785—87 wiernie towarzyszył nowemu zwierzchnikowi jako „aktor lubelski" przemierzając z nim kawał świata. W 1787 także Durszlag przystał do Mierzyńskiego.

Teatr krakowski opustoszał. Przez resztę 1785 i w 1786 zdarzały się tylko dorywcze imprezy, ekwilibryści, pantomimy i aktorzy cudzoziemscy, zresztą czasem ciekawi. Np. w marcu 1786 wystąpił niejaki Schrottenstein, Niemiec, ze swoimi aktorami. Wystawił *Intrygę i miłość* (12 III), *Zbójców* (16 III) i *Wesele Figara* (30 III). Korespondent kalendarzyka teatralnego ocenił go dość surowo. Nas ciekawi, że miał w repertuarze aż dwa dramaty Schillera, jeszcze w Polsce nie znane (*Wesele Figara* wystawiano u nas od 1785). Grał w Pałacu Spiskim od 5 III do 2 IV 1787, po czym udał się do Wieliczki.[26]

Niemcy wędrowali świeżymi śladami „Aktorów Narodowych"! Nie wiemy, w jakich okolicznościach nastąpiła ich katastrofa w 1785. W ogóle słabo znamy przebieg czwartego sezonu. Szkoda, bo właśnie wtedy pojawił się bodaj że zaczątek miejscowego repertuaru, ciekawy i barwny epizod, w którym jednakowe znaczenie przypada kminkówce, balonom i grenadierom krakowskim (tym spod Racławic). Wracamy do biografii Oraczewskiego.

Nie było go w Krakowie za pierwszej dyrekcji Wit-

kowskiego. Witkowski ustąpił w marcu 1782, a Oraczewski bodaj że trochę później wrócił zza granicy. Mieszkał potem przez pewien czas w Krakowie i mógł śledzić (wspierać?) antrepryzę Esmonda. W 1783 wyjechał powtórnie, jako korespondent królewski, do Paryża, skąd donosił chlebodawcy o wszystkim. Wiele miejsca zajęła korespondencja w sprawie balonów, ważna, bo dzięki radom Oraczewskiego warszawskie balony zaczęły wzlatywać raźniej niż poprzednio. (Oraczewski polecił królowi metody braci Montgolfier.) O teatrze pisał sporo, zresztą bez entuzjazmu: „zimność tragedii ciężko wytrzymać, komedia jeszcze idzie" (15 VI 1783). Król przychylił się do jego opinii.

> To zaś nie bez użalenia uważam — napisał do Oraczewskiego — że ten naród francuski, między wszystkimi inszymi od wielu wieków przez to znakomity, że był wesoły, od kilkunastu lat ponosi dość powszechnie plagę nudy. Musi to być sprawiedliwym od zwierzchności boskiej za jakieś przestępstwa ukaraniem, że nuda jak zaraza przez morze od Anglików przeszła ku Francuzom. Alboli też w udziale powszechnym zabawy i wesołości na całe ludzkie plemię wyznaczonym może już Francuzi dopełnili swojej miarki, a grzeczna wesołość teraz przelewać się zaczyna na inne narody.[27]

Jakby na potwierdzenie tych słów Oraczewski wrócił w świetnym humorze (1784). Raziły go przywary mieszczan krakowskich. Sądził, że „tu jeszcze umysły czekają elektrycznego rozgrzania do dobrego", ale spostrzegł znamiona postępu. „Tutejszą Akademią zastałem zatrudnioną banią powietrzną — napisał do króla 21 V 1784 — i bardzo dobrze rezonującą *sur les ma-*

tieres qui fournissent le melior gas selon le procedé de Mr Mongolfie [!]." [28]

Na 5 lat zabrał się do pracy. Od 1785 uczestniczył w zajęciach krakowskiej komisji *Boni Ordinis*. W 1786 powierzono mu wizytację Akademii. Od 1787 był jej rektorem (po Kołłątaju).

Otóż wtedy właśnie ukazał się pierwszy od wielu lat „lokalny" i w Krakowie wydrukowany dramat polski. Wyszedł anonimowo u Grebla z datą 1786. Nazywa się *Rywale, czyli Capstrzyk w Krakowie*. „Teatr reprezentuje chwilę wieczorną na rynku krakowskim, opodal słychać capstrzyk" — czytamy na początku aktu II. Zatem autor napisał dramacik aktualny, bo za tło wydarzeń obrał nowy dla krakowian obyczaj: capstrzyk odgrywany przez kapelę janczarską regimentu „pod imieniem królewicza chodzącego". Polegało to na przeraźliwym trąbieniu i bębnieniu przed wieczorną zmianą warty, co gromadziło przed odwachem tłumy ludzi. Po zmianie warty szef regimentu prowadził oficerów „na wódkę do Cypcerowskiej cukierni". Podawano tam doskonałą kminkówkę zwaną przez oficerów „komendantką".[29]

W ten sposób wprost z Cypcerowskiej cukierni generał Wodzicki wszedł do historii teatru. Dramacik o capstrzyku zadedykowano Wodzickiemu:

Tobie! którego wspaniałości płody
Hoże posępnym chwile przywróciły,
Poświęcam naszej zabawki przygody,
Oby Cię tyle, ile nas bawiły.

Tak nam są lube Twe huczne janczary,
Wspaniały szefie, tak bawią wybornie,
Iże bez braku czy młody, czy stary
Wszyscy z Twej łaski żyjem sobie dwornie.

Niechaj to hojność i gust Twój uwieczni,
Bawiem się dobrze, wierzaj, zacny panie,
Za co też i być nie przestaniem wdzięczni,
Obyś nas zawsze w tym zostawił stanie. [30]

Tylko jeden znany dramatopisarz przebywał wtedy w Krakowie, tzn. Oraczewski. Zdaje się, że to on podziękował Wodzickiemu ustami Bywalskiego „za rozrywkę wieczorną", która „z owego posępnego Krakowa zrobiła teraz hoże i wesołe siedlisko". Oraczewskiemu najłatwiej byłoby przypisać moralistykę *Rywali*, zwłaszcza gromienie mieszczan za to, że piją zamiast wziąć się do pracy. A przede wszystkim ciekawą pochwałę Krakowa w akcie I:

Ujmuję się za Krakowem, alboż to i my nie jesteśmy oświeconymi? Mamy drukarnie, księgarnie, a więcej jeszcze literatów, przecież to nie w Paryżu tylko, ale i u nas balony puszczano, znać, że waszmość pan dobrodziej nie poznałeś jeszcze Krakowa, ale gdy poznasz, przyznasz zapewne, że jeśli nie przeszedł, to przynajmniej wyrównał Warszawie. [31]

Łatwo sobie wyobrazić, jak oklaskiwano ten fragment, niestety, nie wiemy, gdzie i kiedy. *Rywali* nazwano „operą w dwóch aktach z muzyką pana Zagórskiego". Skoro Wawrzyniec Zagórski (krakowski skrzypek i kompozytor) napisał do niego muzykę, to znaczy, że był wystawiany. Wyszedł z druku najpóźniej w początku 1786. (W lutym Dufour miał go już na składzie w Warszawie.) Może to Srokowski grał *Rywali* w pierwszej połowie 1785? [32]

Publikacja mogła mieć jakiś związek z dawno planowaną wizytą króla. Stanisław August przybył do Krakowa 16 VI 1787. Przy bramie czekał go gen. Wo-

dzicki z kluczami. „Król dotknąwszy się kluczy ręką rzekł: «Pod dobrym komendantem i w dobrych rękach są klucze. Oddaję je waszmość panu nazad.» Jenerał pocałowawszy króla w rękę klucze odebrał i rogatkę otworzył." Pewno zafundował sobie tego wieczoru podwójną porcję kminkówki. Król obdarował go tabakierką i w ogóle był dla wszystkich bardzo łaskawy.[33]

W całym mieście zapanowało szczególne ożywienie, nie bez następstw dla dalszych losów teatru. Razem z licznymi dworzanami, kupcami i urzędnikami wizyta króla zwabiła do Krakowa włoską operę Domenico Toniollego z Warszawy. Włosi „upatrzyli sobie miejsce w szpichlerzach", jak sami donieśli magistratowi, a więc prawdopodobnie w ratuszu, „w dawnym śpichrzu miejskim, w narożniku zachodnio-północnym tej budowy". Taką lokalizację wskazał w każdym razie Ambroży Grabowski (1847, miał to „z ustnego starych ludzi podania"). Do władz miejskich Włosi zwrócili się z prośbą, „aby im cokolwiek desek miejskich dodano", a teatr „swoim kosztem wystawią". Magistrat zgodził się pod warunkiem, że całe wyposażenie sali przejdzie z czasem na własność miasta (18 VI 1787). Tak się też najwidoczniej stało. Teatr w ratuszu powstał. W lecie 1787 Włosi najspokojniej wyciągali tam swoje rulady, kiedy spoczął na nich baczny wzrok Jacka Kluszewskiego.[34]

Był to również Małopolanin (urodził się w parafii skalbmierskiej, w Kieleckiem). Także ulubieniec Stanisława Augusta, bywały za granicą, uzdolniony (szczególnie do muzyki), wybitny mason, całkiem jak Oraczewski. A jednak niepodobny do tamtego, „który — wedle słów króla — 36 lat w ustawicznych usługach

publicznych, ale cicho użytecznych i bez żadnej nadgrody strawił..." Oraczewski pasjonował się zajęciami Akademii i „banią powietrzną", wiele energii pochłonął mu projekt Związku Filantropów. Kluszewski kupował i sprzedawał nieruchomości, a zakładał fabryki: powozów i fortepianów.[35]

Teatr wydał mu się przedsiębiorstwem rentownym, pod warunkiem, że jego ustrój upodobni się do warszawskiego. Już 14 VIII 1787 doniesiono magistratowi, że Kluszewski „życzy sobie nająć" „Teatr Miejski w ratuszu będący". Wysłano co prędzej syndyka do Kluszewskiego. Syndyk w następujący sposób przedstawił jego warunki. Po pierwsze: monopol. Kluszewski gotów był płacić *anticipative*, tzn. z góry, ale „ostrzegał sobie", aby poza jego przedsiębiorstwem „żadne komedie [ani] opery praktykowane nie były". Wyjątek czynił dla „monstrów" i „zwierząt zamorskich". Opłaty proponował 24 złp., a nadto 300 złp. rocznej dzierżawy. Odmówić mu (staroście brzegowskiemu!) nie byłoby w mocy magistratu. Zresztą warunki wydawały się korzystne, więc wygotowano tekst umowy.[36]

Wtedy Kluszewski rozmyślił się i w błyskawicznym tempie przebudował wnętrze Pałacu Spiskiego. Teatr zajął tam drugą i trzecią kondygnację gmachu. Scenę wyposażono pewno przy tej sposobności w niezbędne urządzenia: kulisy na wózkach, zapadnie i flugi. Zresztą była to maleńka scena, zdaniem Austriaków „źle skonstruowana" i „niebezpieczna dla baletników". Widownię stanowił parter „stojący", dwie kondygnacje lóż i galeria („niska, zwłaszcza naprzeciw sceny", gdzie urządzono 3 loże w początku 1788). Lustrator austriacki znalazł i tutaj liczne usterki. Drzwi do lóż otwierane

na wewnątrz, „schody do lóż górnych nierówne i schodzone" (w 1796).[37]

Możliwe, że twórcą tego teatru był ks. Sebastian Sierakowski, wówczas najwybitniejszy architekt miejscowy. Znamy wiele jego projektów teatralnych z lat późniejszych. (Widownie projektował dość jednostajnie, na planie półkola o wydłużonych ramionach.) Po trosze dyletant, mógł pokpić sprawę urządzeń technicznych. Za to wystrój sali był podobno gustowny. Grymaśny Murray poczuł się wreszcie zaspokojony. Nowy teatr uwydatniał społeczną pozycję widzów i wytwarzał nastrój wykwintnej intymności. Murray chciał nawet napisać, że był „wspaniały", ale zmienił to słowo na „elegancki".[38]

Publiczność, urzeczona nowością, tłumnie ruszyła na inaugurację w grudniu 1787, nie zważając na słone ceny. Za bilet na galerię płacono wówczas 2 złp., na parter — 4 złp. Miejsce w loży kosztowało 6 złp., a po 1 bilecie sprzedawano tylko do „wielkiej loży" na parterze, ewentualnie po 2, do którejś z czteroosobowych lóż parterowych. Na drugim piętrze zakupowano wyłącznie całe loże na 4 osoby.[39]

Wszystkich miejsc liczono nie więcej niż 400 i pamiętnikarze twierdzą, że interes Kluszewskiego nie był wcale kokosowy. „Wspomagały go koncerty, bale, reduty i kasyna, które połączył [z przedsięwzięciem teatralnym]" — utrzymywał Murray. — „Wszelako najlepszym sprzymierzeńcem Kluszewskiego okazał się jego kredyt, stosunki z najzacniejszymi rodzinami, pochlebne mniemanie o jego umiejętnościach oraz jego troska, by na aktorki przyjmować wyłącznie ładne dziewczęta, których młodość, wdzięk i zalotność stanowiły zadośćuczynienie za brak talentu." W każdym

razie przedsięwzięcie Kluszewskiego okazało się trwałe, najtrwalsze w Polsce, bo kierownikiem teatru krakowskiego był bez przerwy 43 lata, od 1787 do 1830.[40]

W sezonach 1787/88 i 1788/89 utrzymywał wyłącznie włoski zespół operowy, i to wcale nie dlatego, że zabrakło aktorów polskich. W jesieni 1787 nadszedł do magistratu list datowany 29 IX w Lublinie przez „Kompanię Aktorów Narodowych" w osobach Józefa Harasimowicza, Andrzeja Mierzyńskiego, Andrzeja Rutkowskiego oraz Ignacego Szymańskiego. Ofiarowali oni swoje usługi, namówieni do tego przez „niektórych Jaśnie Wielmożnych, w Lublinie z Województwa Krakowskiego będących". Plaut nie był dla nich za lekki ani Seneka za ciężki. Pragnęli w Krakowie spędzić „czas zimowy", „grając komedie, opery, dramy, tragedie"! Rzetelni: „na dowód tego, że nie jezdeśmy ludzie z ostatniego zbioru, i że jezdeśmy w Lublinie rok czwarty, teatr właściwy mający, i na to zaświadczenie od Szlachetnego Magistratu miasta Lublina mieć będziemy". Jednakże Kluszewski wzgardził takimi aktorami. Niewątpliwie za jego sprawą magistrat odpowiedział im odmownie („gdy już komu innemu teatr wypuściliśmy", 5 X 1787).[41]

Dopiero nastroje sejmu czteroletniego skłoniły go do zatrudnienia aktorów polskich. Przypadek sprawił, że nadarzyli mu się najlepsi, wprost z Warszawy. Już Dmuszewski opisał, jak to było:

> Dnia 4 kwietnia [1789] dano [w Warszawie] ostatnią reprezentacją polską. Ryx rozpuścił teatr, aktorowie rozjechali się, jedni do Wilna, a drudzy do Krakowa, gdzie JPan Kluszewski, starosta brzegowski, otworzył antrepryzę.[42]

W jesieni tegoż roku, po czteroletniej przerwie, znów pojawiły się w Krakowie afisze ze znajomym napisem: „Aktorowie Narodowi". Zapowiadały otwarcie sezonu na 15 XI 1789. Od tego dnia przedstawienia polskie w Krakowie trwają do dziś, z niewielkimi przerwami. Do 1799 Kluszewski dzierżawił teatr w Pałacu Spiskim. W 1799 zbudował na placu Szczepańskim nowy, zwany obecnie Starym.[43]

Quod erat demonstrandum. Jacek Kluszewski objął kierownictwo teatru krakowskiego w 1787, a polskie przedstawienia dawał tam od 1789. Ale to nie on założył stały teatr krakowski. Taki teatr powstał wcześniej, w jesieni 1781, był dziełem skromnych mieszczan krakowskich i mimo ciężkich warunków przetrwał 4 sezony, do 1785. Swoje zrobił, jako reflektor „oświeconych" i jako zwiastun Kluszewskiego. Stanowił ciekawe świadectwo znienacka obudzonych ambicji teatralnych naszej prowincji. W sąsiednich latach powstały podobne teatry w Lublinie (1778), we Lwowie (1780), w Poznaniu (1783) i w Wilnie (1785). Wytworzyły one nowy rodzaj aktorów, czasem w ogóle nie docierających do Warszawy, a rozsnuwających dzieło Stanisława Augusta na cały kraj. W w. XIX ich udział w naszej kulturze teatralnej miał być decydujący.

DODATEK

ZESPÓŁ KRAKOWSKI W SEZONIE 1781/82

Na podstawie *Theater-Kalender auf das Jahr 1783*. Gotha, b.r., s. 314—319. W przypisach wskazano źródła rękopiśmienne do biografii Esmonda (14, 18—22), Henkowskiego (18), Nowickiego (22) i Witkowskiego (8, 13, 23—24). Opracowania:

KB = K. Bąkowski, *Teatr krakowski, 1780—1815*. Kraków 1907

LB = L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwów 1925

M = A. Miller, *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu*. Wilno 1936

P = F. Pohorecki, *O początkach sceny polskiej w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania", t. 9, 1931

ZR = Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*. Wrocław 1955

JR = J. Riabinin, *Teatr i zabawy w Lublinie za Stanisława Augusta*. Lublin 1932

MS = M. Schlesinger, *Geschichte des Breslauer Theaters*, t. 1, Berlin 1898

ES = E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*. Wrocław 1954

BK = *Warszawski teatr Sułkowskich*. Przygotował M. Rulikowski. Opracowała, wstępem i komentarzami opatrzyła B. Król. Wrocław 1957

W = K. Wierzbicka, *Z dziejów aktorstwa w czasach Stanisławowskich*, „Pamiętnik Teatralny", 1952, z. 2/3

Aktorki

1. Borkowska, zwolniona w październiku 1781
2. Kasprzycka
3. Mitmann, „madame", deb. 28 IV 1782
4. Słodkowska, deb. 23 X 1781
5. Słodkowska, młodsza siostra poprzedniej
6. Winkler, wyszła za Aleksandra Okońskiego (po raz pierwszy jako Okońska wystąpiła 24 II 1782)

Aktorzy

7. Durszlag Franciszek
   Poprzednio piwniczy, 6 XII 1782 podpisał umowę z poznańskim zespołem Bogusławskiego, grał w Poznaniu i w Warszawie, w l. 1784—85 znowu w Krakowie, potem w Lublinie, Lwowie i chyba znowu w Krakowie. KB, s. 22. — LB, s. 392. — P, s. 52—58. — JR, s. 10—11.
8. Esmond Mateusz, antreprener od 12 III 1782 do 7 II 1784
   Poprzednio fryzjer, od 1785 grał w Lublinie i we Lwowie. JR, s. 10.
9. Henkowski Wincenty, deb. 20 III 1782, od 15 IX 1782 wspólnik Esmonda
10. Kasprowicz
11. Nowicki Józef
    Poprzednio aktor teatru warszawskiego od 1765, 6 XII 82 podpisał umowę z poznańskim zespołem Bogusławskiego, od 7 II 82 do 23 VII 84 był antreprenerem teatru krakowskiego, potem występował w Warszawie, a w l. 1792—97 z własnym zespołem, m.i. na Litwie, w Gdańsku, w Poznaniu i we Wrocławiu. ZR, s. 157—158.
12. Okoński Aleksander
    W l. 1785—1812 grał w Warszawie. ES, s. 333.
13. Podgórski Szymon, deb. 6 XII 1781
    W l. 1792—96 grał na Litwie, w l. 1799—1800 w War-

szawie. LB, s. 401—402. — M, s. 58—59, 112, 115. — ES, s. 334.

14. Prządkowski, deb. 20 III 1782
15. Sikorski, deb. 9 III 1782
16. Sobierajski
17. Urbański Tomasz
6 XII 82 podpisał umowę z poznańskim zespołem Bogusławskiego, potem grał w Lublinie i we Lwowie. P, s. 52—58. — JR, s. 9—10.
18. Witkowski Mateusz, antreprener od 17 X 1781 do 12 III 1782
Poprzednio aktor warszawski od 1774. W 1784 powtórnie kierował teatrem krakowskim. Od 1785 miał w Warszawie teatr dziecięcy. W 1796 grał także po niemiecku. LB, s. 322, 388, 395, 400, t. 2, s. 208, 302, 349. — W, s. 140. — MS, s. 72. — BK, s. XIX, 165, 343, 346.

REPERTUAR TEATRU KRAKOWSKIEGO W SEZONIE 1781/82

Afisze tego zespołu nie zachowały się. Mylnie przysądzono mu zachowany w Bibliotece Jagiellońskiej afisz *Ojca dobrego* z 17 I 1782 (K. Bąkowski, *Teatr krakowski, 1780—1815*. Kraków 1907, s. 71—72). O tym, że korespondent zbierał afisze, wspomina on sam (*Theater-Kalender auf das Jahr 1783*. Gotha b.r., s. 317, toż na rok 1787, s. 192). Wspominają je również *Relationes*, Archiwum Miasta Krakowa i Województwa Krakowskiego, 213, k. 2536. Poniższe zestawienie oparto na korespondencjach, które stanowiły prawdopodobnie jedną całość, rozbitą przez redaktora na dwie części (1782, s. 284—285 i 1783, s. 314—319). Brakujące nazwiska obsady uzupełniono w nawiasach kwadratowych wedle specjalności aktorów. *Pigmaliona* i *Zemirę* (nie wspomnianych przez korespondenta kalendarzyków) dodano wedle rękopisu: [E. N. Murray], *Observations sur*

l'art dramatique considéré dans ses développemens généraux et dans ses rapports particuliers avec la scène polonaise, Biblioteka Jagiellońska, 6010, k. 88—88 v.

SPIS PRZEDSTAWIEŃ

1 *Amant, autor i sługa.* Komedia w 1 akcie (Bogusławski według Cérou)

Erast, siostrzeniec Mondora . . . . [Urbański]
Mondor, kochanek Lucyndy . . . . . Esmond
Lucynda, wdowa . . . . . Winkler
Julisia, służąca Lucyndy . . . . . Kasprzycka
Frontin, służący Erasta . . . . . Witkowski

2 *Doktor lubelski.* Komedia w 3 aktach (Zabłocki według Hauteroche'a)

Staruszkiewicz . . . . . Henkowski
Erast, syn Staruszkiewicza . . . . . Urbański
Recepta, doktor . . . . . Esmond
Żona [doktora] . . . . . Winkler
Marcin, sługa Erasta . . . . . Durszlag
Wojciech, sługa Staruszkiewicza . . . . Nowicki
Dorotka, służąca Receptów . . . . Kasprzycka
Hrehorek, czeladnik winiarza . . . . . Okoński
Dyndała, organista ze wsi pobliskiej . . Kasprowicz
Cyrulik . . . . . Okoński

3 *Junak.* Komedia w 3 aktach (Mycielski z niewiadomego oryginału)

Fortunacki, ojciec Placylli . . . . . Esmond
Placylla, córka . . . . . Winkler
Kłótnicki, konkurent . . . . . Witkowski
Spokojnicki, konkurent drugi . . . Podgórski

Burdecki, sługa Kłótnickiego . . . . Durszlag
Wiernicka, sługa Placylli . . . . . Słodkowska
Patrycjusz, ojciec Kłótnickiego . . . [Nowicki]
Mitygalski, sługa Spokojnickiego . . . Kasprowicz

4 *Kolęda.* Komedia w 1 akcie (Niewiadomy autor z niemieckiego)

Sknerski, ojciec Ernesta . . . . . Esmond
Ernest, kawaler, amant konsyliarzówny . . Urbański
Konsyliarzowa, matka . . . . . Winkler
Konsyliarzówna, córka . . . . . Słodkowska
Odrwicki, sługa Ernesta . . . . . Durszlag
Złośnicka, służąca panny Konsyliarzówny Kasprzycka
Lichwiarski, przyjaciel Sknerskiego . . . Nowicki
Bachusiewicz, sługa Lichwiarskiego . . Witkowski
Dominik, synowiec Sknerskiego . . . Sobierajski
Dyrektor . . . . . Okoński
Łaknicki, służący Sknerskiego . . . Kasprowicz

Bursacy i Śpiewacy

5 *Lunatyk.* Komedia w 2 aktach (Kublicki według Pont-de-Vesle)

Podsędek, stryj Zalotnickiego . . . . . [Esmond]
[Starościanka] . . . . . Słodkowska
Zalotnicki, kochanek starościanki . . . Podgórski
Ospalski, pułkownik . . . . . Henkowski
Kartasiewicz, sługa pułkownika . . . . Durszlag
Żytomirski, podstarości podsędka . . . . Nowicki

6 *Małżeństwo z kalendarza.* Komedia w 3 aktach (Bohomolec)

Staruszkiewicz . . . . . Esmond
Bywalska, wdowa, siostra Staruszkiewicza Borkowska *

* Borkowską usunięto w październiku 1781. Potem Bywalską grała pewno Winklerówna, która objęła to emploi. Elizę grała wtedy

Eliza, córka Staruszkiewicza . . . . . Winkler
Marnotrawski, kawaler . . . . . Podgórski
Ernest, cudzoziemiec, pułkownik . . . . Urbański
Agata, służebnica Bywalskiej . . . . Kasprzycka
Chudecki, masztalerz Marnotrawskiego . Kasprowicz
Johan, lokaj Ernesta . . . . . Durszlag
Anzelm, staruszek, kupiec . . . . . Nowicki

7 *Mąż oszukany.* Komedia w 3 aktach (Baudouin? według Moliera)

Walek Robocki, sołtys . . . . . [Esmond]
Angela, żona jego . . . . . [Borkowska]
Pysznicki i Pysznicka, jej rodzice, szlachta wiejska . . [Witkowski i Winkler]
Franka, służąca Angeli . . . . . [Kasprzycka]
Tajnolubski, amant Angeli . . . . . [Urbański]
Oślewicz, jego służący . . . . . [Durszlag]
Wawrzec, chłopiec Walka . . . . . [Okoński]

8 *Miłość sympatyczna.* Komedia w 3 aktach (Niewiadomy autor według Marivaux)

Anzelm . . . . . Nowicki
Eliza, córka Anzelma . . . . . Winkler
Pułkownik, syn Anzelma . . . . . Okoński
Starościc, amant Elizy . . . . . Urbański
Reginka, służąca Elizy . . . . . Kasprzycka
Paskiewski, sługa starościca . . . . . Esmond
Lokaj . . . . . Durszlag

9 *Młoda Indianka.* Komedia w 1 akcie (Chamfort, tłum. Pierożyński)

Belton . . . . . Urbański

---

prawdopodobnie Słodkowska. Podgórski grał Marnotrawskiego od 6 XII 1781, a przed nim zapewne Okoński.

Betti . . . . . Kasprzycka
Milford . . . . . Witkowski
Mowbray . . . . . Esmond
Pisarz . . . . . Okoński
Johan, lokaj . . . . . [Kasprowicz]

10 *Paryżanin polski.* Komedia w 3 aktach (Bohomolec według Holberga)

Starski . . . . . Esmond
Bogacki, przyjaciel Starskiego . . . . Nowicki
Robert, syn starszy Starskiego . . . Witkowski
Wilhelm, syn młodszy . . . . . [Urbański]
Leopold, sługa Starskiego . . . . . Kasprowicz
Marcin, lokaj Roberta . . . . . Durszlag

11 *Pas czarnoksięski.* Komedia w 1 akcie (Załuski? według Rousseau)

Dobrzecka, staruszka . . . . . Borkowska
Jej siostrzenice { Lauretta . . . . Kasprzycka
Wiktoria . . . . Słodkowska
Ich amanci { Grzesznicki . . . . . Urbański
Walery . . . . . Okoński
Opiekuni rozkochani { Prostacki . . . Nowicki
Rotmistrz . . Witkowski
Anton, filut . . . . . Witkowski

12 *Pigmalion.* Scena liryczna (Rousseau, tłum. Węgierski)

Pigmalion . . . . . [Esmond]
Eliza . . . . . [Kasprzycka]

13 *Podrzutek, czyli Dziecię znalezione.* Komedia w 5 aktach (J. G. według Brühla)

Starobój, stary, zasłużony pułkownik, z natury popędliwy, lecz charakteru bardzo

dobrego starzec . . . . . Esmond
Pułkownikowicz, syn jego . . . . . Urbański
Poczciwski, guwerner jegoż . . . . Henkowski
Dogryziewicz, stary totumfacki pułkownika . . . . . Kasprowicz
Cnotliwski, kapitan abszejtowany . . . Nowicki
Głupiogłuch, bakałarz we wsi Staroboja . . Okoński
Jakub, lokaj pułkownikowicza . . . . Durszlag
Jerzy, sołtys z tejże wsi . . . . . Podgórski
Anna, żona jego . . . . . Winkler
Teresa, mniemana córka ich . . . . Słodkowska
Paweł, ubogi wyrobnik . . . . . Prządkowski

14 *Przyjazd pana.* Komedia w 1 akcie (Niewiadomy autor według Brühla)

Walecznicki, generał . . . . . Nowicki
Anzelm, syn jego pod imieniem Bartka . Witkowski
Poczciwski, starosta, pod imieniem Piotrka poczciwego . . . . . Esmond
Krystyna, jego córka . . . . . Kasprzycka
Kradzimir, ekonom Walecznickiego . . Podgórski
Wiernisław, stary sługa Anzelma . . . Kasprowicz
Włodarz . . . . . Okoński

15 *Przywidzenia punktu honoru.* Komedia w 3 aktach (Zabłocki według Le Sage'a)

Rotmistrz Chmura . . . . . Esmond
Starosta, amant Elizy . . . . . Henkowski *
Sieciech, pod zmyślonym nazwiskiem Czesława . . . . . Urbański

* Henkowski debiutował 20 III 1782. Przed nim Starostę grał zapewne Okoński. Słodkowska mł. debiutowała 9 V 1782. Przed nią Dorotkę grała zapewne Winklerówna. Madame Mitmann debiutowała 28 IV 1782. Nie wiadomo, kto przed nią grał Reginkę. Sikorski grał Szpiega dopiero 9 III 1782. Poprzednio była to zapewne rola Witkowskiego.

Leonora, siostra starosty . . . . . Słodkowska
Dorotka, służąca Leonory . . Słodkowska młodsza
Eliza, siostrzenica rotmistrza . . . Kasprzycka
Reginka, służąca Elizy . . . . . Mitmann
Hulaka, służący rotmistrza . . . . . Durszlag
Filip, sługa Sieciecha . . . . . Podgórski
Podróżny . . . . . Nowicki
Szpieg rotmistrza . . . . . Sikorski

16 *Starcy chciwi.* Komedia w 1 akcie (Niewiadomy autor z francuskiego)

Chciwski . . . . . Esmond
Łakomski . . . . . Okoński
Walery, synowiec Chciwskiego, amant Izabelli . . . . . Urbański
Izabella, córka Łakomskiego . . . . [Słodkowska]
Helenka, służąca Izabelli . . . . . [Kasprzycka]
Dociekalski, służący Walerego . . . . Durszlag
Patron . . . . . Nowicki

17 *Staruszka młoda.* Komedia w 3 aktach (Bohomolec)

Umizgalska, wdowa stara . . . . . Winkler
Agnieszka, siostrzenica Umizgalskiej . Kasprzycka
Gaszkowski, kawaler . . . . . Urbański
Pomocki, przyjaciel Gaszkowskiego . . . Okoński
Katrynka, służąca Agnieszki . . . . Słodkowska
Wszędobylski, lokaj Umizgalskiej . . . Durszlag
Wiernicki, masztalerz Gaszkowskiego . . . Nowicki
Figlacki, masztalerz Pomockiego . . . Witkowski

18 *Ślub modny.* Komedia w 5 aktach (Bogusławski według Moliera)

Dobrucki, ojciec Izabelli i Ludwika . . . Nowicki
Bogacki, ojciec Walerego . . . . . Okoński
Izabella, córka Dobruckiego . . . . Kasprzycka

Ludwika, córka tegoż, przebrana za mężczyznę . . . . . Winkler
Erast, kochanek Izabelli . . . . . Urbański
Walery, syn Bogackiego . . . . . Henkowski
Helenka, służąca Izabelli . . . . . Słodkowska
Frozyna, ochmistrzyni Ludwika . . . . Mitmann
Świstakiewicz, służący Erasta . . . . Durszlag
Matacki, lokaj Walerego . . . . . Esmond

19 *Trzewiki morderowe albo Szewcowa niemiecka*. Komedia w 3 aktach (Michniewski według Ferrières'a)

Nogomalski, kapitan dragonii . . . . Witkowski
Anton, sługa kapitana . . . . . Durszlag
Sok, majster, szewc . . . . . Esmond
Katryna, żona Soka . . . . . Kasprzycka
Frydryk, syn Soka . . . . . Nowicki
Wachmistrz . . . . . Okoński
Szewczyków trzech

20 *Zemira i Azor*. Opera w 4 aktach (Marmontel, tłum. niewiadomy, muzyka Grétry)

Obsada nie ustalona

KALENDARZYK PRZEDSTAWIEŃ

Trzewiki morderowe (1)
Amant, autor i sługa (2)
Małżeństwo z kalendarza (3)
23 X 81 *Pas czarnoksięski* (4)
6 XII 81 *Małżeństwo z kalendarza* (5)
Amant, autor i sługa (6)
Staruszka młoda (7)
Kolęda (8)
Młoda Indianka (9)

Paryżanin polski (10)
Miłość sympatyczna (11)
24 II 82 *Junak* (12)
3 III 82 *Przyjazd pana* (13)
9 III 82 *Przywidzenia punktu honoru* (14)
Zemira i Azor (15)
Pigmalion (16)
20 III 82 *Podrzutek, czyli Dziecię znalezione* (17)
2 IV 82 *Lunatyk* (18)
Małżeństwo z kalendarza (19)
Przyjazd pana (20)
Doktor lubelski (21)
Starcy chciwi (22)
Doktor lubelski (23)
Miłość sympatyczna (24)
Ślub modny (25)
Przywidzenia punktu honoru (26)

OSZUST

Wyczerpującej, krytycznej biografii nie doczekał się do dziś. Czytelnik znajdzie dalej opis jego przygód w Warszawie, a także streszczenie jego wcześniejszych i późniejszych losów. Właściwy temat szkicu stanowi Cagliostro jako postać teatralna, a mianowicie w teatrze polskim, w okresie Oświecenia, Romantyzmu i za naszych czasów.

Jest to skromny zakres, lecz nawet tak ujęte zadanie byłoby niewykonalne bez określonego poglądu na działalność Cagliostra, o co niełatwo. Im więcej się o nim wie, tym większe zakłopotanie. W badaniach nad tym zadziwiającym człowiekiem ścierają się dwa kierunki. Jeden zapoczątkował Carlyle, biograf ludzi wielkich, który Cagliostra uznał za największego mistyfikatora wszystkich czasów (1833).[1]

Drugi kierunek stworzyli wyznawcy Cagliostra, których nie brak w w. XX. Zwyczajem okultystów, argumenty obciążające mistrza przypisują oni oszczerstwom lub ignorancji niewtajemniczonych.[2]

W tej sytuacji autor woli zaznaczyć, że nie jest wtajemniczony. Co do nauki głoszonej przez Cagliostra, możliwe, że była prawdziwa, a przynajmniej skuteczna. Możliwe, że znalazł sposób przedłużania życia, że on sam i jego uczniowie żyją pomiędzy nami. (Jego

grobu nie znamy.) Nie da się tego powiedzieć o jego autobiografii. Są tam szczegóły, które Cagliostra nie przeżyły. Dotyczy to jego pochodzenia, dotyczy epizodów polskich (dotychczas biografom prawie nie znanych).[3]

Autobiografia Cagliostra jest pełna sprzeczności, chociaż stanowi dokument kapitalny. Carlyle dopatrzył się nawet w jego działalności „zamówienia historii". Sądził, że „przewrót umysłowy" XVIII w. wydobył na powierzchnię życia nie tylko wielkich myślicieli, lecz także wielkich szarlatanów. Myśliciele torowali drogę ku nowej Jeruzalem nie troszcząc się o fantastyczną florę, która tuż za nimi wyrastała z niewykarczowanych korzeni. Owoce niewyżytych tęsknot ludzkich zbierali szarlatani. Znaczenie Cagliostra — mniemał Carlyle — polegało na tym, że sprostał wielkości zadania, „przynajmniej w tym stopniu, na jaki pozwalają ograniczone ludzkie możliwości". Później wielokrotnie zmieniały się poglądy na działalność Cagliostra. Nie zmienił się od czasów Carlyle'a podziw dla jego intuicji, przenikliwości i wyobraźni.

Twierdził on, że był nieślubnym synem księżniczki Trebizondy. Wychować miał się w Mekce i Medynie, a nauki tajemne zgłębiać u jakiegoś Altotasa. W rzeczywistości nazywał się Giuseppe Balsamo i urodził się jako syn handlarza na Sycylii (1743). Wychował się u bonifratrów w Caltagirone, gdzie brat aptekarz wtajemniczył go w początki medycyny i nauk przyrodniczych. W 1768 ożenił się z córką rzymskiego rzemieślnika, Lorenzą Feliciani. Potem ruszył w podróż po Europie, ciągnąc z kraju do kraju jako wędrowny cudotwórca, bez większego powodzenia, póki nie wylądował w Anglii.

Już za pierwszym pobytem w Anglii zainteresował się masonerią, a za drugim wstąpił do loży (1777). Wkrótce założył własną masonerię, egipską. Tę egipską masonerię ogłosił za jedynie prawdziwą, gdyż wywodziła się z nauk Enocha i Eliasza, a swoim wyznawcom gwarantowała odrodzenie dwojakiego rodzaju. Odrodzenie duchowe polegało na odzyskaniu niewinności, poświadczanym przez 7 aniołów, którzy po wypełnieniu przepisanych praktyk zostawiali kandydatowi na pergaminie odcisk pieczęci w kształcie pentagramu. Odrodzenia cielesnego można było dostąpić po przebyciu czterdziestodniowej kuracji. Jednorazowo odmładzała o 50 lat, a kto stosował ją dłużej, mógł żyć lat 5557. Najwyżej wtajemniczonych czekała władza nad przyrodą, nad duchami, a w końcu osobista łączność z Bogiem.

Jako hr. Aleksander Cagliostro (nazwisko matki chrzestnej) i Wielki Kopt Masonerii Egipskiej wrócił Balsamo na kontynent, gdzie z powodzeniem dokonał wizytacji lóż wolnomularskich w Holandii (1778). Było to prawdopodobnie coś w rodzaju próby generalnej. Potem szukał już wyłącznie towarzystwa książąt i królów, kierując się z lunatyczną pewnością na wschód, przez Berlin, Lipsk, Gdańsk i Królewiec do Mitawy (1779). W Mitawie dostał się po raz pierwszy w otoczenie panującego, wprawdzie podrzędnego (bo już poddanego carycy), ale zawsze księcia Kurlandii i Semigalii.

Książę Biron zbył Cagliostra, za to arystokracja kurlandzka przyjęła go z ufnością i pokorą. Było to środowisko wolnomularskie, przejęte ezoteryzmem Swedenborga. Spowinowaceni z Bironami hrabiowie von Medem, a zwłaszcza ich siostra, Eliza von der Recke,

upajali się seansami, na które Cagliostro sprowadzał duchy nieobecnych lub zmarłych. Rozmawiano z nimi przy pomocy medium (chłopczyk lub dziewica), zazwyczaj wypowiadającego się zza kotary. W ten sposób spełniło się nostalgiczne pragnienie Elizy. Pewnego wieczoru dziewięcioletniemu kuzynkowi Elizy ukazał się jej zmarły brat, Jan Fryderyk. Odtąd Cagliostro zyskał nad nią władzę spowiednika i bez trudu otrzymał listy polecające na dwór petersburski, gdzie chciał przedstawić się Katarzynie II.

W Petersburgu przyjęto go przychylnie. Sam Potiomkin przystał do jego zwolenników. Wrogiem okazał się tylko lekarz nadworny, który podobno zanalizował i niepochlebnie ocenił jego leki. Katarzyna II miała wtedy wezwać Lorenzę (przemianowaną na Serafinę) i nakazać obojgu bezzwłoczny wyjazd z Rosji. W połowie kwietnia 1780 Cagliostro opuścił Petersburg i w pierwszych dniach maja przyjechał do Warszawy.

Nadal podawano go sobie z rąk do rąk. Listy polecające w Petersburgu napisał mu dygnitarz rosyjski, znany mason gen. Piotr Melissino. Nadto spotkał w Warszawie uczonego niemieckiego Ferbera, sprowadzonego przez króla z Mitawy. Ferber przedstawił go arystokratom: księciu Adamowi Ponińskiemu, od 2 lat spowinowaconemu z Bironami, i hr. Augustowi Moszyńskiemu. Obaj ciekawi różnych nauk, jawnych i tajemnych, obaj byli masonami. Zwłaszcza Moszyński (w istocie biegły chemik) miał opinię czarnoksiężnika. Stanowił cenną znajomość ze względu na łatwy dostęp do króla. Bogacz Poniński wspaniale ugościł przybysza w swoim pałacu na Wierzbowej (dawny Pałac Brühla, zburzony w 1944). Za to wdzięczny

Cagliostro — wedle Niemcewicza — „Ponińskiemu obiecywał nieskończoną trwałość życia".[4]

Pierwsze eksperymenty skończyły się pewnym rozczarowaniem. W połowie maja odbyły się w Warszawie seanse w rodzaju mitawskich, ale nieudane. Moszyński zaczął po nich podejrzewać oszustwo. Cagliostro zapowiedział wówczas produkcję sztucznego złota, a ponieważ w mieście szerzyły się plotki o czarnoksięstwach dokonywanych w domu Ponińskiego, zainteresowani przenieśli się do jego ustronnej rezydencji na Woli.[5]

W wigilię wyjazdu, 6 VI, Cagliostro zdobył się na czyn dosyć śmiały. Pouczony przez życzliwych, zdybał króla na osobności i doręczył mu memoriał z listem napisanym po polsku. Podpisał ten list jako „wierny sługa, oddawca" i prosił: „Racz Wasza Królewska Mość oderwać zwykłym pracom swym kilka momentów na przeczytanie zupełne w osobności przyłączonego pisma, śmiem upewnić, iż niemałe Najjaśniejszemu Panu sprawi ukontentowanie. Gdyby przeczytanie nadal miało być odłożone, niech paczka zapieczętowana i dobrze schowana zalegnie, zawiera bowiem opisane rzeczy, którą Roztropność pilnie przed najwierniejszymi nawet taiła osobami." Król, jak się należało spodziewać, oddał rzecz do zaopiniowania Moszyńskiemu. Ten streścił w kilku zdaniach naukę Cagliostra i objaśnił krótko: „Jest to system mało znany, jakkolwiek podtrzymywany przez zwolenników filozofii hermetycznej." Miał zresztą mało czasu, bo wyjeżdżał z Ponińskim na Wolę, dokąd podążyło za nim wiele warszawskich znakomitości.[6]

Operacje alchemiczne na Woli zaczęły się 7 VI. Pod ścisłą kontrolą Moszyńskiego zmieszano w tyglu:

60 kropli ekstraktu Saturna, 32 gramy substancji, którą otrzymuje się z destylacji wody deszczowej i funt rtęci. Po dosypaniu jakiegoś czerwonego proszku, ku osłupieniu zebranych, Cagliostro wytopił z tej mieszaniny 29 i 3/8 łuta, a więc ok. pół kilograma srebra. Uważał je za „złoto filozoficzne", *materiam secundam.* Po wykonaniu dalszych operacji należało wytopić z niego właściwe złoto, *materiam primam.*[7]

Cagliostro niezawodnie dokonałby tego, gdyby nie Moszyński, który sam wątpił i szerzył zwątpienie wśród zebranych. Aby go poskromić, wieczorem 10 VI Wielki Kopt-patriarcha sprzed kilku tysięcy lat ukazał się niespodziewanie na Woli. Wedle opisu Moszyńskiego był bardzo gruby, miał długą brodę, w turbanie, biało ubrany. Wynik był taki, że 12 VI Moszyński zapisał sobie w dzienniku: „Moja cierpliwość wyczerpała się." 15 VI stwierdził, że Wielki Kopt wybrał się dokądś „*en cabriolet*".

Do Warszawy, skąd poprzedniego dnia otrzymał poufny list swojego wspólnika, znanego chemika Okraszewskiego. Okraszewski radził mu, aby w tajemnicy przed Moszyńskim doręczyć królowi drugą część memoriału. Tym razem przedsięwzięcie bodaj że spaliło na panewce. Cagliostro wrócił zły i 16 VI nazwał Moszyńskiego „potworem". 23 VI już dwóch uczni „nie chciał znać". 25 VI nastąpił skandal. Moszyński od dawna podejrzewał, że Cagliostro wymienił tygiel z mieszaniną na inny, pełen srebra, i cierpliwie szukał tego pierwszego. 25 VI znalazł go w krzakach koło domu, pokazał zebranym i objaśnił manewr Wielkiego Kopty. Wywołał konsternację, ale nie wszystkich przekonał. „Jeśli chcecie mu dać czas na dalsze operacje — napisał wówczas w dzienniku —

to uważajcie przynajmniej, żeby nie umknął wam z brylantami, które już zdążył zaczarować." Przestroga była na czasie. 27 VI Cagliostro umknął, *en cabriolet*, na Zachód. Klejnoty, wartości 2500 dukatów z okładem, to jedyne pamiątki, jakie zabrał podobno z Warszawy.[8]

*

Żadnego z tych szczegółów nie znajdziemy w „Gazecie Warszawskiej". Ośmieszyłyby ludzi tak drażliwych jak Poniński, a na to ks. Łuskina nie mógł sobie pozwolić. Może wcale nie wiedział, jak blisko ze sprawą Cagliostra łączyło się ogłoszenie, które wydrukował w trzy miesiące po wyjeździe cudotwórcy, 27 IX 1780. To Michał Gröll donosił, że „w druku" jest sztuka pt. *Trzy godziny po ślubie*. 4 XI sprzedawał ją już w swojej księgarni jako „komedię w trzech aktach", „przez Piotra barona Grozmaniego, 8°, w Lipsku, 1780, alla rustica", po zł 3.[9]

Był to przekład, a raczej, w terminologii „oświeconych", „przystosowąnie". Stanowił wyjątkowy u nas okaz angielskiej burleski, której współautorem był nawet najsławniejszy twórca tej odmiany komediowej, twórca *Opery żebraczej*, John Gay. Zresztą wątpliwe, aby Gay, nie znany w Polsce, zwrócił uwagę przerabiacza. Raczej drugi współautor, Pope, kochanie wieku XVIII. Uregulował on swoje porachunki z pewnym wrogiem osobistym tworząc główną postać tej komedii, doktora Fossile. Jest to stary zazdrośnik (w dodatku impotent), który zaraz po ślubie musi opędzać się zalotnikom swojej młodej żony. Gonitwa trwa trzy godziny. Po trzech godzinach okazuje się, że z rąk stręczycielki Fossile pojął lekkomyślną osobę poślu-

bioną od dawna oficerowi, właśnie wracającemu z Indii.[10]

Komedyjkę wystawiono bez większego powodzenia w „Drury Lane" 16 I 1717 (druk w 1720). Ze względu na współautorstwo Pope'a przełożono ją na francuski. Polski autor korzystał niewątpliwie z przekładu francuskiego, najprawdopodobniej w wydaniu ks. de la Porte (maj 1779). Zatem Gröll szybko wydrukował polską przeróbkę. Może nawet bardzo szybko, bo wolno przypuszczać, że polski autor oddał mu rękopis po 27 VI 1780. (Druk był w sprzedaży już 4 XI 1780.)[11]

Myśl o napisaniu tej sztuki po 27 VI (data ucieczki Cagliostra) nasuwa się po przeczytaniu następującej sceny aktu I. Do mieszkania doktora (w polskiej wersji: Klisterowicz) wdziera się właśnie najgroźniejszy rywal (w polskiej wersji: Zalotnicki). Doktor jest kolekcjonerem i po trosze alchemikiem, więc natręt przybrał postać wędrownego filozofa. W tekście francuskim nazywa się Lubomirski i przybywa z Krakowa. (Nie wiadomo, dlaczego.) W polskiej wersji inaczej. „*Ilustrissime domine, hunc adveni...*" — zaczyna Zalotnicki na widok gospodarza.

Klisterowicz

Ilustrissime domine, non possum loquere latine. Jeśli waćpan ze mną po polsku mówić nie będziesz, niepodobna jest rzecz, abyśmy się rozmówili.

Zalotnicki

Nie umiem dobrze. Jednakże wiele bardzo słyszałem o głębokim rozumie i wysokim świetle nauk i kunsztów wielkiego doktora Klisterowicza. Chciałbym zamienić z nim niektóre recepty.

Klisterowicz

Z którejże akademii jesteś waćpan?

Zalotnicki

Z sławnej Akademii Salamańskiej. Królowi jednemu zgoiłem ranę niebezpieczną. Nazywam się Don Cornelio Metastasio Mandoca de Cagliostro.

Klisterowicz

Familia Cagliostrów jest wielka, ale jakie osobliwe sekreta posiadasz waćpan?

Zalotnicki

pokazując wielką tabakierkę

Patrz waćpan, zważ waćpan tę tabakierkę, z najczystszego zrobiona jest złota.

Klisterowicz

Pozwalam na to, ale cóż z tego wynika?

Zalotnicki

Co z tego wynika? Oto ja sam robię to złoto z ołowiu kościoła katedralnego salamańskiego.

Klisterowicz

Przez jakąż operacją?

Zalotnicki

Przez kalcynacją, rewerberacją, puryfikacją, sublimacją, precepitacją, wolatylizacją *etc., etc.*

Klisterowicz

Zastanów się waćpan nad tym, co mówisz. Wolatylizacja złota nie jest operacja łatwa. Nazywają onę *eleganter: fortitudo, fortitudinis, fortissima.*

W tym miejscu trzeba sobie wyobrazić, jak Zalotnicki zniża głos do szeptu:

> Nie potrzeba waćpana tego uczyć, wielki doktorze Klisterowiczu, iż wszystkie metale i kruszce nie co innego są, tylko złoto niedojrzałe.

„To jest prawda, mówiąc po filozoficku" — odpowiada Klisterowicz.[12]

Inne sceny *Trzech godzin* dowodzą, że polski autor nieprzypadkowo sięgał do takich aktualności jak świeżej pamięci przyjaźń Cagliostra z Ponińskim. Miary utrapień doktora dopełnia pewien marynarz skierowany do niego z Covent Garden, z niemowlęciem wykarmionym przez marynarzową. W polskiej wersji nazywa się Kuba Pilch, pochodzi z Golędzinowa i tłumaczy:

> Nieboska moja sama nie moze go juz dłuzej karmić, bo wcora umarła. Nabidowałem ci się kupsko, nizlim się do was dopytał, obleciałechci wsyckie ulice, wypytałechci się mało sta niewiast, przecieć ukazano mi do jednej Miemcyce na Krakowskim Przedmieściu, a onać mi tu do was kazała, wezcies sobie tego robacka i zapłaćcie mi za ono.

Po wielu nieporozumieniach sprawa wyjaśnia się. Dziecko jest Julii, świeżo poślubionej doktorowi, ale to wychodzi na jaw dopiero po wyznaniu doktora:

> Cała moja historia jest: ożeniłem się dziś rano z jejmością, którą wyprowadziłem od jejmość pani Nastręczyńskiej na Krakowskim Przedmieściu, gdzie miała swój apartament.

Wieśniak

> Do tej ci to dobroćki ukazano mi, u niej ci też mieskała pokojówka, która psyniosła to dzieciątko od swej pani do białki mojej, aby mu ssać dawała.

„Dobroćka" Nastręczyńska, to oczywiście Zofia z baronów Pugetów Lhuillier, niewątpliwie najwybitniejsza stręczycielka polska epoki Oświecenia. Zanim przebudowano dla niej Ermitaż w Łazienkach, mieszkała na szerokim Krakowskim Przedmieściu, w jednym z dwóch domów zwróconych w stronę Placu Zamkowego (nr 371, narożnik nie istniejącej obecnie ul. Małej), dokąd sam król przekradał się wieczorami. Jako „Lulierka" znana była doskonale całej Warszawie. („Wie niejedno, co się rozgadać nie powinno.")[13]

Pokazywanie palcem tylu wpływowych osób — w jednej komedii — stanowiło nieuprzejmość, którą wytłumaczyć może tylko biografia Grozmaniego. Był to obieżyświat w znaczeniu przenośnym i dosłownym. Podczas sejmu delegacyjnego (1773—75) wrócił, jak twierdził, z dalekiej podróży po Afryce, Ameryce i Europie. Roiły mu się wielkie pieniądze. Kiedy zawiódł go proces z Krasińskimi o milionową fortunę, próbował sprzedać swą kolekcję „ciekawości zamorskich". Najpierw Ponińskiemu (za 3000 dukatów), później królowi, który dał mu w końcu pensję miesięczną (18 dukatów). Kiedy pensję zajęli wierzyciele, Grozmani wyłudził od króla kaduk na dobra ziemskie (1778). Kaduk był najzupełniej bezprawny i możliwe, że tym Grozmani zraził sobie króla, który wiosną 1780 wstrzymał mu pensję i polecił zwrócić „ciekawości". Trembecki, pośrednik w tej sprawie, obserwował z niepokojem rosnące podniecenie podróżnika: „Głowa mu się coraz bardziej zapala i przewraca" — napisał do Stanisława Augusta 6 V 1780, a nawet przestrzegał króla, aby „szaleństwa tego człowieka nie był ofiarą".[14]

Z tego zapalenia głowy wynikła widocznie komedia

Grozmaniego, „na teatrze nigdy nie grana". Dmuszewski przypuszczał nawet, że nazwisko Grozmani było „zmyślone", choć nosił je przecież żywy człowiek. Dosyć dziwny. W 1789 dorobił się wreszcie nieruchomości (w Wilnie, za pieniądze żony), a po uchwaleniu Konstytucji przyjął prawo miejskie i należał do magistratu. Mason, w 1793 był nawet sekretarzem Wielkiego Wschodu. Znany podobno „w prywatnym życiu całej Litwie za człeka niewartego szacunku", Insurekcji oddał znaczne usługi. Niewątpliwie podpisał *Trzy godziny*. Czy był również ich autorem? Nie wiadomo, aby do końca życia (1795) parał się jeszcze kiedykolwiek pisaniną. Możliwe, że rękopis kupił. Jeśli tak, jeśli podpisał cudzy utwór, jego dostawcą był prawdopodobnie któryś z zawodowych komediopisarzy. Możliwe, że go kiedyś poznamy.[15]

*

Na razie najważniejszy jest Grozmani, jako ten, który wziął odpowiedzialność za jedną z najwcześniejszych, publicznych napaści na Cagliostra, w przededniu jego największej sławy. Myliłby się, kto by przypuścił, że wypadki petersburskie i warszawskie mogły mu zaszkodzić. Przeciwnie, doświadczenie zebrane w podróży na Wschód potwierdziło skuteczność jego metody. Cagliostro przekonał się, że człowiek jego skłonności i upodobań powinien szukać towarzystwa zamożnych i ustosunkowanych. Mimo pewnych niedociągnięć, jakie przydarzyły mu się w stolicach wschodnich, ani Katarzyna II, ani arystokracja polska nie wystąpiły przeciw niemu publicznie, póki on sam nie sprowokował ich w chwili słabości.

Trafne okazało się zainteresowanie masonerią, która skupiła najwybitniejszych ludzi tamtych czasów. Mimo wszelkich środków ostrożności w osiemnastowiecznej masonerii trudno było odróżnić mniemanego masona od prawdziwego. Krzyżowało się w niej tyle najrozmaitszych kierunków, że człowiek znający się na rzeczy mógł uchodzić za wtajemniczonego (przynajmniej do czasu). Nie wiadomo, aby Cagliostro zajmował się właściwymi zadaniami lóż. Interesowała go skłonność wolnomularzy do magii. Był to niewątpliwie w masonerii nurt poboczny, jednak za czasów Cagliostra tak rozwielmożniony, że w niektórych lożach górował nad innymi. Im lepiej poznaje się ten burzliwy, głęboko zasklepiony nurt Oświecenia, tym większe budzi zdumienie. (Psychologowie dopatrują się w nim odwetu, jaki natura ludzka brała za ciasnotę Oświecenia.) Jak oceniał go Cagliostro, nie wiemy. Wiemy, że dzięki swojej znajomości ludzi szczodrze zaspokajał ich niewyżyte pragnienia, za co obdarzono go przydomkiem „boski".

Po wyjeździe z Warszawy przebywał na Zachodzie, ale nie unikał Polaków.

> Chomiński brygadier tu zbiegł — pisano 6 IX 1783 z Warszawy — a w kilka dni wyjeżdża do Hagi, aby tam hetmana Ogińskiego zreflektował, ostrzegł, że jest otoczony awanturzystami i żeby życie jego ocalił. Ponieważ znany tu Kaliostro pod imieniem złoto robiącego, którego Poniński z wielkim ekspensem utrzymywał, ale poznawszy na koniec bałamuctwo odpędził go od siebie, ten teraz jest przy hetmanie. Już był raz porwał się na niego, tylko [na] szczęście kamerdyner wyrwał mu puinał.[16]

Jak trafił do hetmana wielkiego litewskiego? (Zarazem namiestnika prowincji litewskiej z ramienia Wielkiego Wschodu.) Może przez Rzewuskiego. Sam Cagliostro twierdził, że właśnie Rzewuski odkrył go w Strasburgu, gdzie na chwilę przytaił się jako cichy dobroczyńca ubogich. Rozgłos wokół tego odkrycia miał dla Cagliostra szczególne znaczenie. Spowodował zaciekawienie, sympatię, a w końcu uwielbienie księcia kardynała de Rohan. Zatem miał dźwignąć Cagliostra na szczyt powodzenia, aby zepchnąć go na dno upadku. Kierując postępowaniem kardynała, Cagliostro chciał osiągnąć wpływy na dworze francuskim i dlatego najniebaczniej wplątał się w sprawę naszyjnika królowej, jeden z największych skandali wszystkich czasów. U szczytu sławy i dostatku, 23 VIII 1785, znalazł się w Bastylii.

Aresztowanie i proces spowodowały radykalną zmianę sytuacji. Ludzie, poczuwający się poprzednio do dyskrecji, przemówili. Także w Warszawie, gdzie ks. Łuskina napisał, że Cagliostro „filut". W styczniu 1786 odezwali się „oświeceni". Ks. Świtkowski ubolewał w „Pamiętniku Historyczno-Politycznym", „że tacy oszuści znaleźli kredyt i wszelką pomoc nie u gminu i ludzi prostych, ale u panów dobrze edukowanych".[17]

Cagliostro bronił się zaciekle. 18 II 1786 rozdał za pośrednictwem adwokatów obszerny memoriał wydrukowany w swojej obronie. Zawierał autobiografię („w guście romansowym" wedle ks. Łuskiny), a także wykaz środowisk, nawet osób, z którymi Cagliostro rozstał się w najlepszej zgodzie. To był błąd. W marcu nastąpiła mobilizacja opinii publicznej, przede wszystkim na wschodzie Europy. Już w 1782 jakiś hr. P***

(może hr. Plater, starosta inflancki) zawadził w drodze do Petersburga o Mitawę i opowiedział Elizie von der Recke o warszawskich przygodach cudotwórcy. Wyszło tam również na jaw, że w 1779 mały Medem doznawał wizji, bo miał za to obiecany mundur huzarski. 22 III 1786 Eliza ukończyła najżarliwsze oskarżenie swego niedawnego mistrza i powiernika. Jednocześnie pewien wydawca niemiecki otrzymał zapewnienie, że będzie mógł wydrukować dziennik prowadzony przez Moszyńskiego na Woli.[18]

13 V 1786 Cagliostro (w sprawie naszyjnika właściwie niewinny), wyszedł z więzienia. Tłum wielbicieli wiwatował. Iluminowano. Biły dzwony. Klęska była przesądzona. Jeszcze w tym samym miesiącu wydrukowano dziennik Moszyńskiego i artykuł Elizy, do dzisiaj najważniejsze opisy techniki zastosowanej przez Cagliostra, streszczane, tłumaczone i komentowane w prasie całej Europy. (U nas artykuł Elizy ukazał się w czerwcu w „Pamiętniku Historyczno-Politycznym".)[19]

Zanim do tego doszło, w najgorętszym momencie kampanii, czytano na ulicach Warszawy afisz zapowiadający na niedzielę 23 IV 1786 premierę „komedii nowej w 5 aktach *Oszust*". „Ta sztuka jest przetłumaczona z języka rosyjskiego i na wielu już teatrach świeżo w różnych językach grana" — głosił afisz. Afisz był ówczesnym zwyczajem gadatliwy, lecz zataił szczegół pikantny. Autorem sztuki była Katarzyna II. Już pod koniec 1785 imperatorowa napisała komedię pt. *Obmanszczik*, wystawioną w Petersburgu 4 I 1786. Grany najpierw w teatrze dworskim, potem w publicznych teatrach Petersburga i Moskwy, *Obmanszczik* przyniósł przedsiębiorcom majątek. 22 II 1786 wysta-

wiono go w niemieckim teatrze Petersburga, a następnie w Hamburgu. Wkrótce doczekał się kilku przekładów niemieckich i francuskich. Premierę petersburską poprzedził artykuł objaśniający aluzje sztuki. Objaśniła je również Katarzyna w listach wysyłanych w różne strony Europy.[20]

Główną postacią jej komedii jest alchemik i cudotwórca Kalifalkszerston, który zadomowił się w pałacu rosyjskiego szlachcica Samblina. W jednym kotle warzy złoto (miał do niego wrzucić 4000 dukatów), a w drugim klejnoty. Żonę Samblina przywraca do przytomności z głębokiego omdlenia, któremu lekarz i felczer przyglądali się bezradnie. Autorka starała się przeniknąć metody mistyfikatora. Na widok omdlenia Kalifalkszerston w lot orientuje się, że to następstwo sporu z Kwarkowem, kochankiem Sambliny, który nie chciał śpiewać do jej akompaniamentu. Rozkazuje usadowić zemdloną przy klawikordzie, a Kwarkowowi zaśpiewać, na co Samblina otwiera oczy. Kwarkowa, sprytniejszego od innych, zmusza do milczenia szantażem. Nie gardzi zabawą w czarnoksiężnika. Zanim podejdzie do Sambliny, rysuje wokoło niej wielkie koło. Przypisuje sobie wiek wielu tysięcy lat. Przed podjęciem ważniejszych decyzji głośno rozmawia z duchami. Napisany pod koniec 1785, *Obmanszczik* zawierał także aluzje do pozarosyjskiej działalności Wielkiego Kopty. Pod koniec komedii kocioł z dukatami wybucha, a drugi podejrzanie „mruczy". Kalifalkszerston żąda wówczas od Samblina drogocennego naszyjnika jego żony. Niemal wyrywa go z rąk gospodarza twierdząc, że bez tego klejnotu eksperyment się nie uda. Kiedy drugi kocioł wybucha, Kalifalkszerstona nie ma już w domu Samblinów.

Uciekł. Koło bramy miejskiej dopada go szczęśliwie konkurent Zofii Samblinówny, Dodin, który od dawna próbował dobrać mu się do skóry.

Nie popełnimy chyba nieostrożności twierdząc, że Katarzyna II lepiej znała się na polityce niż na pisaniu komedii. Wspólny obu dziedzinom jej działalności jest tylko apodyktyczny ton, w teatrze ciężkostrawny. *Oszustem* zajmujemy się dzisiaj ze względu na okoliczności. Redaktor afisza, który zapowiedział warszawską premierę, wyłożył je w następujący sposób:

> W naszym, niniejszym, tak oświeconym wieku zdaje się to być do wiary niepodobna, ażeby podobni pędziwiatry tymi postępując krokami mogli fortunę zrobić. A przecież nieraz tak czytać jako i widzieć z zadziwieniem i słyszeć się zdarza, że częstokroć takie filuty pod różnymi pozorami i w różnych postaciach osobliwszy na wielkim świecie innym ton dają i nawet z radością przyjęci i uprzejmie bywają wzywani. Jedna tylko filozofija pochodnią zdrowego rozsądku tę powszechną prawie wadę wyświecić może.

Warta uwagi jest zbieżność pomiędzy stylizacją tego afisza i wcześniejszym o kwartał artykułem w „Pamiętniku Historyczno-Politycznym". Afisz ubolewa nad powodzeniem „takich filutów" „na wielkim świecie". Artykuł także oskarżał „panów dobrze edukowanych, którzy najmniej powinni podlegać takim bałamuctwom". Znaleźliśmy się gdzieś blisko głównej kwatery warszawskich „oświeconych".

Czy to Moszyński dokończył w ten sposób swego dzieła w 1786? Nie, Moszyński wyjechał w 1784 na Zachód. O procesie Cagliostra dowiedział się w Neapolu i tam wspomniał z satysfakcją, jak skończył się ich turniej alchemiczny na Woli. Do Warszawy więcej

nie wrócił. Umarł wkrótce po premierze *Oszusta*, w Wenecji, 11 VI 1786.[21]

Niefortunne było przypuszczenie, że *Oszusta* przetłumaczył Ogiński. Miał on wprawdzie złe doświadczenia z Cagliostrem, był nie lada teatromanem, podobno przełożył wcześniejszą komedię Katarzyny II (*Imianiny gospoži Worczałkinoj*), ale *Oszusta* nie przetłumaczył.[22]

W okresie, w którym Stanisław August rozpaczliwie szukał sposobności, by przypodobać się carycy, sprawy wyglądały zupełnie inaczej. Już 27 I 1786 Augustyn Deboli, poseł polski w Petersburgu, wysłał do Warszawy rosyjski pierwodruk komedii, „której sama Imperatorowa jest autorem, lubo nie kładącym się na czele". „Że to z jej wypłynęło pióra — dodał — i tu te dzieło każdy, jak prędko z druku wyszło, kupował, może się Waszej Królewskiej Mości zda kazać tę komedią przetłumaczyć na polski język." Jednocześnie oświadczył, że wkrótce wyśle własny przekład *Obmanszczika* do Warszawy.[23]

Król docenił znaczenie tych informacji. Nie czekając przekładu Debolego wyraził w liście do swego posła bardzo pochlebne opinie na temat *Obmanszczika*, tak zredagowane, by można pokazać je carycy. Deboli naturalnie postarał się o to i już 14 II 1786 raportował, że gest króla był „dobrze przyjęty". Polski przekład *Obmanszczika* nadszedł do Warszawy 15 II 1786. Deboli wysłał go 3 II z listem, w którym zastrzegł się, że swoje zadanie uzna za spełnione, gdy król zechce na przekład „rzucić okiem" („bo gdyby miał być wystawiony w teatrze, trzeba by go poprawić, zważywszy, że dokonałem go w wielkim pośpiechu"). Prawdopodobnie już wtedy postanowiono wystawić *Obmanszczika* po polsku. Król nie był skompromitowany przez

Cagliostra, mógł spokojnie patronować premierze, a przypadek sprawił, że trzeba ją było montować na łeb, na szyję. W połowie marca Deboli znów znalazł sposobność, by zapewnić dwór petersburski o wielkim wrażeniu, jakie na jego władcy sprawiło dzieło Katarzyny. Carycy wydało się

> ...że ta komedia była u nas grana, com ja przy zapytaniach o to mi uczynionych zaprzeczać nie chciał odpowiadając *equivoce*, a przy tym *affirmative* na drugie zapytanie: czylim drugą komedią z jednego co i pierwsze pióra wyszłą posłał. Właśnie się teraz jej tłumaczeniem zaprzątam. Z tego, co wyrażam, wynika potrzeba, aby tak nakierować, żeby pierwsza (*mutatis mutandis* w mojej tradukcji) na naszym teatrze była grana.[24]

Tę depeszę odebrano w Warszawie w końcu marca i już bezzwłocznie zaczęto przygotowywać się do premiery, która odbyła się 23 IV 1786.

Rękopis polskiego przekładu komedii zachował się szczęśliwie do naszych czasów. Ma taki tytuł, jaki podawał w swych depeszach Deboli (*Oszust, czyli Oszukaniec*), nadto adnotację na karcie tytułowej: „przetłumaczona z ruskiego na polski w Petersburgu, roku 1786". Jest to zatem ten tekst, który Deboli posłał z Petersburga do Warszawy.[25]

Czy w Warszawie istotnie poprawiono jego brulion, jak sam sobie życzył? Dyplomaci są lepszymi pisarzami niż cesarze, ale nie zawsze. Przekład Debolego jest chropawy, pełen rusycyzmów, widać, że dokonany „w wielkim pośpiechu", a premiera musiała wypaść przekonywająco i wzbudzić zadowolenie na widowni, skoro miała pochlebić carycy. Dodatkową trudność

nasuwało pytanie, w jaki sposób, nie mówiąc tego wprost, powiadomić publiczność, że chodzi o dzieło Katarzyny. Deboli doniósł królowi, że w Petersburgu „zadbano, aby się tego każdy dorozumiał", „że zaszły przy samej tej komedii reprezentacji [takie] okoliczności, że nikt o tym wątpić nie może i że aplauzy tutejszego *publicum* odnosiły się do tego przeświadczenia".[26]

Możemy się tylko domyślać, jak teatr poradził sobie z obiema trudnościami. Przekład Debolego dano zapewne „do poprawy", i to autorowi znającemu język oryginału. Taki dramatopisarz był wówczas tylko jeden: Ignacy Bykowski, „abszytowany oficer wojsk rosyjskich". Od 1781 trudnił się on tłumaczeniem rosyjskich dramatów na polski, a pod koniec lat osiemdziesiątych bywał chyba często w Warszawie, bo wydał wtedy 14 książek, z czego co najmniej 11 w stolicy.[27]

Pewno kręcił się u dworu, bo miał dwóch braci ustosunkowanych, generałów i szambelanów. Na myśl o tym, że mógł mieć do czynienia z premierą *Oszusta*, naprowadza wzmianka w spisie jego dzieł z 1806. Pomiędzy „tłumaczonymi i przerabianymi dziełami dramatycznymi" pozostającymi „jeszcze w rękopiśmie", znajdziemy tam następującą pozycję:

> *Zwodziciel*. Komedia w piąciu aktach, do której aryjki moje dodałem.[28]

Nęcące jest przypuszczenie, że *Zwodziciel* to tylko inny tytuł *Oszusta*. Bykowski mógł go co najwyżej poprawić (i dlatego chlubić się z „aryjek", które stanowiły jego największy udział w przeróbce cudzego przekładu). Słowo „aryjki" oznaczałoby wówczas tzw.

wodewil, tzn. kilka okolicznościowych piosenek śpiewanych na zakończenie wieczoru. Na premierze *Oszusta* mógł śpiewać je kwartet: Samblin — Samblina — Dodin — Zofia. Ich treść stanowiłyby aluzje do autorstwa komedii i do warszawskich przygód Wielkiego Kopty. Niestety, nie wiemy, czy istotnie tak spreparowano teatralny egzemplarz *Oszusta*, bo przepadł. Był w bibliotece Bogusławskiego (w 1814 miał nr 6), ale spalił się w 1944.[29]

To pewne, że przekład nie był „zlokalizowany". Gdyby tłumacz zastosował się do powszechnego zwyczaju, miejsce wydarzeń i nazwiska byłyby spolszczone, rzecz działaby się w salonie polskiej arystokracji. Dostojeństwo autorki odwiodło go prawdopodobnie od tej praktyki. Dał nawet dowód gorliwości filologicznej zdumiewającej pomiędzy ówczesnymi tłumaczami. Oto przykład. Dodin nie wie, jak dostać się do domu Zofii, gdyż Samblin, opętany przez Kalifalkszerstona, nikogo nie przyjmuje. Zwierza się ze swego utrapienia służącej, na co ta odpowiada:

> Jest jeszcze jeden sposób, mój pan zna się... lubo bardzo potajemnie... z jakimiś to ludźmi... Mif... misz... mit... myt... miar... mart... marty... małty... ledwo mi się nie wypsnęło słowo małpy...

Do tej kwestii tłumacz dołączył przypis:

> W ruskim słowo *martyszka* znaczące 'małpa' podpadało pod derywacją, którą z niego wyciągnąć można wyrzeczeniem nazwiska Martynistów, o których tu mowa, lecz w polskim, gdzie dla związku sensu następującego naciągnąć trzeba było na osnowę, przydało się nasunąć dwie sylaby „małty", aby łatwiej wypadło słowo „małpa".[30]

Kto wie, czy właśnie ta strona nie określa najlepiej miejsca, jakie *Oszust* zajmuje w naszej historii. Stanowi prawdopodobnie najwcześniejszą, publiczną wzmiankę o Martynistach, na których Mickiewicz powołał się w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*!

Przekład powstał niewątpliwie dla teatru. Roti i Madame Gribusz, francuscy dworzanie Samblina, mówią w oryginale po rosyjsku z francuska, „czego w polskim języku naśladowanie — objaśnił tłumacz — zostawuje się mogącemu udać mówienie po polsku z francuska", a więc aktorowi. Niewielu najlepszych aktorów znajdowało się wtedy w Warszawie. Mimo wszystko byli na miejscu: Świerzawski i Owsiński. Oni też podzielili się zapewne głównymi rolami *Oszusta*. Nęcące jest przypuszczenie, że to zawadiaka Świerzawski przybierał na scenie dziwaczne pozy Kalifalkszerstona, którego żywy model mógł mignąć mu *en cabriolet* na ulicach Warszawy. To on tłumaczyłby wtedy Samblinowi, w jaki sposób zawarł znajomość z Aleksandrem Wielkim:

> Oto tak. Jam go znał, kiedy zawojował Persyją. On podówczas przechodził z wojskiem przez moje dobra. Ofiarowałem mu antałek wina z mojej własnej winnicy, które tak mu do gustu przypadło, że się przez trzy dni ze wszystkimi swymi generałami zatrzymał w moim domu, jadł i pił razem ze mną i ostatniego wieczora wstał od stołu dobrze sobie podchmieliwszy.[31]

Premiera udała się. Już w czwartek 27 IV powtórzono *Oszusta* „na żądanie dystyngowanych osób".

Był to jeden z licznych epizodów międzynarodowej kampanii prasowo-teatralnej, która przypieczętowała upadek Wielkiego Kopty. Z Francji wysiedlono go.

Pobyt w Anglii zawiódł. Smutny i osowiały wrócił Cagliostro do Włoch. W 1789 zajrzał niebacznie do Rzymu, gdzie aresztowała go Inkwizycja. Skazany najpierw na śmierć, a potem na dożywotnie więzienie, zmarł w forcie San Leo w 1795.

*

Natychmiast po śmierci Cagliostra nastąpiło coś, czego jego pogromcy nie przewidzieli. Powstał mit. Najbardziej przyczyniła się do tego Inkwizycja, która zamęczyła go właściwie pomyłkowo. Podczas ostatniego pobytu w Anglii Cagliostro wpadł na pomysł drukowania proroctw, na ogół niepochlebnych dla francuskiej monarchii. Między innymi wywróżył upadek Bastylii, której wspomnienie było mu niemiłe. Z tego powodu Inkwizycja wzięła go za jednego z przywódców rewolucji powszechnej i odpowiednio go potraktowała. Stąd przewlekły, dociekliwy proces, drukowane sprawozdanie z procesu i kara, zastanawiająco surowa. Nic dziwnego, że w opinii młodszego pokolenia zaczął uchodzić za męczennika nowej wiary. Kiedy legioniści polscy wdarli się na Zamek św. Anioła, ich pierwsze pytanie brzmiało: „Gdzie Cagliostro?" [32]

Stąd Goethe, który w 1787 zetknął się we Włoszech z rodziną Cagliostra i zaczął pisać na jego temat operę buffo (*Die Mistifizierten*) porzucił swój zamiar po 1789. Wrócił do niego w 1791, kiedy jako dyrektor teatru potrzebował na gwałt nowego repertuaru. Napisał wtedy komedię satyryczną pt. *Der Grosskophta*, przyjętą — spójrzmy na daty! — gwizdami. (W polskim przekładzie pt. *Cagliostro, czyli Wielki Kofta* wystawiono ją w Warszawie 19 IV 1806.) [33]

Goethe minął się ze „współczesnością", bo w Europie dojrzewała już romantyczna wizja Cagliostra, dobrodzieja ludzkości i jednego z Najwyżej Wtajemniczonych. Ostateczne kontury nadał jej sam mistrz, Aleksander Dumas, w powieści *Józef Balsamo* (1846—48, pierwsza część *Pamiętników lekarza*, następne to *Ange Pitou* i *La Comtesse de Charny*. Dumas-syn przerobił powieść ojcowską na dramat, wystawiony w Paryżu 18 III 1878).

Jednocześnie wyszło na jaw, że to postać doskonale nadająca się do baletu, opery, operetki, a później do filmu. Począwszy od połowy XIX w. takich popularnych portretów Cagliostra wytworzono bez liku. Wyliczymy tylko najważniejsze:

— opera *Cagliostro* (Adolphe Adam, libretto: Scribe i St. George, wyst. w Paryżu 1844),
— balet *Cagliostro* (choreografia: Carlo Blasis, wyst. w Wenecji 1852),
— operetka *Cagliostro in Wien* (Johann Strauss, libretto: F. Zell i R. Genée, wyst. w Wiedniu 1875),
— film Cagliostro (reżyseria: R. Oswald, w roli tytułowej Charles Dullin, 1927).

Niezłe pojęcie o ambicjach tej twórczości daje operetka Straussa, wystawiona po polsku we Lwowie 5 V 1891, podczas gościnnych występów teatru lwowskiego w Krakowie 20 VIII 1892, a 5 VII 1892 przez zespół Ludwika Czystogórskiego w Warszawie (w teatrzyku „Wodewil"). Rzecz dzieje się w Wiedniu 1783. Cagliostro uzdrawia, odmładza i fabrykuje złoto. Ale to najmniej ważne w treści operetki. Ważny jest walc i skomplikowany system dekoracji, którego działanie utrwalił na szczęście inspicjent lwowski w swoim egzemplarzu. Jesteśmy „w gabinecie Cagliostra".

> Na trzecie tupnięcie nogą Cagliostra zmiana dekoracji — z czarnego pokoju na salę balową — Versenki oba, prawy i lewy, z piecem i maszyną elektryczną idą na dół — blaty zasunąć — środkowy Versenk do góry. Na środkowym Versenku stół bogato zastawiony. 2 lodowniczki ze szampańskimi flaszkami i 2 tace po 10 kieliszków szampana. — Waza z bukietem w pośrodku. — Kulisy boczne zmieniają się. — Łuk tylny, czarny do góry. Balet grupy w głębi. — Światło elektryczne lub bengalskie czerwone. Krótką chwileczkę przy pełnym, gazowym oświetleniu.

I tak bez przerwy, prawdopodobnie z powodzeniem, sądząc po dokładności, z jaką inspicjent notował poszczególne manewry.

> 3 szlejer (malowany dym) do góry. Grylle poza lustrem rozjaśnić lub bengalski ogień biały zapalić.
>
> Alojza z blansmaszyną i lampą olejną wysłać pod prawy Versenk.
>
> Zmiana dekoracji i Versenk prawy z piecem do góry. Alojz w piecu z blasmaszyną na Versenku.[34]

Ten rodzaj twórczości zaspokoił naszą publiczność w stosunku do Cagliostra na cały wiek XIX.

Wiek XX przyniósł polskie utwory. Pierwszy był *Komandor* Stanisława Kozłowskiego, „komedia historyczna w 4 aktach", wystawiona w Warszawie w Teatrze Letnim 22 VII 1905. Wróżono jej z góry wielkie powodzenie, wobec

> ...wprowadzenia do akcji postaci historycznych, żyjących jeszcze w ustnej tradycji.[35]

Istotnie, w 1905 żyło jeszcze pokolenie, które dzieje Cagliostra w Warszawie mogło znać z opowiadania

swoich ojców. Posłuchajmy, co mniemano wówczas o Cagliostrze w Warszawie.

Kozłowski przedstawił go jako mistyfikatora u szczytu powodzenia. W akcie II sam król przybywa do jego pracowni, aby zobaczyć „w «czarodziejskim lustrze» przyszłość ojczyzny skołatanej". Najwięcej pożytku ma z „komandora" Augusta Moszyńskiego. Moszyński stracił już cały majątek „na rzekome doświadczenia nad eliksirem życia i cudami alchemicznymi", a w dodatku zakochał się w żonie Cagliostra, Lorenzy. Zazdrosna żona Moszyńskiego postanawia się zemścić. Wstępuje do Masonerii Egipskiej. Podczas obrzędu wtajemniczania — *coup de théâtre*. Do loży wdziera się spowiednik Moszyńskiej, jezuita O. Justyn, który odczytuje otrzymany z Rzymu list prawdziwej żony Cagliostra. Wstrząśnięta tym odkryciem Lorenza wyznaje, że jest tylko kochanką swego towarzysza, skazaną w Paryżu za trucicielstwo na dożywotnie więzienie. Chce powiedzieć jeszcze więcej „z dziejów swojej męki", ale

Cagliostro
chwyta pistolet

Strzeż się!

Lorenza
Wszystko powiem!

Cagliostro strzela, Lorenza pada, Justyn bieży do niej.

Cagliostro
Padła z godnej ręki![36]

Na to Moszyński (ciągle trzynastozgłoskowcem) wyzywa Cagliostra, który oczywiście nie stawia się. Przybywa za to z cudownie uzdrowioną Lorenzą, aby poprosić o pieniądze na podróż do Konstantynopola. „Moszyński daje mu pieniądze, zasłona spada, koniec romansu komandora z Włoszką!"

Komandor otrzymał świetną obsadę. Na premierze wystąpili: Irena Trapszo (Lorenza), Tekla Trapszo (Kamilla), Bolesław Leszczyński (Stanisław August), Józef Śliwicki (Moszyński), Ludwik Wostrowski (Cagliostro), Józef Mikulski (Trembecki). Próbowano trzy tygodnie (na owe czasy bardzo długo). O dekoracjach i kostiumach krążyły legendy. Na premierze część widzów wzruszyła się widokiem Stanisława Augusta. Inni byli wstrząśnięci widokiem loży („którą straszyły ich niańki"). „Nam robi się jakoś głupio" — napisał Władysław Rabski w imieniu krytyków, co skwapliwie podchwycili inni:

> Zamiast sztuki — sztuczka, zamiast poezji — rymy, zamiast ducha epoki — dekoracja, zamiast ludzi stanisławowskich — fraki stanisławowskie, które wyciągnięto z garderoby teatralnej.[37]

Zdaje się, że to opinia sprawiedliwa. Jak na „komedię historyczną" wypadki i postaci przemieszano w niej w sposób dosyć dowolny. Najwięcej inicjatywy przypisał Kozłowski jezuitom, chociaż ich zakon rozwiązano o 7 lat wcześniej, przed przyjazdem Cagliostra do Warszawy. Moszyński nie miał żony. Co do zwierciadła magicznego, Cagliostro miał pokazać w nim, lecz nie królowi, ale Ponińskiemu, i wcale nie „ojczyznę skołataną", tylko niejaką Kempińską, wobec której Poniński żywił nieskromne zamiary.[38]

Najgorsze, co Kozłowski zrobił z Moszyńskim. Prawdopodobnie pomylił się, nie znając prawdy, jednak swoją pomyłką zapoczątkował tradycję, zadziwiająco trwałą. Jej oddziaływanie znać nawet w poetyckim szkicu, który jako libretto baletowe napisał Julian Tuwim w r. 1937. Nazywa się *Cagliostro w Warszawie*. Jego główne postaci to Cagliostro, właścicielka teatru marionetek („nazwijmy ją Zosia") i jakiś „hrabia, groteskowy galant-buffo". Otóż ten galant-buffo niepokojąco przypomina komandora. Cagliostro wodzi go za nos. Kiedy w 2 obrazie „hrabia pokazuje mu swój warsztat: «chciałbym złota, Jak się to robi»"

> Cagliostro uśmiecha się. „To drobnostka". Z tygla wyskakują złote dukaty — i padają wszystkie pod stopy Zosi. Gdy Hrabia chce je uchwycić, parzą mu palce. Zosia podnosi je bez szwanku.[39]

Podejrzenie o literackie parantele poety z grafomanem jest uzasadnione. Jak u Kozłowskiego, trafił Cagliostro u Tuwima na jednego partnera w warszawskiej arystokracji. W rzeczywistości, jak wiemy, było dwóch. Jeden (książę) dał mu mieszkanie, laboratorium i klejnoty. Drugi (hrabia) wypłoszył go z Warszawy.

Wszystkie szczegóły tego libretta wywodzą się z tradycji, ale niezbyt dawnej, romantycznej i poromantycznej. Cagliostro Tuwima to wędrowny cudotwórca z baśni, który okpiwa możnych i otwarcie sprzyja ludowi. Coś z tego było już w operetce Straussa. (Czy Tuwim znał *Cagliostra w Wiedniu*? Zanotujmy na razie, że ogólny nastrój widowiska, układ treści, a na-

wet niektóre sceny są w obu librettach bardzo podobne.) [40]

Jest to romantyczny mit do tańca, dosyć sugestywny. „Maj 1780 r. Zabawa ludowa na Starym Mieście w Warszawie." Galant-buffo rzuca się z kijem na Zosine marionetki, bo ośmieszały bogaczy. Cagliostro interweniuje:

> ...co pewien czas uderza mocno nogą w ziemię — za każdym takim uderzeniem następuje jakieś groźne zjawisko. Bac — i w odległym miejscu sceny wybucha ogień z ziemi. Bac — i z jasnego nieba uderza grom. Bac — niebo chmurzy się, silny wicher zaczyna miotać tłumem i ponosić go na wszystkie strony. Pustka. Wszyscy w popłochu uciekają. Cagliostro i Zosia zostali sami. Wtedy on, uśmiechnięty, podnosi z ziemi jedną monetę złota, rzuca ją w głąb sceny. Moneta zamienia się w księżyc na niebie.

Muzykę do *Cagliostra w Warszawie* napisał Jan Maklakiewicz w r. 1938. Reprezentacyjny balet polski, który zamówił libretto u Tuwima, nie wykorzystał partytury. Zainteresowała się nią opera poznańska, gdzie premierę przygotowywano na wrzesień 1939. Odbyła się ostatecznie w Poznaniu 18 I 1947.[41]

Nazwiska Tuwima nie było wtedy na afiszu, bo choreograf, Jerzy Kapliński, dokonał w libretcie wielu zmian. Ciekawe, że w niektórych szczegółach jeszcze bardziej upodobnił je do *Komandora* Kozłowskiego. Np. w odsłonie 2, „w salonie hrabiny"

> Cagliostro wciąga całe towarzystwo w seans spirytystyczny, ukazując ku ogólnemu zdumieniu obraz jakby przyszłych zmagań i zniszczeń.[42]

Najciekawsze było w Poznaniu zakończenie. Bal w Łazienkach. Hrabia ponownie bierze się do kija na widok Zosi.

> Czarodziej ponownie rzuca czary i zamienia hrabiego i jego egzaltowaną żonę w posągi, jakby w symbole zamierzchłej przeszłości. Żywym pozostaje lud, dla którego Cagliostro przed swoją ucieczką w świat rzuca strumienie złota, symbol radości, znajdującej wyraz w oszałamiającym tańcu — oberku.

Oberek był istotnie oszałamiający. (Zosię tańczyła Barbara Bittnerówna.) Dukaty sypały się ludowi na głowę, bo Cagliostro wsiadł do gondoli balonu, powoli windowanej do sznurowni. Tak skończył swoją karierę na naszej scenie. Wszedł na nią jako czarny charakter, potem wciągany do coraz lżejszego repertuaru, aż w końcu poleciał do nieba.

Podzielił los wielu postaci osiemnastowiecznych, na które patrzymy oczyma romantyków, jak na bohaterów lub demonów, chociaż postęp badań mówi o nich co innego. Historyczny Cagliostro nie wydaje się ani dobrotliwym czarodziejem, ani wpływowym intrygantem, za jakiego biorą go czasem historycy. Krótko przed wojną ukazała się u nas książka o wymownym tytule *Źródło rozbioru Polski*. Tam przedstawiono Cagliostra jako wysłannika międzynarodowej masonerii, która opętała Stanisława Augusta przy pomocy okultyzmu. Dodajmy na zakończenie tego szkicu, że to koncepcja jeszcze bardziej fantastyczna niż operetka Straussa czy libretto Tuwima. Osiemnastowiecznego wolnomularstwa nie należałoby chyba traktować jako monolitu. Cagliostro kręcił się koło niego tylko

dlatego, że chciał zarobić trochę pieniędzy, co dawało zdumiewające wyniki, póki nie skończyło się w więzieniu. W Polsce nikogo nie opętał. Przeciwnie, „oświeceni", wystraszeni powrotną falą okultyzmu, szybko uruchomili przeciwko niemu prasę i teatr, obie dźwignie stanisławowskiej propagandy. (Wyprzedzeni przez prywatną inicjatywę Grozmaniego.) Prawda wydaje się w tym wypadku nie mniej ciekawa, lecz pospolitsza niż wizje poetów i wnioski pisarzy o nadto pobudliwej wyobraźni.

BURMISTRZ POZNAŃSKI

Nie byle kto, bo Karol Estreicher zaliczył *Burmistrza poznańskiego* między sztuki „nie zasługujące na uwagę" (1853). Estreichera ciekawiło tylko autorstwo tej komedii, którą podpisał jakiś L.M.J. (pod dedykacją). Najpierw przysądził ją Brühlowi (1875). Później przypuszczał, że autorem był jakiś J... dwojga imion (1901). Ludwik Bernacki zarejestrował fragment autografu, pierwodruk, za pierwodrukiem datę premiery (25 XI 1782, w rocznicę koronacji Stanisława Augusta), a kryptonim rozwiązał jako inicjały L[ubomirskiego] M[arcina] J[erzego]. Odtąd nikt się *Burmistrzem poznańskim* nie zajmował. Dokumentacja zamiast powiększyć się zmalała, bo rękopis odnaleziony przez Bernackiego spłonął w 1944.[1]

Dopiero w dziesięć lat później przypomniał tę komedię „Pamiętnik Teatralny". Napisano tam, że jej autor domagał się „uznania roli społecznej mieszczaństwa", wprawdzie „tylko bogatego", ale że sztuka „ciekawa" i napisana „w myśl postulatów obozu szlachecko-mieszczańskiego" (J. Prokop). „Być może nawet, że jest to najjaskrawszy dramatopisarski dokument emancypacji naszego mieszczaństwa w tej epoce" (Z. Raszewski). W rok później Janina Pawłowiczowa przedrukowała tekst w zbiorze *Drama mieszczańska*. We wstępie napisała jednak, że „Pamiętnik" przecenił „zarówno rolę,

jak i ideologiczne znaczenie *Burmistrza poznańskiego*". „Konflikt tej komedii, typowy dla ówczesnych stosunków zachodnioeuropejskich, nie jest najbardziej reprezentatywny dla Polski. Wtedy bowiem mieszczaństwo nie mogło odegrać u nas decydującej roli." Ponadto Pawłowiczowa wystąpiła przeciw przysądzeniu tej sztuki Lubomirskiemu. Kryptonim Lubomirskiego — wywiodła — brzmiałby J. M. L. (a jest L. M. J.). Trudno pojąć, co butnego księcia mogłoby łączyć z mieszczanami. Z Marią Anną, adresatką dedykacji, był już w 1782 rozwiedziony. „Sprawa autorstwa pozostaje otwarta." [2]

Zanim ją zamkniemy, pospierajmy się jeszcze o znaczenie utworu. Jest on mało ciekawy, jeśli rozpatrywać go poza okolicznościami premiery. Jako wyraz tego, co ludzie myśleli i czego chcieli w r. 1782, może być dosyć ciekawy. Tak ujęty, zaczyna przypominać owe słynne kulisy, odsłaniające coraz głębsze pokłady sceny, do których Tomasz Mann porównał rozszyfrowywanie historii. Już pierwsza para kulis jest niebanalna. *Burmistrz poznański* stanowi przeróbkę *Alkada z Zalamei*, a więc pierwszy ślad obecności Calderona w repertuarze polskim. Wykazano to w „Pamiętniku Teatralnym", gdzie jednocześnie zaznaczono, że polski autor na pewno nie dokonał swej przeróbki z oryginału, tylko z jakiejś osiemnastowiecznej przeróbki zachodnioeuropejskiej. Rozsuwamy drugą parę kulis. Trzeba odszukać oryginał *Burmistrza poznańskiego*, aby ustalić, którą z przeróbek zachodnich wybrał polski autor i dlaczego.

Dotychczas wyśledzono 5 osiemnastowiecznych przeróbek *Alkada z Zalamei* wystawianych i drukowanych na Zachodzie do r. 1782:

1. J. M. Collot d'Herbois, *Il y a bonne Justice ou le Paysan-Magistrat.* Wyst. w Marsylii 1778, wyd.: Marseille 1778.[3]
2. F. L. Schröder, *Amtmann Graumann oder die Begebenheiten auf dem Marsch.* Wyst. w Hamburgu 1778, wyd.: Mannheim 1781.[4]
3. G. Stephanie (młodszy), *Der Oberamtmann und die Soldaten.* Wyst. w Wiedniu 1780, wyd.: Wien 1780.[5]
4. *Die Begebenheiten auf dem Marsch oder der Alcade von Zalamea.* Berlin 1780.[6]
5. *Der Bauer als Richter.* Frankfurt und Leipzig 1782.[7]

Po zapoznaniu się z tym materiałem odnajdujemy oryginał bez trudu. *Burmistrz poznański* jest lekko zmodyfikowanym przekładem przeróbki Collot d'Herbois. (Tę przeróbkę nazywam odtąd oryginałem, a sztukę Calderona pierwowzorem.) Jedynie okolicznościowe zakończenie *Burmistrza poznańskiego* (ok. 100 wierszy) nie ma odpowiednika w oryginale. Pozostałe zmiany, dodatki i opuszczenia liczą się na zdania, za to tak ważne, że polskiej komedii zapewniają wyjątkowe stanowisko pośród wszystkich osiemnastowiecznych adaptacji *Alkada z Zalamei.*

Z dotychczasowych badań wynika, że niemieckie przeróbki także wzorowano na sztuce Collot d'Herbois. Otóż w porównaniu z Niemcami Polak był wierniejszy oryginałowi, co okaże się bardzo znamienne. Ponadto, jako jedyny autor osiemnastowieczny osadził Alkada w mieście. Z 6 autorów zachodnich tylko dwaj Niemcy „zlokalizowali" sztukę w swoim kraju, ale i ci zostawili bohatera na wsi zgodnie ze strukturą pierwowzoru. (Jak wiadomo alkad był rodzajem hisz-

pańskiego wójta.) Tylko Polak wyłamał się z osiemnastowiecznego obyczaju. Dlaczego?

Przypomnijmy sobie najpierw, dlaczego przerabiał Calderona jego francuski poprzednik. Collot d'Herbois był aktorem — jak się u nas mówi — prowincjonalnym. Urodził się w Paryżu (1750), ale grał i wystawiał swoje sztuki na prowincji (od 1772). Dopiero podczas rewolucji zamieszkał w Paryżu, gdzie pisanie sztuk połączył ze świetną karierą polityczną. Dosyć giętkich przekonań, przeszedł z powodzeniem wiele przeobrażeń ideologicznych, póki tempo wydarzeń nie prześcignęło jego przewidywań. Gapiostwo przypłacił życiem. Skazany na deportację do Gujany rozpił się tam i umarł (1796).[8]

Talent średni, należał jednak do przodujących autorów prowincji francuskiej sprzed rewolucji. Nieźle oczytany, znał Szekspira i przerobił nawet *Wesołe kumoszki z Windsoru* (1778). Ogłoszony w tym samym roku francuski wybór dramatów Calderona zwrócił jego uwagę na *Alkada z Zalamei.*[9]

Collot d'Herbois miał co najmniej trzy powody, żeby się nim zainteresować. Jako racjonalista potępił folgowanie namiętności. „Rozwiązłość młodego arystokraty, duma wielmoży, żądza zemsty, wszystkie namiętności zjednoczyły się dzisiaj, żeby nas rozdzielić" — tak ocenia przyczyny konfliktu jego Crespo, któremu Calderon wcale nie kazał filozofować. Jako pisarz mieszczański chętnie przeciwstawił lekkomyślność arystokratów rozsądkowi prostego urzędnika. Jego Crespo zażegna burzę bez udziału króla (jak u Calderona). Jako autor prowincjonalny z przekonaniem pochwalił prowincję, która wydaje dziewczęta

piękniejsze od madryckich, umie bronić swojej godności i opływa w dostatki.

Nie ukrywał pierwowzoru. Na karcie tytułowej napisał, że utwór jest „przystosowany dla teatru francuskiego", a „naśladowany z hiszpańskiego [dramatu] Calderona wedle tłumaczenia Pana Linguet". To przystosowanie oznaczało jednak: opuszczenie licznych postaci i motywów. Przykrojenie trzech dni Calderona do prawideł trzech jedności. A przede wszystkim ochwacenie pierwowzoru. „Calderon, wzniosły w wielu miejscach, ulegał w wielu innych, jak Szekspir, upodobaniom gminu. Bywa płaski i trywialny" — pisał jeszcze w 1785 następny we Francji przerabiacz *Alkada z Zalamei.* — „Na przykład scena, w której ojciec rzuca się do nóg oficera, sprawia wielkie wrażenie tylko dlatego, że córka jest zupełnie zhańbiona (*absolument déshonorée*), a nasze obyczaje są zbyt czyste, abyśmy mieli naśladować podobne zdrożności." [10]

Collot d'Herbois był tego samego zdania i on pierwszy zastąpił *raptum puellae* nieudaną próbą porwania. On także przerobił kapitana-żołdaka na prawie sympatycznego szaławiłę. Z córką alkada poznał go, zanim zaczęły się wydarzenia dramatu (co uprawdopodobniło wzajemną sympatię i małżeństwo). Na koniec spokrewnił go z generałem (dzięki czemu wszystko pozostało w rodzinie). Dopiero po tylu zabiegach francuscy mieszczanie mogli rozpoznać się w hiszpańskich chłopach, a wykonawca głównej roli pozwolić sobie na ryzykowny okrzyk: „*Avancez, Citoyens.*" „*Soutenez vos droits contre ce tyran*" (V 8). Mieszkańcom Marsylii, gdzie w 1778 odbyła się premiera, wezwanie trafiło do przekonania i w kilkanaście lat później odpo-

wiedzieli zgodnie: „*Aux armes citoyens*" „*contre nous est la tyrannie*".

Do Paryża sztuka dotarła w 1789 i spowodowała wzburzenie na widowni. W sąsiednich Niemczech okazała się w ogóle za śmiała. Schröder, który przyswoił rodakom francuskiego *Alkada* już w 1778, „zlokalizował" go w Niemczech, a więc tym bardziej lękał się pokazać chłopów niemieckich buntujących się przeciw niemieckim hrabiom. Jego Amtmann to szlachcic utajony. Jako żołnierz uratował życie generałowi i na polu bitwy był uszlachcony. Później zataił ten fakt (ze skromności!). Zgodnie ze starym obyczajem teatralnym jego przeszłość odkryje się wtedy, kiedy spór pomiędzy wsią i wojskiem zagrozi katastrofą. Znieważona córka Amtmanna i oficer okażą się wtedy równi stanem, a konflikt międzystanowy — sprawą honorową. Jeszcze lękliwiej zachował się w dwa lata później Stephanie. W jego przeróbce uwodziciel to ani szlachcic, ani oficer, ani nawet współrodak znieważonej rodziny. Jest przybyszem z Francji i bezprawnie przebrał się za niemieckiego oficera. Za swoje szalbierstwa ponosi zasłużoną karę ku zbudowaniu generała, który zawiedzionej ofierze obiecuje stosowniejszego męża. „W ten sposób — napisał Stephanie — mogłem stworzyć rzecz prawdopodobniejszą i moralniejszą, niż gdybym trzymał się nieprzystojnej treści oryginału." [11]

Polski autor miał mniej skrupułów. On pierwszy przerobił chłopów na mieszczan, przez co przepaść pomiędzy stanami znacznie się zmniejszyła. Za to „zlokalizował" utwór jak Niemcy, chociaż wbrew Niemcom z wydarzeń oryginału nie zmienił nic. Stąd polski widz nie mógł mieć wątpliwości patrząc w teatrze na „wyobrażenie" Poznania. Polski szlachcic żenił się tam

z plebejką, i to nie żadną utajoną szlachcianką, ale po prostu burmistrzanką.

W r. 1782 taki widok mógł zgniewać niejednego. Tymczasem autor jakby uparł się, żeby sprawę skomplikować, i nadał burmistrzowi niemieckie nazwisko Redlich. Wprawdzie ten Redlich „wyliczył skarbowi znaczną sumę pieniędzy" (I, 1) — zgodnie z oryginałem — ale łyk, a sądząc z nazwiska luter. W spisie osób figuruje jako „kupiec i fabrykant bogaty". Z tekstu wynika, że ma wiele „fabryk" (I, 1). O sobie mówi „kupiec". „Ja, będąc kupcem, z gabinetu mego na cały świat wydaję rozkazy i miliony mi wszędzie kredytują" (I, 8). Tego nie ma w tekście Collot d'Herbois.[12]

Autor polski do czegoś widocznie dążył, bo zmienił niewiele szczegółów, a w tej sprawie zachował się prowokująco wobec swojej widowni.

Trzecia para kulis rozsuwa się. W r. 1782 aluzje zawarte w *Burmistrzu poznańskim* były powszechnie zrozumiałe. „Trepmachrowie, Klugowie, Taroniowie i inne domy kupieckie — pisał Łukaszewicz o ówczesnym Poznaniu — utrzymywały związki kupieckie z całą niemal Europą." „Bankier Goebel posiadał krocie, a poświęcenie kilkudziesiąt tysięcy talarów na dobroczynne cele nie robiło najmniejszego uszczerbku w majątku jego. Kupiec Trepmacher i bankier Kluk [!] posiadali miliony." Zwłaszcza to ostatnie nazwisko wydaje się godne uwagi. Jan Jakub Klug, ur. ok. 1750 w Krakowie, w 1778 przyjął prawo miejskie w Poznaniu, gdzie założył kantor bankowy, a nadto ok. 1780 dwie manufaktury, jedwabną i wełnianą. W pierwszej zatrudniał 18, w drugiej 50 robotników. „Główny zakres działalności Kluga — twierdzą historycy — zwłaszcza w zakresie bankierskim i przemysłowym,

przypada na lata 1782 do 1793." Niewątpliwie najwybitniejszy wówczas finansista polski obok bankierów warszawskich, przez żonę Katarzynę Goebel spowinowacił się z Tepperami. Pochodził z rodziny cudzoziemskiej, ale osiadłej w Polsce od wielu pokoleń. „Był to podobno człowiek szanowany powszechnie — pisze Korzon — i chwalony za szlachetność charakteru." [13]

Klug jest nazwiskiem wymownym, bo znaczy po niemiecku roztropny: Redlich też — 'uczciwy'. Czyżby nawet nazwisk sięgały aluzje *Burmistrza poznańskiego*? Mniejsza o to. Ważniejsze, że były celowe. Szybka odbudowa Poznania ok. 1780 stanowiła zjawisko wyjątkowe dzięki tamtejszej komisji *Boni Ordinis* działającej od 15 XI 1779. Tradycje przemysłu włókienniczego w Wielkopolsce były znakomite. Rozwój przemysłu mieszczańskiego w w. XVIII uchodzi za osobliwość wielkopolską, toteż Redlich, „kupiec i fabrykant bogaty", najbardziej przekonywającą postacią mógł wydać się w Poznaniu.[14]

Wynikałoby z tego, że autor *Burmistrza poznańskiego* był dobrze zorientowany w życiu polskim, co potwierdzałaby garść innych realiów stanowiących jego dodatki. We francuskiej przeróbce „notable" postanowili wybrać Crespa alkadem (I,4). W polskiej wybierają Redlicha trzy porządki, „cały magistrat, ławnicy i gminni", zgodnie z ustrojem nadanym miastom królewskim przez komisje *Boni Ordinis*. Donosi o tym Redlichowi pisarz, u Calderona i Collot d'Herbois bezimienna figura, która dopiero w polskiej wersji nabiera wyrazistości. „Jestem Gryzmoła, pisarz *cum voto decisivo*" (IV, 1) — przedstawia się sierżantowi.[15]

Niestety, właśnie Gryzmoła zawikła nam dalszą analizę, i to *decisivo*. Nierównie wymowniejszy i bardziej

kompetentny od swoich poprzedników, przywodzi na myśl raczej palestranta niż pisarza miejskiego. Prawdziwy kłopot sprawia dodatek tłumacza w akcie IV, w którym Gryzmoła chwali się kapitanowi: „Najprzód chciej waćpan wiedzieć, że nasze miasto ma osobliwsze nad inne miasta zaszczyty i przywileje — sądzić może jak trybunał, bez apelacji i ekscepcji kogokolwiek kryminalnie, a mianowicie, gdy występek w nim popełniony. Burmistrz, który jest także burgrabią królewskim, ma tu moc nieograniczoną" (IV, 2). To nieprawda. Żadna komisja *Boni Ordinis* nie nadałaby takiego przywileju Poznaniowi. Ta z r. 1779 — bardzo przychylna miastu — nawet wybór burmistrza uzależniła od zatwierdzenia starosty. Cóż dopiero mówić o sporze mieszczanina z szlachcicem. Zgodnie z przewidywaniem Maurycego, jego przestępstwo trafiłoby w ówczesnej Polsce przed „kryksrecht", tzn. sąd wojskowy. Gdyby do tego z jakichś przyczyn nie doszło, sądziłby go niewątpliwie sąd szlachecki. Niechby nawet w trybie doraźnym („z taktowego regestru", jak żąda Redlich), ale grodzki lub trybunalski, w tym wypadku Trybunał Wielkopolski.[16]

Burgrabia królewski bywał wtedy po prostu stróżem królewskiego zamku. Władzę królewską w Poznaniu reprezentował starosta generalny, tzw. Generał Wielkopolski. W r. 1782 „generałem" był Kazimierz Raczyński, zarazem przewodniczący miejscowej komisji *Boni Ordinis*, mieszkający i urzędujący w Poznaniu.[17]

Czyżby autor *Burmistrza poznańskiego* o tym nie wiedział? A jeśli wiedział, czy mieszczańskiego namiestnika w Polsce sam sobie wymyślił? Także nie, bo w Rzeczypospolitej było potężne miasto, które wy-

bierało takich urzędników: Gdańsk. Przyłączony w XV w. do Korony zyskał znakomity przywilej. Na miejsce krzyżackich komturów Kazimierz Jagiellończyk zgodził się mianować swoich namiestników spomiędzy 8 mieszczan przedstawianych przez radę miejską królowi. Kandydat zatwierdzony przez króla miał uprawnienia starosty i z początku nawet tak się nazywał. Później — co dla nas bardzo ważne — nazywano go królewskim burgrabią, gdyż odziedziczył władzę po komturze rezydującym niegdyś na zamku. Podobne przywileje miał Elbląg i Toruń. W 1764, gdy Stanisław August wstąpił na tron, Gdańsk, Elbląg i Toruń ogłosiły broszurę, w której stwierdziły z naciskiem, że mimo upadku miast polskich, one „przy prawach swoich obroniły się i utrzymały". Nie stosują się do nich prawa — dowodził autor — „które szlachcica w mieście mieszkającego od magistratu uwalniają, i owszem, wyraźne ustawy tę też szlachtę, którzy tylko jako goście się bawią, od magistratu miasta sądzić rozkazują". Następnie przytoczył wyroki magistratów (wykonane!), za gwałty popełnione przez szlachtę na terytorium tych miast.[18]

Nowy rebus. Czyżby autor celowo połączył różne właściwości zachodniej Polski? Innym dzielnicom na wzór? A nuż znał Pomorze? Taką myśl nasuwa druga postać wycieniowana ze szczególnym upodobaniem przez polskiego autora, który miał widoczną skłonność do postaci komediowych. To sierżant, konfident kapitana. U Calderona i Collot d'Herbois nazywał się Rebolledo. W polskiej przeróbce nazywa się Donnerwetter, co jest niemieckim przekleństwem i znaczy 'nawałnica'. „Straszne imię, ale go się nie bojemy" — urąga mu Gryzmoła.

Donnerwetter

Może wam się da we znaki.

Pisarz

Skąd waść rodem?

Donnerwetter

Z piekła.

Pisarz
z gniewem

Nie żartuj trefnisiu, wiedz, że miecz sprawiedliwości nad twoim wisi karkiem.

Donnerwetter
patrzy w górę

Nie widać go... Niech mnie piorun trzaśnie, jeżelim się nie rodził w wsi Piekle w Prusiech, około Gniewu. (IV, 1)

Ten fragment jest również dodatkiem, jak zresztą kilka innych konceptów sierżanta-sowizdrzała. Jego strony rodzinne, Piekło i Gniew, oddalone o 6 mil od Gdańska, może były znane osobiście naszemu autorowi? Kto to był, ten regionalista-anonim?

Kiedy ojciec, tytułowa postać dramatu, zostaje sam po odprawieniu syna do pułku, tak modli się u Collot d'Herbois: „Powierzam Ci go, najwyższy Panie (*mon souverain Maître*)! Kocha cnotę; niechaj mu Twoje łaski towarzyszą" (III, 3). Polak tak to przełożył: „O, Najwyższa Istności! Nie opuszczajże go, kochana cnoto, niech go twoja nigdy nie odstępuje łaska." Ojciec rozrzewnia się w tym miejscu biadając: „Rozumiałem, że więcej będę miał stałości", po czym już tylko polski

autor dodał od siebie: „O naturo! naturo! twe prawa są nieodparte." A więc to jakiś „oświecony".

W sprawę mieszczańską w Polsce zaangażowany. Kiedy kapitan pyta do czego zmierzają sędziowie (IV, 11), francuski Crespo odpowiada:

A maintenir les Loix de votre Nation...

a burmistrz poznański:

Do utrzymania praw narodowych i miasta tego...

U Calderona i Collot d'Herbois alkad wzgardził szlachectwem za pieniądze, ale dopiero polski bumistrz oświadczy, że mu niepotrzebne, bo jako kupiec „na cały świat wydaje rozkazy" (I, 8). Francuskiego kapitana alkad zapewnia krótko, że ma fortunę „przewyższającą jego mniemanie" (IV, 12). Burmistrz poznański:

Wiesz, jak drogie w naszym wyczerpanym kraju są pieniądze, podobno by się połowa szlachty na stan mój i fortunę pomieniała.

Ten rys świadomości stanowej najsilniej uwydatni się w najważniejszym momencie sztuki, podczas gwałtownego sporu burmistrza z generałem (V, 8). Francuski alkad przypomniał wówczas „obywatelom":

Sprawiedliwość i król są z wami.

Burmistrz poznański:

Sprawiedliwość, króla i stan cały macie za sobą!

Te dwa słowa stanowią najciekawszy dodatek i niewątpliwie dobrze odważono je, zanim padły ze sceny.

Trudno i darmo, w tym szaleństwie jest metoda:

metoda utopii. Autor przedstawił publiczności Poznań nie taki, jaki był, ale taki, jaki powinien być. Wyzwolił go spod tyranii starosty. Pozwolił mu sądzić szlachtę. Mieszczanom kazał marzyć o karierze wojskowej, a godność patrycjatu wzniósł tak wysoko, by nawet arystokrata bez wstrętu mógł ożenić się z burmistrzanką. Ustrój tej utopii wymodelował na przykładzie Prus Królewskich, a częściowo z dawniejszej historii Poznania. Jej kierownictwo przyznał spolszczonym cudzoziemcom, także pokazując palcem modele swoich postaci i dowodził, że równouprawnienie tych ludzi przyniosłoby nieobliczalne zyski krajowi. Postępując w ten sposób zastosował taktykę znaną z publicystyki sejmu czteroletniego.

Po takim wniosku powinno się „utożsamić" autora, właśnie po stronie mieszczan, pośród publicystów sejmu czteroletniego. Istotnie, *Burmistrza poznańskiego* mógł napisać tylko jeden autor, Jan Baudouin. „Ten zuchwalec i występnik — jak nazwał go paszkwilant — roku 1775 dnia 13 kwietnia w Prochowni osadzony, obywatelem się być z Prus spod Gniewu powiadający." [19]

Obywatel spod Gniewu znaczyło 'posiadający dobra ziemskie pod Gniewem'. Wobec stwierdzonej prawdomówności paszkwilanta można przyjąć, że Baudouin przyznawał się do takiej posiadłości, choć nie umiemy jeszcze powiedzieć, czy sam ją nabył, czy odziedziczył po ojcu, czy może wniosła mu ją w posagu żona, Katarzyna z domu Wauer. Wiemy, że był wziętym komediopisarzem i celował w „lokalizowaniu" obcych sztuk, chętnie wplatając w nie szczegóły z własnych przeżyć i obserwacji. „Piekło około Gniewu" wymie-

nione w *Burmistrzu poznańskim* stanowi pierwszy argument za przyznaniem tej sztuki Baudouinowi.

Drugim argumentem jest jego zawód. Jako jedyny komediopisarz polskiego Oświecenia Baudouin zawodowo trudnił się operacjami finansowymi, obracając ok. 1780 kapitałem w wysokości kilkudziesięciu tysięcy złp. Pochodził z francuskiej rodziny szlacheckiej, w Warszawie spowinowaconej z innymi rodzinami pochodzenia francuskiego. Wszyscy krewniacy robili interesy, a wielu było oficerami. Uszlachcono ich jeszcze przed sejmem czteroletnim. Natomiast Baudouin, choć wiódł ród od królów i cesarzy, wobec prawa był mieszczaninem. *Burmistrz poznański*, domagający się równouprawnienia mieszczan, zwłaszcza mieszczan pochodzenia cudzoziemskiego, wyrażał nie tylko dążenia całej warstwy, lecz także osobisty interes Jana Baudouin.

Podczas sejmu czteroletniego wydał on kapitalne broszury ujmujące się za mieszczanami. Podobieństwo argumentacji, przykładów i frazeologii pomiędzy tymi broszurami i *Burmistrzem poznańskim* jest uderzające. Autor broszur także wystąpił jako filozof powołujący się na prawa Natury. Wybitnych bankierów warszawskich cudzoziemskiego pochodzenia wymienił z nazwiska. Wyliczył ich zasługi. Przestrzegł przed skutkami dyskryminacji. Oto np. młodzi „Ichmość panowie Tepperowie, lube młodzieńce, posiadające wysokie nauki i wiadomości", nie mogąc liczyć w Polsce na wyższe stopnie oficerskie, wstąpili do wojska rosyjskiego. „Przeniosą tam zapewne miliony, które ich dziad i ojciec w Polszcze zebrali starownie." Oto szlachetny bankier Blank, który „szuka swej szczęśliwości w dźwiganiu podupadłych familii i czynieniu dob-

rze krajowi", szczególnie godny podziwu, bo w przeciwieństwie do Teppera o szlachectwo się nie ubiega. „Cenię ja więcej ofiarę jego 50 tysięcy, Rzeczypospolitej uczynioną, niż milion dany od pana z łupów ojczyzny zbogaconego." Przecież to sytuacja z *Burmistrza poznańskiego*! Baudouinowi nasunęło się widać to samo skojarzenie. W dalszym ciągu broszury chwalił Blanka niemalże słowami dramatu.

Burmistrz poznański:

> Ja, będąc kupcem, z gabinetu mego na cały świat wydaję rozkazy i miliony mi wszędzie kredytują.[20]

Bezstronne uwagi:

> Poważam ja bardziej bankiera, który z kantoru swego na wszystkie części świata swym podpisem wydaje rozkazy, bogactwy narodów do woli swojej rozporządza i związki przez handel i kredyt między nimi utrzymuje, niż przedajnego ministra lub senatora zdradzającego interes ojczyzny.[21]

Argumenty historyczne, psychologiczne i językowe przemawiają za przysądzeniem tej sztuki Baudouinowi. Wykazuje ona zadziwiające zbieżności z jego broszurami, a nadto wszystkie właściwości językowe komedii, które podpisał.[22]

Ze źródeł wynika, że francuski oryginał mógł otrzymać najwcześniej w 1781. Znamy już osobiste pobudki, które mogły skłonić go do przerobienia tej sztuki. Pozostaje do wyświetlenia kilka ważnych okoliczności. „Regionalistyczna" wymowa *Burmistrza poznańskiego* nasuwa przypuszczenie, że tekst powstał na zamówienie mieszczan poznańskich, którzy właśnie w 1782 mieli sobie zafundować własny teatr. Istotnie, wedle

wszelkiego prawdopodobieństwa *Burmistrz* był grany w Poznaniu, ale wiemy na pewno, że po raz pierwszy wystawiono go w stolicy.

Jest to szczegół intrygujący, z dwóch powodów. W Warszawie niełatwo było wystawić sztukę tak wywyższającą mieszczan, jak to uczynił Baudouin. Właśnie w jesieni 1781 (a więc wtedy, gdy mógł otrzymać tekst francuski) Teatr Narodowy wystawił *Mieszczki modne,* komedię Dancourta, „zlokalizowaną" przez Bogusławskiego. Warto zajrzeć do tych *Mieszczek,* aby przekonać się, z jaką satysfakcją sponiewierano tam najznaczniejszych bankierów Warszawy pod pretekstem zgorszenia, jakie powodowała ich rozrzutność. Wolno wątpić, czy wystawieniu *Mieszczek modnych* patronował sam król (co tłumacz sugerował pod koniec życia). Łatwiej uwierzyć Bogusławskiemu, że popierał go w tym przedsięwzięciu brat króla, Kazimierz Poniatowski. Żadnych zastrzeżeń nie budzi wiadomość, że treść sztuki dotknęła mieszczan do żywego. Podobno wykupili wszystkie „świstawki", aby ją na premierze „położyć". *Burmistrz poznański* mógł ich żywo zainteresować. Stanowił najwłaściwszą odpowiedź na paszkwil zawarty w *Mieszczkach modnych.* Przypuśćmy, że to bankierzy warszawscy spowodowali wystawienie *Burmistrza poznańskiego* w stolicy. Ale w takim razie jakich wpływów musieli użyć, aby do premiery doprowadzić? [23]

Zdaje się, że można będzie odpowiedzieć na to pytanie, byle uzbroić się w cierpliwość. Tekst *Burmistrza poznańskiego* zawiera przecież zagadkę, której nawet nie dotknęliśmy. Jest nie podpisany. To zrozumiałe. Baudouin był wówczas doszczętnie skompromitowany. We wrześniu 1781 zasądzono go na rok wię-

zienia w niejasnej sprawie o sfałszowanie weksla na 12 000 dukatów. Siedział prawdopodobnie do jesieni 1782. Przerobił sztukę po wypuszczeniu na wolność albo nawet w więzieniu (gdzie miał warunki do pracy). Natomiast nie mógł jej podpisać, bo z jego nazwiskiem nie dostałaby się na afisz.

Drukowany tekst *Burmistrza poznańskiego* nie ma żadnego nazwiska na karcie tytułowej. Tylko pod dedykacją jakiś L.M.J., mieniący się „całym życiem" „najniższym sługą" „Marii Anny z grafów Hadyków Lubomirskiej" (obdarzony jej licznymi łaskami), ofiarował jej tę sztukę jako „pierwsze słabego pióra wydatki". Trudna sprawa. Baudouin nie był debiutantem w 1782. Maria Anna nie występowała dotychczas w historii teatru. Czwarta para kulis nie ruszy z miejsca, póki nie dowiemy się, kim była adresatka dedykacji.

Czytelnik polski zna ją z książki Chomętowskiego, choć warta jest lepszej powieści. „Przecudownej urody blondynka" o ciemnoszafirowych oczach, po matce (Franciszce z Lichnowskich) miała książęcą krew, po ojcu, austriackim feldmarszałku, tytuł hrabiowski. Książę Jerzy Marcin Lubomirski padł jej do nóg w więzieniu, gdzie stary Hadik von Futak trzymał go na usilne prośby władz polskich (na Węgrzech). Lubomirski podbił serce Hadikówny, poślubił ją w 1765 i tym fortelem uniknął dalszej niewoli. Z tytułu gen. major wojsk koronnych, z usposobienia zbój, z fantazji „regimentarz" konfederacji barskiej, wiele lat korzystał z jej stosunków i posagu. Dopiero w 1776 Maria Anna rozwiodła się i odtąd żyła w najbliższym otoczeniu króla Polski. Podobno sam Lubomirski pokazał jej drogę na zamek, gdy jednał się z królem po

powrocie do kraju. Lehndorff sądził, że była „interesująca". Poznał ją w maju 1781 w Łazienkach razem z panią Lhuillier. Jakoś w tym czasie musiał urodzić się syn, którego miała z królem, nazwany przez rodziców Kapryńskim. Król był do niej szczerze przywiązany. Jeszcze w 1796 pisywał do niej z Grodna w sprawie Kapryńskiego, posłał jej swoją miniaturę wykonaną specjalnie dla niej „*en grisaille*" i wzdychał do uściśnięcia swej Anusi (*chère Annie*).[24]

Poza kolorem oczu znamy także jej ekslibris (gdyż miała własną bibliotekę). Nie ulega wątpliwości, że to rozumna kobieta, którą od młodości cechował gust do polityki. (W Bibliotece Krasińskich była jej korespondencja z Fryderykiem II.) Po małżeństwie z Lubomirskim została jej córka, poślubiona Tyszkiewiczowi. Glayre był nauczycielem tej córki, zresztą nie tylko córki. „Ja, która czerpałam swój rozum z pańskiego", „ja, której pan dałeś poznać ten naród" — napisała do niego Maria Anna w 1788. Podczas sejmu czteroletniego była jego główną informatorką, bo w 1787 Glayre, sekretarz i tajny radca króla, pewny klęski, wyjechał do Szwajcarii.[25]

Po Klugu, Baudouinie i Lubomirskiej jest to czwarty protagonista naszej analizy, najciekawszy. Był kimś w rodzaju kanclerza, chociaż działał w ukryciu, coraz głębszym, w miarę pogarszania się skutków jawności. Kiedy nagle wybujało wolnomularstwo polskie (w 1780 podniesione do godności prowincji wolnomularstwa angielskiego), zwrócił uwagę króla na znaczenie związków tajnych. Za zgodą króla przypasał fartuszek i wkrótce dostąpił wysokich stopni wtajemniczenia. Wolnomularstwo warszawskie stanowiło wówczas federację lóż: polskiej („Świątynia Izis"),

francuskiej („Tarcza Północy") i niemieckiej („Bogini Eleuzis"), poddanych loży-matce „Katarzyna pod Gwiazdą Północy". Glayre objął kierownictwo „Tarczy Północnej" i wnet dał dowody swojej żywotności. Z „Tarczy Północnej" uczynił puklerz królewskiej polityki reform opartej o stan trzeci. Regulamin tej loży był wydrukowany. Jego twórca (niewątpliwie Glayre) oświadczył, że „najniższe klasy obywateli nie powinny być przyjmowane do lóż". Wobec osób wysokiego stanu („*d'un haut rang*") doradzał wielką przezorność. Najszerszy werbunek zalecał przeprowadzić w „średniej klasie obywateli", a to ze względu na jej „zamiłowanie do porządku i równości". Skład osobowy „Tarczy Północnej" dokładnie odpowiadał tym zasadom. Poza obiecującą szlachtą (Niemcewicz), skupiła ona najznaczniejszych mieszczan warszawskich (Tepper, Blank, Goebel, Kabrit). Glayre nie wierzył, aby Polska kiedykolwiek odzyskała stanowisko mocarstwa, ale przypuszczał, że wzmocniona na wewnątrz i w sojuszu z Rosją może ocaleć. Loże polskie miały mu pomóc do przeprowadzenia reform, a zarazem wystąpić na zewnątrz jako godny partner wolnomularstwa międzynarodowego. W l. 1782—83 Glayre opracował, a w rok później ogłosił ustawy nadające jednolitą hierarchię i ustrój 13 lożom rozsianym po całym kraju. Dnia 26 II 1784 powstał „Wielki Wschód Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego" (w skrócie: „Wielki Wschód Narodowy"). Heyking, który nienawidził Glayre'a, twierdził, że chociaż „krył się za kulisami, nietrudno go było dojrzeć", nazywał „podżegaczem i przywódcą tajnego stronnictwa", wreszcie opuścił swoją lożę („Bogini Eleuzis"), wściekły na skutki „niezgody".[26]

Maria Anna mogła przejść pod stalowym sklepieniem już w 1769, kiedy powstala „Jedność", bodaj że przyjmująca kobiety do tzw. loży adopcyjnej. Później Glayre skaptował ją prawdopodobnie do loży adopcyjnej przy „Tarczy Północy", działającej z daleka od „Wielkiej Loży Adopcyjnej" (1782), która skupiła bogatsze i sławniejsze damy.[27]

Zapewne na polecenie Glayre'a Maria Anna skłoniła Jerzego Marcina Lubomirskiego do podpisania sztuki, choćby inicjałami, choćby odwróconymi (JML — LMJ). To, że Lubomirski podpisał *Burmistrza poznańskiego*, wynika z informacji Bernackiego, który w Bibliotece Krasińskich widział fragment autografu. Bernacki nie był żółtodzióbem i w swojej książce starannie odróżnił odpisy od tekstów napisanych ręką autora, tzn. autografów. Jeśli tekst z Biblioteki Krasińskich uznał za autograf Lubomirskiego, to widocznie zobaczył tam jego podpis lub rozpoznał jego pismo. Nie było to trudne, bo pod sygnaturą wskazaną przez Bernackiego znajdował się wielki plik teatraliów, z których wszystkie dotyczyły Lubomirskiego. Mieczysław Rulikowski przepisał je (nie wiemy, czy w całości), a w jego odpisach znalazły się istotnie: karta tytułowa (wystylizowana inaczej niż w druku, z wolnym miejscem na wpisanie nakładcy) i spis osób *Burmistrza poznańskiego*. Udział Lubomirskiego w tej partii jest pewny, dziwi tylko, skąd taka dziwaczna figura na szachownicy.

Wprost z licytacji. Wkrótce po rozwodzie z Marią Anną (1776) Lubomirski ożenił się z Honoratą Stępkowską, kasztelanką kijowską i przez kilka lat zażywał jeszcze dobrobytu, a nawet zaszczytów.

Dobre czasy skończyły się dla niego w 1782, gdy dru-

ga żona opuściła go w sposób „bezprzyczynny". Tegoż roku ogłosił bankructwo. Adam Poniński przejął po nim masę upadłościową w wysokości 2 585 260 złp. Odtąd Lubomirski, choć jeszcze szef regimentu, próbował na siebie zarobić. Osiadł w Warszawie i na Starym Mieście zaczął dawać „muzyki", „już to przed swoimi oknami na ulicy, już to w swoim mieszkaniu". Od października 1782 urządzał płatne bale i reduty. W 1783 dorwał się dyrekcji Teatru Narodowego, a w 1785 królewskiego. Ciekawi wiadomość, że w tej rozpaczliwej gonitwie za pieniędzmi korzystał z pomocy Marii Anny i publiczne jej za to dziękował. (W drukowanym manifeście z 1782 oświadczył, że odżałować rozwodu z pierwszą żoną „nie jest jego mocy".) Rulikowski przepisał z papierów Lubomirskiego pewien kontrakt, który w 1785 podpisali: Ryx (właściciel monopolu teatralnego) oraz Jerzy Marcin Lubomirski działający „pod szczególną protekcyją J. O. Księżny Lubomirskiej z domu hr. Hadik" tudzież za wstawiennictwem „Pana de Glayre, konsyliarza Jego Królewskiej Mości".[28]

A więc cała trójka spotyka się w dokumentach, i to w dokumentach teatralnych. Można dowieść, że w latach osiemdziesiątych zdarzała się współpraca Glayre'a, Marii Anny oraz Jerzego Marcina Lubomirskiego, którego odwrócony monogram widnieje w dedykacji. Dodajmy od razu, że Baudouin nie był obcy temu związkowi. Bohdan Korzeniewski miał przed wojną dokument, z którego wynikało, że Baudouin oddawał księciu różne usługi (np. ułatwiał mu znajomość z aktorkami, w dokumencie widniało nazwisko Truskolaskiej). Niebezinteresownie. „Nie byłbym nawet tej komedii na świat mógł wydać — napisał w przedmowie

do *Świętoszka* z 1777 — gdyby J. O. Książę Marcin Lubomirski, pragnąc przysłużyć się *publico*, na wydrukowanie onej nie był łożył."[29]

Nareszcie poznaliśmy wszystkich aktorów i teraz chyba potrafimy odtworzyć podział ról. Najmniejszą powierzymy Lubomirskiemu. Podpisał on *Burmistrza poznańskiego*, lecz tylko jako żyrant, „redaktor odpowiedzialny". Książę, generał wojsk koronnych, mógł odpowiadać za sztukę na wypadek awantury wywołanej przez innych arystokratów. Do „żyrowania" nakłoniła go widocznie Maria Anna, adresatka dedykacji. Ta brała na siebie resztę odpowiedzialności, na co jako przyjaciółka króla mogła sobie pozwolić. Dalej trudno precyzować inicjatywę. Kto pierwszy wpadł na pomysł wystawienia i wydrukowania tej sztuki w stolicy: bankierzy warszawscy (np. Tepperowie spowinowaceni z Baudouinem) czy Glayre, szef „Tarczy Północnej"? W gruncie rzeczy to na jedno wychodzi. Jest zupełna zgodność pomiędzy dążeniami zamożnych mieszczan i polityką Glayre'a, której milcząco błogosławił czuły kochanek Marii Anny, Stanisław August.

Bez jego zgody nie wystawiono by *Burmistrza poznańskiego* w rocznicę koronacji. Sztuki na „galę" listopadową wystawiano tradycyjnie w obecności króla, w teatrze „illuminowanym", przy dźwiękach kotłów i trąb, czasem janczarskiej kapeli. Początkowo obojętnej treści, później wymowne: balet *Wanda, królowa polska* (1788), *Emilia Galotti* (1790).[30]

W 1782 rocznicę obchodzono uroczyście, bo tego roku król skończył 50 lat. Dzień zaczął się solenną wotywą w katedrze, biciem z dział i *Te Deum laudamus*. Na obiad król pojechał do Szczęsnego Potockiego, niebawem mistrza „Wielkiego Wschodu". U tegoż Potoc-

kiego zjawił się na kolacji o godz. 8. Widocznie przed kolacją był na przedstawieniu (zaczynano je o 6) i niewątpliwie dotrwał do końca, aby wysłuchać kupletów zwróconych do „drugiego Apollina", „króla mądrego" i „lubego".[31]

Nie mamy żadnej relacji z premiery, a szkoda. O 16 dni wcześniej skończył się sejm, uciążliwy, bo mnóstwo czasu zeszło na sporach proceduralnych. (Dlatego w zakończeniu *Burmistrza* postanowiono uczcić króla raczej śpiewem niż przemówieniami: „Dosyć się nudnych nasłuchał rzeczy.") Jeśli posłowie znaleźli się na widowni, nasłuchali się aktualności. Na sejmie dyskutowano m.in. sprawę regestru taktowego. A przede wszystkim byli świadkami zaczepki dokonanej pod protektoratem wtajemniczonych. Sztuka stanowiła introdukcję do pierwszej mowy w obronie miast, którą szambelan Wybicki (prawdopodobnie z inspiracji króla) wygłosił na następnym sejmie z r. 1784.[32]

Nie wiadomo dlaczego Janina Pawłowiczowa napisała, że *Burmistrz poznański* był jednym „z niewielu mieszczańskich dramatów, które nie zdobyły sobie powodzenia" i grany był na „polskiej scenie raz jeden". W tym czasie nie zbierano jeszcze afiszów i nawet Bernacki nie znalazł ani jednego z 1782. Następne roczniki były w jego czasach (1910) mocno zdekompletowane. O wystawieniu *Burmistrza* dowiedzieliśmy się z pierwodruku, a ile razy grano go po premierze, nie wiemy.

Wiemy, że miał w Warszawie wybitnego protagonistę w Andrzeju Mierzyńskim, który mimo młodego wieku (ur. 1750) grał rolę tytułową. Jego twarz „sucha i wyblakła" „w samej młodości tak pomarszczoną wydawała się na scenie, jak gdyby starości ręką cie-

niowana była". „Głos nieco chrapliwy, niejakie czasem zacinanie się w słowach szkodziły wymowie jego, lubo w ogólności była wyraźną, dobitną i wszelkie przepisy gramatyki zachowująca." Bogusławski uważał go za niezdatnego do komedii, w których debiutował (w 1780). „Przeciwnie, w rolach poważnych, jakimi były: Walerego w *Powrocie posła*, Burmistrza poznańskiego, Ryszarda w *Henryku VI* i wielu innych, bardzo naturalnie i przyzwoicie" grał „charaktery cnotliwych osób." W roli pisarza Gryzmoły wyobrażamy sobie Świerzawskiego, który był palestrantem poznańskim, zanim przyjechał do Warszawy.[33]

Po stołecznej premierze *Burmistrz* mógł być grany w Poznaniu. W Warszawie wystawiono go 25 XI, a już 7 XI Bogusławski zawarł umowę z grupą aktorów „chcąc założyć teatrum polskie w Poznaniu", swoim mieście rodzinnym. Taki teatr działał istotnie w 1783 pod kierownictwem Józefa Srokowskiego i nęcące jest przypuszczenie, że sztuka znalazła się w jego repertuarze, niestety nieznanym. Wiadomo tylko, że Srokowski napisał później z Wejnertem „operę" pt. *Donnerwetter, czyli Kapral na werbunku.* „Donnerwetter" mogło być tylko nazwiskiem kaprala, który odziedziczył widać personalia, zapewne z usposobieniem, po sierżancie Donnerwetter, świadcząc o popularności tej postaci.[34]

W przyszłości najważniejsze będzie stwierdzenie, czy i kiedy grano *Burmistrza poznańskiego* w Poznaniu, gdzie wypadki rozwijały się w zgodzie z proroczą wizją autora. Miasto, które określił jako „dosyć wesołe i ludne" (także jego dodatek, I, 1), dźwigało się na dobre. „Wszystko rośnie pod oczami Waszej Królewskiej Mości w Warszawie — pisał Oraczewski do króla 1 V 1784. — Poznań nasz, jak mi się dało słyszeć, przy-

chodzi do pięknej pory." Klugowi Rada Nieustająca zgodziła się sprzedać w tym roku plac nad Wartą pod nowe przedsiębiorstwo. „Wielki Wschód" nie mógł nachwalić się tego bankiera za jego działalność w loży „Szkoła Mądrości". Jego młodszy brat, Fryderyk Wilhelm, otrzymał stopień oficerski.[35]

Nadszedł czas wielkiej reformy. W 1790 Jan Jakub Klug był uszlachcony jako pierwszy pośród „drugich bankierów krajowych" (w pierwszej turze uszlachcono bankierów warszawskich) i już bez przeszkód mógł rozwijać swoją niepowszednią inicjatywę. 1 II 1790 wespół z trzema mieszczanami i ósemką szlachty założył spółkę akcyjną „do wyrobu skór krajowych" o niebagatelnym kapitale 216 000 złp. Pomiędzy akcjonariuszami był Zakrzewski, późniejszy prezydent Warszawy.[36]

Wyraźne echa tego wydarzenia zabrzmiały w komedii, która stanowi jakby epilog *Burmistrza poznańskiego*. Napisał ją Józef Wybicki, Kaszub z pochodzenia, od 1780 wmieszkały Wielkopolanin. Dedykował ją królowi i na polecenie króla wystawił w Warszawie w rocznicę koronacji, 25 XI 1791, a więc dokładnie w 9 lat po premierze *Burmistrza poznańskiego*. Najpierw nazywała się *Jarmark*, później *Szlachcic mieszczaninem*. Ku zgorszeniu obskurantów sędzic Świętosław herbu Pilawa przyjmuje w tym utworze prawo miejskie, aby uczestniczyć w zakładaniu wytwórni włókienniczych i garbarni. Jest tu znów burmistrz nadziany szlachetnością, a Świętosław dla zadokumentowania swojej postawy żeni się z burmistrzanką. Rzecz dzieje się niewątpliwie w Poznaniu. Wprawdzie Wybicki wiedział, że w „Krakowie najwięcej polskich kupców, w Warszawie i w Poznaniu wię-

cej Niemców lub Włochów". Ale wiedział również, że „wielu Niemców przepolaczonych niemało przysłużyło się krajowi przemysłem, w handlu, rękodzielniami i gorliwą dobra krajowego miłością". O nich myślał Świętosław mówiąc:

Z tych względów szlachta mieszczan za braci przyjęła,
Z tych przyczyn król ojczyzny, ojciec ukochany,
Król w dziejach wiekuisty.

Burmistrz

Wiwat król i stany![37]

Czy w tych latach *Burmistrz poznański* wrócił do Warszawy? Bogusławski tak pisze o sukcesach Mierzyńskiego, jak gdyby należało je odnieść do lat dziewięćdziesiątych. W każdym razie grano go nadal, najdłużej, jak zwykle, na prowincji. W 1799 w Wilnie za dyrekcji Dominika Morawskiego. W 1817 w teatrze lwowskim. Generała grał we Lwowie Jan Nepomucen Kamiński i „wydał wybornie to wszystko, co autor połączył, [a więc] i surowość żołnierza, dumę familianta i szlachetne serce człowieka". Redlichem był Jan Nepomucen Nowakowski. „Walka obowiązków z miłością ojcowską i owa spokojna stałość, gdy ją w potrzebie poświęcić przychodziło, czyniły w grze jego charakter wzniosły i naturalny."[38]

Tyle można dzisiaj powiedzieć o dziejach *Burmistrza poznańskiego*. Napisał go z wszelką pewnością Jan Baudouin. Sygnował niewątpliwie Jerzy Marcin Lubomirski. Kierował tą akcją najprawdopodobniej Maurycy Glayre, przyjaciel Marii Anny Lubomirskiej, której utwór był dedykowany. Tylko pod taką protekcją

Burmistrz poznański mógł być wystawiony publicznie, w rocznicę koronacji, aby szerzyć ze sceny ideologię kształtowaną przez lożę „Tarcza Północy".

Czy istotnie była to ideologia bez przyszłości, jak chce Pawłowiczowa? („Wtedy bowiem mieszczaństwo nie mogło odegrać u nas decydującej roli.") Może. Ale Stanisław August cenił tylko tę ideologię, i na tym polega jej znaczenie.

ŻYCIE JANA BAUDOUIN

20 czerwca 1959 r. odbyło się dosyć dziwne przedstawienie. Teatr im. Jaracza w Łodzi wystawił komedię Jana Baudouin pt. *Świętoszek zmyślony* „według Moliera". Było to wznowienie osiemnastowiecznej przeróbki, wystawionej w Warszawie po raz pierwszy w 1777, nie granej od 1814. Jan Kott, inicjator tego przedstawienia, ogłosił w programie pierwszy i jak dotychczas ostatni artykuł o autorze przeróbki. Ocenił tam jego adaptacje jako „świetne". „Najświetniejszy z molierystów polskiego Oświecenia" — napisał o nim gdzie indziej. Są to frapujące epitety. Hierarchia wartości w komedii polskiego Oświecenia wydawała się nieodwołalnie ustalona, a dotychczas nie spotykaliśmy w niej nazwiska Baudouin. Kott przedstawił go publiczności z pewnym zakłopotaniem. „Wiemy o nim bardzo mało, prawie nic..." Prawie nic? [1]

UCZEŃ BOHOMOLCA?

Jan Baudouin urodził się prawdopodobnie w 1735 jako syn Franciszka. Jego dziadkiem był zdaje się Piotr, oficer gwardii francuskiej (potem saskiej?). Miał on

przybyć do Polski w 1716 i wrócić na Zachód po sejmie niemym (1717). W Polsce zostali jego synowie: Gabriel Piotr i Franciszek. Gabriel Piotr, też oficer gwardii, jeszcze przed wyjazdem z Francji wstąpił do zgromadzenia xx misjonarzy. W Warszawie założył szpital Dzieciątka Jezus (1757), co mieszkańcy upamiętnili ulicą Boduena.[2]

Franciszek Baudouin leczył kilku Sapiehów, choć pewno o nim napisał Piotr Sapieha, stolnik litewski, że „*ex rerum natura* doktorem nigdy nie bywał, tylko regimentsfelczerem w regimencie pana pułkownika Różyckiego". Z kolei Baudouin żalił się na Piotra Sapiehę: „Po jedenastu latach służby, chociaż służyłem ojcu i synowi, JP. Stolnik Litewski odprawił mnie z niczym, każąc mi powiedzieć, bym szukał sobie służby u ks. biskupa warmińskiego." * Cóż mi pozostało — powiadał — pójść gdzie mnie oczy poniosą. Na pewien czas osiadł we Wrocławiu. Jego przyjaciel nabył tam dom za murami i urządził laboratorium alchemiczne. Latem 1737 Baudouin utrzymywał, że obaj znaleźli się w połowie drogi do odkrycia kamienia filozoficznego. Mimo to przyjął propozycję Józefa Sapiehy (stryj Piotra), który zaprosił go na swój dwór. Wziął zaliczkę na podróż i ruszył na wschód, lecz nie dojechał do Bociek. Utknął w Warszawie, dokąd przybył 30 VIII 1737

---

* *„Monseigneur le Stolniq de lituaniee apres auoir servir tant le perre que le fis et onze ans de service partoutte recompance né ma rien donné en meffaisans dirre que Jauez cherché service aupres leveque de varmi."* Powinno być (w ówczesnej ortografii): *„Monseigneur le Stolnik de Lithuanie, après que j'avois servi tant le père que le fils, et onze ans de service, pour toute récompense ne m'a rien donné, en me faisans dire, que j'avois chercher de service auprès de l'Évêque de Varmie."*

sprzedając swoje leki „uniwersalne, na wszystkie choroby", o których twierdził, że „nawet odmładzają".[3]

Ożenił się (pewno za poprzednim pobytem) z Elżbietą Loupi. W ten sposób, chudopachołek, spowinowacił się z rodzinami patrycjuszy: Lupich i Hiżów (Hiche). Obie wywodziły się z Francji, lecz były zadomowione w Warszawie. Przodkowie Hiżów i Lupich bywali dworzanami Sobieskiego i Sasów. Wielu dosłużyło się wysokich stopni w gwardii koronnej, jednocześnie trudniąc się handlem i pośrednictwami. To środowisko niewątpliwie ułatwiło działalność zawodową Baudouinowi. Spis mieszczan z 1754 ustalił, że „Franciszek Bodue doktor" mieszkał z żoną i pięciorgiem dzieci na Krzywym Kole (obecnie nr 2/4). Widocznie powodziło mu się dobrze, skoro trzymał 4 sługi.[4]

Jan był jednym z trzech synów Franciszka (miał jeszcze 2 młodsze siostry). W wieku szkolnym poszedł do kolegium, zapewne jezuickiego. Czego się tam nauczył? Niczego — twierdził — „po skończonych szkołach, w których lat siedem marnie strawiłem, po popisie z powszechnej filozofii, wyszedłem na świat nieukiem, pełnym próżności z mniemanych nauk moich". Jakkolwiek ocenić to wyznanie, wymaga sprostowania. W 1752, prawdopodobnie podczas studiów Jana Baudouin, nastąpiła reforma kolegium warszawskiego. W ostatnich klasach Baudouin mógł być uczniem Franciszka Bohomolca, świadkiem, a może uczestnikiem przedstawień, które Bohomolec urządzał w teatrze szkolnym, wystawiając tam w l. 1753—60 swoje komedie konwiktowe. Tak dojrzewała zapewne jego „wrodzona skłonność do teatrum".[5]

POSESJONAT

Nie wiemy, jak spędził następne lata. Ok. 1765 ożenił się z Katarzyną Wauer (na Pomorzu?). Potem mieszkał w Warszawie na Starym Mieście, może w domu rodzinnym. Trudnił się interesami, widocznie na większą skalę, skoro córkę trzymał mu do chrztu Piotr Tepper, najznaczniejszy bankier Warszawy (ok. 1770).[6]

Lepiej znamy wydarzenia roku 1775, który stanowił jakby ekspozycję jego dalszej biografii. W początku roku, 17 I 1775, teatr warszawski wystawił komedię Regnarda *Demokryt*, wydrukowaną anonimowo, dedykowaną Czartoryskiej, generałowej ziem podolskich. Możliwe, że był to debiut dramatopisarski Jana Baudouin. Wiosną, 19 III 1775, jego młodsza siostra wyszła za Ignacego Kluczewskiego, oficera gwardii koronnej, kolegę pułkowego Hiżów, spowinowaconych z Baudouinami. Cała „gallopolonia" ze wszystkich sił pięła się do nobilitacji. Baudouinowie byli szlachtą francuską. Patrzył im się indygenat, tzn. potwierdzenie herbu przez sejm, czego jednak nie dostąpili. Stąd ślub Anny Elżbiety ze szlachcicem stanowił ważne wydarzenie, niestety przyćmione skandalem.[7]

Sprawa miała zapewne związek z interesami Baudouina, do którego zawitał instygator sądowy. Baudouin zelżył go, a za swoje „ekscesa", razem ze wspólnikiem, jakimś Castellim, był 13 IV 1775 „w Prochowni osadzony". (Prochownia na Mostowej, zachowana do dziś, stanowiła wówczas areszt sądów marszałkowskich.) Wyszedł z aresztu dosyć szybko, lecz miał tam wracać kilka razy, co wywarło decydujący wpływ na jego psychikę i czyny.[8]

W miesiąc później nastąpiło radośniejsze wydarzenie. Pełnomocnik Brühla, starosty warszawskiego, „pozwolił ustąpić" „gruntu wraz z budową" „na włóce Chmielnik zwanej" Michałowi Hieronimowi Radziwiłłowi „na osoby Ichmość PP. Jana i Katarzyny Baudouin". Akt wystawiony 8 V 1775 wciągnięto do ksiąg miasta Grzybowa 11 X 1775 r.[9]

Jest to niewątpliwie ślad jakichś usług oddanych Radziwiłłowi. Bogacz i człowiek interesu, zarazem poplecznik Ponińskiego i klient Stackelberga, Michał Hieronim Radziwiłł uczestniczył w opracowaniu „praw wekslowych", które miały uruchomić kredyt na skalę nie spotykaną poprzednio w naszym kraju. Tekst ustawy oblatowano w grodzie warszawskim 13 IV 1775 (nawiasem mówiąc tego dnia, w którym Baudouin był aresztowany). Potem ogłoszono je w wersji polskiej, niemieckiej i francuskiej, którą opracował Baudouin. Zapewne tym, a może jeszcze innym związkom z Radziwiłłem zawdzięczał własny dom.[10]

Dom stał tam, gdzie dzisiaj Pałac Kultury, wówczas przy świeżo wytyczonej ul. Chmielnej. Leżał na terytorium jurydyki, co miało dobre i złe strony. Najgorszą była nieograniczona władza starosty i jego urzędników. Najlepsza polegała na tym, że Baudouin, który nie był ani szlachcicem polskim, ani mieszczaninem warszawskim, tylko na terytorium jurydyki mógł nabyć prawa własności.

Na Chmielniku czekał go „dworek drewniany w zrąb", wybudowany w 1766. Nieduży (33×16 i 1/4 łokcia). Parterowy, lecz z „małą izdebką w hultaju, czyli facjatce", oknami zwrócony do drogi („6 na dole, 2 okienka w facjatce"). W podwórzu była „stajnia

w słupy i bale", dalej duży ogród. Dom należał od 1775 do Baudouina, za grunt płacił do skarbu starościńskiego 52 złp. rocznie, na św. Marcin.[11]

LIBRECISTA

W tym zaciszu napisał pierwsze prace literackie wydane pod własnym nazwiskiem. Wiosną, 28 IV 1776, umarła Joanna Gröll, żona księgarza i nakładcy, który wydrukował „prawa wekslowe". Pewien przyjaciel Lessinga napisał jej niemieckie epitafium, a Baudouin przełożył te wiersze na polski. Widocznie często bywał na Marywilu w domu „zu den Polnischen Poeten". Do niemieckiego mieszczaństwa mogła zbliżyć go żona, zapewne Niemka z pochodzenia.[12]

Przekład był słaby. Pojawia się na początku kariery Baudouina jakby dla ostrzeżenia, że nie urodził się pod znakiem poetów. Jego domeną była proza. Jego właściwy debiut odbył się w teatrze warszawskim we wrześniu 1776, kiedy wystawił swoją przeróbkę komedii Regnarda *Dziedzic*. Na afiszu widniało już wtedy nazwisko Baudouin. Na widowni zjawił się król. W rok później przeróbka ukazała się w druku, określona przez autora jako „niemal najpierwsza praca" w przedmowie *Do łaskawego publicum*. Począwszy od tej premiery Baudouin dokonał kilkudziesięciu przeróbek i przekładów. Pod swoim nazwiskiem wydał siedem.[13]

Trzeba się będzie dobrze nabiedzić, zanim rozróżnimy pozostałe, choć prawdę mówiąc bardziej od takiej bibliografii ciekawi bylibyśmy rozwiązania innej zagadki. Przed artykułem Kotta nikt nie przeczytał

wszystkich komedii Baudouina, a szkoda. Znać w nich bujną, intrygującą indywidualność. Mają rytm, zadziwiają liczbą przysłów, porzekadeł, różnych zwrotów idiomatycznych, właściwych tylko naszemu językowi. W jaki sposób ten przybysz, na co dzień mówiący trzema językami, mógł nabyć takiej wrażliwości na mowę autochtonów?

Zdaje się, że miał dobry słuch. Przez wiele lat był dostawcą librett operowych. Największe wzięcie miała wówczas opera, włoska i francuska. Teatr Narodowy, skazany na konkurencję z obcymi zespołami, musiał wytworzyć własną operę. Zapoczątkował ją Bogusławski, wystawiając za dyrekcji Montbruna *Nędzę uszczęśliwioną* (muzyka Kamieńskiego, tekst przerobił Bogusławski z kantaty Bohomolca, 11 VII 1778). Baudouin zapalił się do tej roboty i wnet spolszczył dwie opery francuskie (*Bednarz*, Audinot, oraz *Dwóch strzelców i mleczarka*, Duni, obie gotowe latem 1778, wystawione następnego roku). Tak zaczął się niesłusznie zapomniany epizod: współzawodnictwo dwóch librecistów. Baudouin, więzami pochodzenia złączony z Francją, dążył do zaszczepienia w Polsce francuskiej *opéra comique*, wówczas nowocześniejszej, i wkrótce przerobił utwór najwybitniejszego kompozytora spomiędzy „bufonistów" francuskich: Grétry (*Dwaj skąpcy*, 1780?). Bogusławski gustował we włoskiej *opera buffa*, już zakorzenionej w Polsce. Pojął, że domorosła sztuka Kamieńskiego nie może rywalizować z dziełami Francuzów, więc na inicjatywę Baudouina odpowiedział polskimi librettami do włoskich oper Sacchiniego (*Dla miłości zmyślone szaleństwo*, 1779) i Paisiella (*Fraskatanka*, 1782).

Echo tej rywalizacji pobrzmiewa w *Dziejach Teatru*

Narodowego, które Bogusławski napisał pod koniec życia. Opisał tam, jak wielkie wrażenie na publiczności sprawiły opery włoskie śpiewane po polsku (zwłaszcza *Fraskatanka*). Francuskie *opéras comiques* wspomniał niechętnie, bo „chociaż z osnowy swojej zabawne, krzykliwym śpiewem bardziej raziły, niżeli zadowalniały słuchaczów". (Polacy, zdaniem Bogusławskiego, mieli „uszy do włoskiej przyzwyczajone melodii", w dodatku francuski śpiew „dla polskich głosów" był „za wysoki"). Jest w tym sporo prawdy. Muzyka włoska zwyciężyła w Polsce wpływy francuskie. Jest również w słowach Bogusławskiego ślad wyraźnej niechęci do Baudouina, którego nazwisko przemilczał w *Dziejach Teatru Narodowego*.[14]

Niesprawiedliwie. Zanim rozstrzygnął się ich spór, Baudouin zaznał w teatrze warszawskim niemałej sławy. Jeszcze w 1781 miał nad Bogusławskim wyraźną przewagę. *Zmyślone szaleństwo* Sacchiniego grano tego roku 4 razy, a jednocześnie: *Dwóch skąpców* 8, *Bednarza* 10, *Dwóch strzelców* 11 razy.[15]

Program Baudouina brał górę. Polegał na gruntownym polszczeniu librett, „stosowanych" do życia mieszczan polskich. Dzięki temu w *Bednarzu* pojawili się na scenie mieszczanie warszawscy, i to w rolach pierwszoplanowych, chyba po raz pierwszy w historii. Oprócz francuskich arii i recitatiwów Baudouin kazał im śpiewać piosenki cytowane wprost z folkloru miejskiego, a w tekście zaznaczane tylko przez incipity, tzn. początkowe wiersze piosenek, dziś już niestety zapomnianych. Kiedy w modę wszedł orientalizm, wprowadził do jednej z oper kupców polskich pod panowaniem tureckim w Chocimiu. (Rzecz była na czasie: właśnie król wybrał się nad granicę turecką,

a handel ze Wschodem znalazł się w centrum zainteresowania.) Nawet w operze postawił na teatr mieszczański.[16]

Bogusławski działał wedle innej zasady. W operach włoskich treść pozostawił bez zmiany. Jednocześnie dążył do wytworzenia opery, której muzyka byłaby dziełem kompozytorów polskich, a w każdym razie „miejscowych". W tej dziedzinie, w twórczości „oryginalnej", wyminął temat mieszczański. „Narodowość" pragnął osiągnąć, tak jak w *Nędzy uszczęśliwionej*, cytowaniem folkloru wiejskiego. W obu dziedzinach wygrał. *Fraskatanka* zaczęła widomie przechylać szalę na korzyść opery włoskiej. W 1783 grano ją 6 razy, podczas gdy *Dwóch skąpców* powtórzono tego roku 4, *Bednarza* 3, a *Dwóch strzelców* tylko 2 razy. W 1784 Baudouin uznał się za pokonanego i pierwszeństwo w polszczeniu opery przyznał Bogusławskiemu. W 10 lat później *Krakowiacy i Górale* przynieśli ostateczne zwycięstwo tematyce chłopskiej, w muzyce i w treści ogłoszonej za „narodową". Koncepcja mieszczańskiego teatru muzycznego upadła. Odnowił ją dopiero warszawski wodewil w w. XIX.[17]

Dziś, nie ujmując niczego *Krakowiakom i Góralom*, warto oddać sprawiedliwość Baudouinowi. Nie ulega wątpliwości, że pisał wówczas lepiej niż Bogusławski. Zaświadczy o tym *Bednarz*, istny kram z piosenkami. Skąd je Baudouin wziął, łatwo zgadnąć. Treść sztuki „zlokalizował" na Grzybowie. Bodajże nawet sportretował tam swoich sąsiadów, bednarzy i piwowarów, od których roiło się na terytorium jurydyki. Jako początkujący pisarz miał na Grzybowie niezłą szkołę potocznej polszczyzny, która wpadała mu w ucho tym łatwiej, że był muzykalny. Najchętniej wyobrażamy

go sobie w drewnianym dworku, za szpinetem, jak śpiewa z żoną i przyjaciółmi „Pojedziemy na Bielany, dam ci gęby, mój kochany!" (przy czym pani Kasia z domu Wauer mogła trochę szadzić).

KOMEDIOPISARZ

Czy był „najświetniejszym molierystą" polskiego Oświecenia? Byłoby to dosyć dziwne, gdyby w ówczesnym teatrze polskim znaleźli się molieryści, a już Baudouina nie należałoby tak nazywać, przynajmniej dopóty, dopóki nie dowiemy się, ile komedii Moliera przerobił. Podpisał jedną (*Świętoszka*, 1777). Bez większego ryzyka można przyznać mu drugą (*Skąpiec*, 1777). A więc na razie dwie, tyle, ile przerobili: Zabłocki i Wichliński (też niesłusznie zapomniany). Żaden z nich specjalistą molierowskim nie był. Oprócz Zabłockiego wszyscy tłumaczyli Moliera prozą. Wszyscy polszczyli wydarzenia, postaci, a co najważniejsze, styl. To, co stanowi urok *Amfitriona* w przeróbce Zabłockiego, ma posmak czysto barokowy, ściślej mówiąc posmak późnego baroku sarmackiego. Klasycyzm Moliera był za trudny dla tych pisarzy i wątpliwe, aby go pojmowali.[18]

Najznakomitsze partie *Świętoszka*, te, które Molier pisał dla siebie jako wykonawcy głównej roli, Baudouin przełożył bardzo słabo. Najlepsze są jego własne dodatki. Miał talent komediopisarski, ale szczególnego pokroju. Nie umiał napisać własnej komedii. Umiał nadać przekonywający kształt cudzej konstrukcji, co nasuwa formułę, w jaką Borowy ujął talent

Zabłockiego. (Caillavet, który nie znalazł swojego Flersa.) [19]

Od Zabłockiego różni go to, że całej komedii nie potrafił utrzymać na jednakowym poziomie. Dopiero wtedy, kiedy jakiś szczegół przemówił mu do wyobraźni, zdobywał się na sceny wyrazistsze, czasami znakomite. Pisał wówczas tak dobitnie jak mało który z jego rywali.

Instygator

In quali specie były te pieniądze?

Sknerski

W złocie ważnym, obrączkowym, holenderskim.

Ile było pieniędzy?

Sknerski

Dziesięć tysięcy czerwonych złotych, dobrze rachowanych.

Instygator

Dziesięć tysięcy czerwonych złotych?

Sknerski

Dziesięć tysięcy czerwonych złotych.

Instygator

Znaczna kradzież. Ja nie wiem, co u diabła tak się teraz kradzieże zagęściły. Koza marszałkowska tak zapchana, że wkrótce trzeba będzie drugą taką postawić albo tych powywieszać.[20]

Takie wzmianki, niezupełnie molierowskie, najbardziej ciekawią w komediach Jana Baudouin. Mają piętno osobistych doświadczeń autora. Jest ich wiele, poczynając od *Dziedzica* (1777). „Jednak mnie jakiś strach okropny przechodzi — mówi jedna z postaci tej komedii — żeby się zwierżchność o tej śmiałej robocie nie dowiedziała."

> Ona czasem za katy przezorna, zdarzy się, że za żarty w Prochowni naznaczy mieszkanie, a to nie żarty fałszywy na testamencie podpis uczynić...[21]

Jak widać, Baudouin pisał komedie także po to, by usprawiedliwić się przed publicznością. Tłumaczył jej, że do Prochowni trafił za żarty. Widocznie nurtowały go stosunki z wymiarem sprawiedliwości, bo obrazy operacji finansowych i trybunałów same cisnęły mu się pod pióro. Były dependent „u sławnego mecenasa", u którego „też trochę nałapał wykrętów". Przekupny „podpisek". Kłamliwy subdelegat, susceptant, regent, podsędek, instygator marszałkowski, burgrabia grodzki, wszyscy przedstawiciele prawa i bezprawia wdzierali się za nim na scenę przy lada sposobności. Pod jego piórem nawet baśniowy sąd miłości w *Wieszczce Urzelli* przybrał postać trybunału:

> Instygatorowa
> *głośno*
>
> Z regestru uczynkowych następuje sprawa,
> Powabna Amarylla jak powódka stawa,
> A odważny Walczycki pisze się pozwany...[22]

Na powierzchni tych scen maluje się rozbawienie. Pod powierzchnią wyczuwa się grozę. „Podziękuj waćpan

Bogu — woła Stach w *Bednarzu* — że teraz nie wpadniesz w ręce tych nielitościwych burgrabiów, bo oni gotowi ostatnią zedrzeć koszulę i na wpół darmo ją przedać." [23]

Ze *Świętoszka* wyłania się portret takiego burgrabiego, najlepszy ze wszystkich w komedii stanisławowskiej. „Jestem Tradnicki do usług Waćpana Dobrodzieja, z województwa mazowieckiego, i od lat trzydziestu urząd burgrabiego sprawuję z honorem."

> Z nieboszczykiem ojcem waćpana dobrodzieja, gdy jeszcze w palestrze zostawał, ścisłą miałem przyjaźń. Był to kawaler *de jure* i hajda, potrafił i wybić, i wypić. Pamiętam, jakeśmy w Czersku Żydom brody wyrywali i szynkarkom okna wycinali, gdy nam miodu na kredyt dawać nie chciały.[24]

Wbrew pozorom, władza tak energicznego urzędnika miała ciasne granice, co autora wcale nie cieszy. Dowiadujemy się ze *Świętoszka*, że „pan starosta Szałaputzki, gdy mu tradowano dobra, woźnemu dał sto kijów, a burgrabiemu pysk wyciął, a cały interes na dwoje czternastu grzywien się zakończył". Dotarliśmy do sedna sprawy. Pan starosta mógł sobie na to pozwolić. Baudouin nie był nawet szlachcicem polskim. Był mieszkańcem jurydyki, wydanym na łup podwójnej samowoli: skorumpowanego sądu i byle sobiepana, który drwił sobie ze starościńskiej jurysdykcji.

Nic dziwnego, że najlepiej wyraził to, co najmocniej przeżył. Jako twórca postaci palestranckich wyprzedził i przewyższył Zabłockiego. Zaczął torować drogę Fredrowskiemu Rejentowi. W przedmowie do *Świętoszka* sam stwierdził, że „burgrabia przychodzący brać intromisją, czego nie masz w oryginale, mocno się także

podobał *publico*, a mianowicie prześwietnej palestrze, która mi przyznała, żem go dobrze trafił".

Świętoszek zmyślony miał jeszcze inną wymowę, lecz Jan Kott przesadził wychwalając go jako manifest libertynów polskich. W ówczesnej Rzeczypospolitej taki manifest trudno sobie wyobrazić. W przeróbce znalazły się istotnie aluzje do działalności księdza Marka. W druku uwydatniło je motto z Trembeckiego. Otóż uderzyć w księdza Marka znaczyło wówczas uderzyć w konfederację barską, której ten mniemany wieszcz był żywym symbolem kręcącym się po Warszawie. Widmo nawej rewolucji „republikańskiej" spędzało królowi sen z powiek. Nic dziwnego, że za *Świętoszka* wyliczył Baudouinowi 50 dukatów (= 900 złp. = siedemnastoletni czynsz za Chmielnik). Wystawiając *Świętoszka* Baudouin wmieszał się do polityki.[25]

I to wcale nie po raz ostatni. Jedną z następnych komedii dedykował Stackelbergowi. Był to *Bednarz*, który w 1779 uświetnił otwarcie Teatru Narodowego na Placu Krasińskich. Możliwe, że wówczas popełnił błąd. Król, obecny na premierze, sam schlebiał ambasadorowi Katarzyny, ale nie lubił drażnić „republikanów". Baudouin powinien o tym wiedzieć i nie jest wykluczone, że uciekł się do szantażu. Już w przedmowie do *Świętoszka* pozwolił sobie na pogróżki:

> ...widząc, iż [teatr] mimo znacznej korzyści, którą innym przynosi, oczekiwania mego nie dopełnia, przymuszony jestem te miłe porzucić zabawy, gdyż okoliczności moich nie polepszają.

Oczywiście nie porzucił ich, lecz gniewnie śledził zaszczyty, którymi król nagradzał sztuki innych autorów:

pensje, zaproszenia na obiad czwartkowy, medale *Merentibus*.

Kiedy debiutował, miał niewielu rywali. (W 1775 najgroźniejszy był Oraczewski.) W kilka lat później namnożyło się w Polsce dramatopisarzy i Baudouin stwierdził z goryczą, że zasługę wypolerowania teatru zagarnęli inni. Węgierski, który zdumiał Warszawę poetyckim przekładem *Pigmaliona* (1777; Baudouin przełożył *Pigmaliona* prozą, chyba wcześniej). Trembecki, który wystawił wierszowany przekład *Syna marnotrawnego* Voltaire'a (1779). A przede wszystkim Zabłocki. Debiutował on niemal jednocześnie z Baudouinem, a w 1781 miał go pokonać z kretesem.[26]

Baudouin mógł się poczuć skrzywdzony. Pewno nie uświadomił sobie, że dobrze opanował język, ale tylko trybunalsko-grzybowski. Subtelniejszych odcieni po polsku wyrazić nie potrafił. Z chwilą gdy Zabłocki rzucił na szalę swój świetny wiersz, wynik współzawodnictwa był przesądzony. Wiersz zastosowany przez Baudouina w *Wieszczce Urzelli* (wystawionej po *Fircyku w zalotach*) obnażył jego piętę achillesową. Niewątpliwie współtwórca komedii stanisławowskiej w turnieju o tytuł najlepszego autora przegrał także przed trybunałem publiczności.

KAPITALISTA

Sprawiedliwość każe przyznać, że przegrał także z przyczyn pozateatralnych. Główne źródło jego dochodów stanowiły operacje finansowe, które stosował na coraz większą skalę. Gdzie drwa rąbią, tam wióry

lecą. Świadczy o tym epizod, który wydarzył się prawdopodobnie w 1779.

Jeśli wierzyć Baudouinowi, wszystko poszło stąd, że pożyczył jakiemuś Szmulowiczowi 108 dukatów. Jednocześnie Jakub Szmulowicz sprzedał „rabinowi uchańskiemu" kilka sztuk cycu, za które wziął weksel pewnego gdańszczanina. (Weksle przyjmowano zamiast gotówki, bo pieniądz był rzadki.) Później nastąpiła zmiana koncepcji. Weksel dostał się Baudouinowi, a rabin wyliczył Szmulowiczowi gotówkę, lecz w „bawarskich piniądzach" (= fałszywych?). Rabina „obwiniono", a wówczas Szmulowicz, pragnąc „ocalić" 108 dukatów, tzn. bezprawnie umorzyć swój dług, oskarżył Baudouina o mienianie pieniędzy „bawarskich". Tak w każdym razie rzecz wypadła w oświetleniu Baudouina, który chciał zwalić winę na Żydów.

Nadto wtrącił się do tej afery (nie wiadomo, dlaczego) „szlachetny Konstanty Gustowski":

> ...ten mnie po ulicy z innymi Grekami ścigał, ten trząsał i zabierał rzeczy moje, ten po kilka razy naszedł me pomieszkanie i one [ze] zgorszeniem sąsiadów i śmiertelnym familii mojej zmartwieniem żołnierstwem napełnił...

Obraz jest tak sugestywny, że szkoda by zeń uronić najmniejszego szczegółu. Na Grzybowie rozległy się zapewne okrzyki, które Baudouin zarejestrował w *Skąpcu*: „Złodziej! złodziej! zbójca! drapieżnik! łapaj! bij! zabijaj..." Gustowski, jak wynika z opisu, gonił go po ulicy. Gdzie go dopadł, nie wiemy. Dość, że pojmał go i zawiódł do Pałacu Krasińskich. Tam pojmany „widocznie okazywał niewinność swoją", a „pragnąc uniknąć sekwestru" przedstawił posiadane weksle

ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOSCI

AKTOROWIE NARODOWI

Będą mieli honor dać w Niedzielę, to iest: Dnia 15. Listopada Roku 1789 na pierwszy raz Reprezentacyą w Spiskim Pałacu na zwyczaynym Teatrze

OPERY

Przetłomaczoney z Francuzkiego z muzyką P. na Grettri w iednym Akcie

POD TYTUŁEM

DWOCH STRZELCOW I MLECZARKA.

Po którey skończoney nastąpi

DRUGA OPERA ORYGINALNA

Także w iednym Akcie

POD TYTUŁEM

NIE ZAWSZE SPI TEN CO CHRAPI.

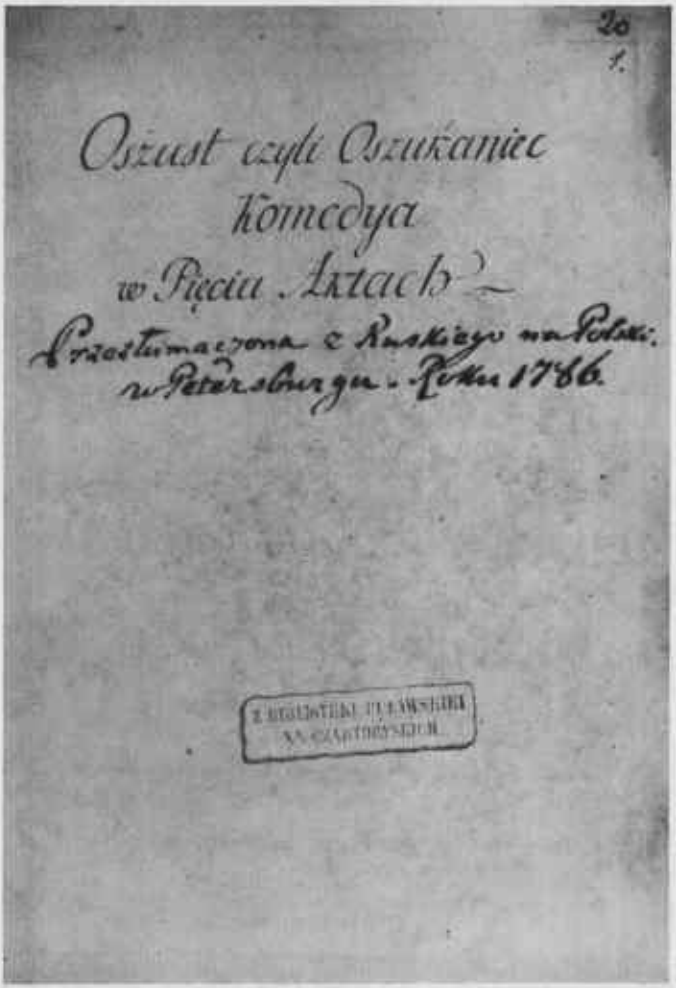
Zaczynać się będzie w wieczor o godzinie 6tey.

CENA MIEYSC.

Loża na pierwszem i drugiem Piętrze, z 4. Biletami, zł:	24.
Do wielkiey Loży Bilet poiedynczy	6.
Porter	4.
Bilet ieden do Loży na Galeryą	3.
Galerya	2.

Biletow dostać można w tymże Spiskiem Pałacu u Kassyera Teatralnego.

1. AFISZ TEATRU KRAKOWSKIEGO (1789)


20
1.

Oszust czyli Oszukaniec
komedya
w Pięciu Aktach
Przetłumaczona z Ruskiego na Polski:
w Petersburgu. Roku 1786.

2. POLSKI PRZEKŁAD *OSZUSTA* KATARZYNY II, KARTA TYTUŁOWA

„na kilka tysięcy czerwonych złotych" (tzn. kilkadziesiąt tysięcy złp.). Co było dalej? Oddajmy głos Baudouinowi:

> Mimo jednak niewinność moją byłem schwytany jak złoczyńca na ulicy, porwany od dzieci przestraszonych, od żony śmiertelnie stroskanej, do aresztu zaprowadzony, tam nieprawnie dni kilkanaście trzymany i dopiero za poręką, której podług prawa jako posesjonat nie potrzebowałem, uwolnionym został.

Czyż poeta ścigany po ulicy przez „Greków" mógł liczyć na medal *Merentibus*? Jaśnie Oświecona Komisjo — wołał —

> ...przez ten najnieszczęśliwszy dla mnie przypadek utraciłem zaufanie niektórych panów, a następnie i dalszy sposób do życia, gdyż od owej fatalnej dla mnie pory nie jestem już użyty do ich interesów, z których częstokroć znacznie korzystałem.
>
> ...w niektórych domach, gdzie z chęcią przedtem przyjmowany byłem, wzgardliwie na mnie patrzano...
>
> ...imię dobre i kredyt u publiczności dawały mi sposób uczciwy do wyżywienia siebie i licznej familii mojej. Gdy teraz z zaszczytu tego ogołocony jestem, nic prócz sama rozpacz mi została.[27]

Co do interesów, wiadomo, że był zatrudniany przez prymasa. Rozgłos, jakiego nabrała afera, mógł mu istotnie zaszkodzić. Prawdą jest i to, że go plotkarze nie oszczędzali. Pokazywali go palcem („ten co siedział w kozie") i dodawali, że jako agent prymasa miał współpracować z pewną Francuzką, która „swatała" ładne dziewczęta. Jedną z nich przedstawił jakoby ks. Wacławowi Wiażewiczowi, zatrudnionemu

w sądzie prymasowskim. Tym stosunkom paszkwilant przypisał uwolnienie Baudouina w procesie ze Szmulowiczem i Gustowskim:

Pewnie by dotąd jeszcze w kozie bawił,
By ktoś za niego kaucyi nie stawił.[28]

Był już człowiekiem osławionym, gdy we wrześniu 1781 znów stanął przed Komisją Skarbu, w poważniejszej sprawie. Proces toczył się wówczas o sfałszowany podpis na wekslu gen. Rozrażewskiego. Szło o 12 000 dukatów! W mgnieniu oka Baudouin (pewien komediopisarz, *„ein gewisser Komödienschreiber"* — napisał o nim Jan Heine) stał się sensacją ulicy. Wyrok zapadł 29 IX 1781. Główni winowajcy, Krzyżanowski i Moczydłowski, poszli do twierdzy. „Urodzony Jan Bodue" miał „trzeć drzewo" i „chędożyć ulice", lecz darowano mu te upokorzenia. Komisja dowiodła mu krzywoprzysięstwa i namowy do krzywoprzysięstwa, a za to — czytał sędzia —

...onegoż do domu poprawy przy Warszawie będącego oddanym i tamże przez rok jeden, bez ponoszenia jednak [wspomnianej] kary, utrzymywanym być stanowi.[29]

Wiemy, że Baudouin odsiedział więzienie, na szczęście złagodzone ludzkimi uczuciami jakiejś Zosi, pewnie córki komendanta. „Znałaś me serce — wyznał — żem padł ofiarą przyjaźni — mniemanej prawdy — zdrady, nie powiem wyraźniéj..."

Słodziłaś los mój srogi — przez ciebie, o pani,
Nuciłem sobie pędząc tęsknice odchłani.

Kto to był? Może Zofia Załuszczyńska, „podpułkownikówna wojska koronnego". W 1784 wydała romans,

któż by wglądał tak ściśle, czy przez nią przełożony. Baudouin był jej szczerze wdzięczny, co najmniej za to, że mógł pracować w więzieniu. Napisał tam (czy tylko poprawił?) *Wieszczkę Urzellę*. Po wyjściu z więzienia wydrukował tę sztukę (1783). Tekst poprzedził wierszem *Do ślicznej Zosi*, na karcie tytułowej kładąc wymowne motto:

Dziecko boleści, trosków i rozpaczy,
Jakimże okiem ciebie świat zobaczy? [30]

«POLSKI WOLTER»

Świat, wolno przypuścić, spojrzał na to dzieło okiem ciekawym. Stanowiło montaż różnych dzieł Voltaire'a. Tuż po wydrukowaniu tekstu na ulicach Warszawy pojawiły się afisze następującej treści (datowane 5 IV 1783):

> Na pożytek p. Baudouina, w nadgrodę dzieł niektórych jego, którymi się przysłużył teatrowi, wielka opera w 4 aktach wierszem jegoż przekładu: *Wiedma Urzella albo to, co się damom podoba*. Ta sztuka dana będzie z okazałą pompą, ozdobami, oświeceniem całego teatru i żadne się nie będą oszczędzać koszta, jakich wykonanie tej opery, w którą przeszło 80 osób wchodzi, koniecznie wymaga. Co czyni nadzieję mającemu dziś na swą korzyść tę reprezentację, że prześwietna publiczność, której już to tragiczne, już to krotofilne dawał widowiska, swą liczną bytnością udarować ją raczy...[31]

Bywalec warszawski mógł wówczas dojść do dwóch wniosków. Po pierwsze, że tekst afisza zredagował sam Baudouin. Po drugie, że osława nie zagrodziła

mu drogi do teatru. Wnioski byłyby trafne. Związki Baudouina z teatrem jeszcze się zacieśniły. Prawdopodobnie w 1783, a na pewno w 1784, był na etacie teatru jako „oficjalista" z płacą 10 dukatów miesięcznie.[32]

W teatrze był widać dobrze znany, także za kulisami, skoro w 1784 przedstawił się jako nauczyciel jednego z najlepszych aktorów, Kazimierza Owsińskiego:

> Z niemałą widzę radością owoce rad moich, którymi do dworu Thalii wprowadzony, bez wiadomości teatru, bez wzoru do naśladowania, do wielkiej w sztuce deklamowania przyszedłeś doskonałości.

Tak przemawiał do Owsińskiego, zarazem namawiając go, by zdradził Talię, muzę komedii. „Komedia w krótkim czasie dość znaczne uczyniła postępki, kiedy innym narodom na wydoskonalenie onej wieków potrzeba było." Operę wydoskonalił Bogusławski. Teatr polski powinien pomyśleć o tragedii.

> Już monarcha kochający nauki natchnął swój naród entuzjazmem doskonalenia onych. Powstaną niemylnie polskie Moliery, Racyny, Korneliusze, a może i Woltery.

Polskie Woltery! Znając Baudouina można przypuścić, że to stanowisko zarezerwował dla siebie. „Ich dzieła" — z grzeczności mówił o całym pokoleniu polskich tragików —

> ...wskrzesiciela swego pamięć uwiecznią, a dla widzialni narodowej tak sławnych uformują aktorów, jak dla francuskiej są Kain i pani Dumesnil. O! Jakżebym się sądził szczęśliwym, gdybym dość uczuł

geniuszu dla przyłożenia się do tego i stania się tej sławy uczestnikiem.

Kiedy? Wnet. Po wyjściu z więzienia Baudouin wziął się do dram i komedii serio (jakby powiedział Norwid). To doświadczenie miało go zaprawić do pisania tragedii. O wykonawców nie lękał się. „Niektórzy spomiędzy aktorów polskich dosyć już [są] wydoskonaleni, aby się na scenę tragiczną odważyli."

Owsiński, do Waćpana należy otwarcie świątyni Melpomeny, Wilson i Zennewal, których z powszechnym grałeś zadziwieniem, tej chwały godnym cię czynią...[33]

Jak wiadomo, Wilson to główna postać dramy *Fabrykant londyński* (Fenouillot de Falbaire). Zennewal stanowił tytułową rolę słynnej dramy Merciera. Pierwszą Baudouin przełożył. Drugą prawdopodobnie wydał.[34]

Obie cenił, co wydaje się znamienne dla jego „nowej fali". *Fabrykant londyński* i *Zennewal* to posępne historie operacji finansowych, niesłusznych posądzeń i triumfującej sprawiedliwości. Mimo rzewnego nastroju były sztukami walczącymi. Przekonywały, że mieszczanin może być bohaterem dramatu. Sławiły jego cnoty, przeciwstawiane dekadencji arystokratów. Baudouin uważał się za szlachcica, ale wiódł życie mieszczanina. Miał swój interes w wywyższeniu mieszczaństwa i skruszeniu ustroju, który uczynił zeń obywatela drugiej klasy, napiętnował więzieniem (nie wiemy, czy sprawiedliwie), tamował wzrost środowiska, w którym Baudouin wzrósł. W latach osiemdziesiątych warszawianie obcego pochodzenia stanowili już znaczną siłę. W finansach przewodził Piotr Tepper

(kum Baudouina), Tepper-syn i kilku innych cudzoziemców, złączonych więzami krwi i wspólnymi interesami. Regiment gwardii pieszej koronnej znajdował się pod dowództwem Hiżów (w ciągu trzech pokoleń!). Ludwik Hiż był już w 1782 generałem-adiutantem królewskim. Wszyscy tworzyli rodzaj stronnictwa, naturalnego sprzymierzeńca planów królewskich, zmierzających do przekształcenia Rzeczypospolitej w silne państwo burżuazyjne.

Najciekawszym wyrazem tych dążeń był *Burmistrz poznański*, przerobiony najprawdopodobniej przez Baudouina, osobliwa komedia, w której bankier cudzoziemskiego pochodzenia, skrzywdzony przez arystokratę, rozkazuje „kupie uzbrojonych mieszczan": „Brońcie praw waszych przeciwko gwałcicielowi temu, sprawiedliwość, króla i stan cały macie za sobą!" *Burmistrza poznańskiego* wystawiono w rocznicę koronacji (1782). Jeśli istotnie napisał go Baudouin, to był hojnie wynagrodzony. W dokumencie z 1785 obok jego podpisu widnieje tytuł: „Kon[syliarz] Nad[worny] J[ego] K[rólewskiej] Mości".[35]

Jawny protektorat króla otworzył przed jego działalnością zupełnie nowe horyzonty. W następnym okresie Baudouin wyrósł na jedną z bardziej znamiennych postaci ruchu mieszczańskiego. Nie był on libertynem, jak mniemał Kott. O religii katolickiej pisał „nasza", choć nie był wcale prawowiernym katolikiem i w późniejszych latach prawił Kościołowi różne złośliwości. Był deistą. Modlił się do Najwyższej Istoty, która ustanowiła prawa Natury. Zresztą deizm nie przeszkadzałby w uznaniu go za umiarkowanego racjonalistę. Uczony-amator, podobno od wczesnej młodości „kilka godzin co dzień" poświęcał „zgłębianiu sztuki lekarskiej i dzia-

łań Natury". Cóż wadziłoby takiemu ujęciu jego biografii? [36]

Fakty. W 1787 Baudouin znalazł się we Francji. Tam zafascynował go twórca magnetyzmu, Franz Anton Mesmer, „którego przez ośm miesięcy w Paryżu — napisał później — byłem uczniem i oczewistym świadkiem uleczeń jego", „który mnie swą zaszczyczając przyjaźnią, najskrytsze mi onego [magnetyzmu] objaśniał tajemnice..." „Kilkamiesięczne obcowanie z Tobą, szanowny mężu, potrafiło wykorzenić przesądy czerpane w dawniejszych naukach szkolnych..." — dodał na zawstydzenie swych nauczycieli, zapewne księży jezuitów.[37]

W pierwszej chwili ten epizod wydaje się niezbyt ważny. W Paryżu 1787 roku magnetyzował się, kto mógł, nawet Stanisław Potocki, późniejszy pogromca Ciemnogrodu. Mesmer był już co prawda potępiony przez Sorbonę (1784), ale o rzecz pozornie błahą: leczenie fluidami. Uważał on fluidy za właściwość zwierząt i ludzi, a pobudzał je do działania przy pomocy delikatnych masaży lub poprzez dotykanie przedmiotów uprzednio „namagnetyzowanych". Spór o skuteczność tej metody uważano za naukowy. Dopiero wtedy, kiedy następcy Mesmera porzucili grunt magnetyzmu „zwierzęcego" (ściślej mówiąc: organicznego), kiedy odżyła teoria fluidów kosmicznych, mesmeryzm przekroczył granice nauki, wytworzył rodzaj nowej religii i w wielu umysłach zmącił obraz świata wyryty przez klasyków Oświecenia. Działalność Baudouina przyczyniła się do szerzenia tych poglądów, ważąc na rozwoju kultury intelektualnej, także na rozwoju teatru. Jednakże nastąpiło to nieco później. Nie uprzedzajmy wypadków. Jest rok 1787. Baudouin kończy

pobyt we Francji i wraca do Polski wymierzyć sobie odwet za wszystkie upokorzenia, jakich doznał w naszym kraju.[38]

WIELKOŚĆ I UPADEK JANA BAUDOUIN

W kraju sytuacja nie budziła wątpliwości. Baudouin wziął się do pisarstwa politycznego. Zaczął je z wysokiego tonu „na notę piosnki w *Figaro*". Do tej muzyki napisał *Pieśń na pochwałę Jana Sobieskiego, króla polskiego, z okoliczności wystawionego mu posągu przy obchodzie rocznicy zwycięstwa pod Wiedniem nad Turkami odniesionego, dnia 14 września 1788*. Mimo rewolucyjnej melodii, słowa pieśni były monarchistyczne. Wzywały do poparcia Stanisława Augusta („co wzbudza męstwo w narodzie, stawia sobie za wzór Jana"), w zamierzonej wojnie z Turkami.

Nie płacz, Ojczyzno stroskana,
Obroni Cię w złej przygodzie (powtórz).[39]

Treść następnych publikacji, anonimowych w przeciwieństwie do *Pieśni*, uległa znacznej ewolucji. Najważniejsza część tych publikacji wynikła ze stałej współpracy z dziennikiem sejmu czteroletniego, wydawanym po francusku w l. 1788—92 („Journal Hebdomadaire de la Diète"). Redagował go Jan Potocki. Baudouin zobowiązał się „dostarczać tłumaczeń [diariusza sejmowego]" i „materiałów potrzebnych do wypełnienia [treści]".[40]

Nadto wydał własne broszury (nie wiemy ile, na pewno dwie) i już w *Poparciu „Uwag nad życiem*

Jana Zamoyskiego" wyjaśnił swoje stanowisko (1788). Reforma elekcji, dokonywanej „przez dobrze osiadłych" w tajnym głosowaniu. Głosowanie większością głosów w sejmie. Uwolnienie poddanych. Opieka nad przemysłem, a więc nad mieszczanami, zwłaszcza dysydentami (jeszcze niejasno ujęta, poza prawem nabywania ziemi). Oto zakres tych uwag, stanowiących jakby rozwinięcie *Burmistrza poznańskiego*.[41]

Rzecz była napisana ze swadą, a rozwój wypadków dodał ognia autorowi. W jego biografii ważne miejsce zajęła nowa postać: Jacek Jezierski, kasztelan łukowski. Baudouin znał go doskonale i cenił za działalność przemysłową. W *Poparciu „Uwag"* zaproponował, aby ustanowić dla niego Order Patriotów. Jednakże Jezierski, choć zwolennik industrializacji, okazał się wrogiem mieszczan i gwałtownie potępił ich żądania w sejmie (15 XII 1789). Baudouin odpowiedział mu w publikacji pt. *Bezstronne uwagi nad mową JW. Jezierskiego*. W tej broszurce posunął się znacznie dalej. Zażądał dla mieszczan władzy prawodawczej i wykonawczej, przywileju *neminem captivabimus*, godności kościelnych, wyższych stopni oficerskich, a wreszcie wyłączenia spod jurysdykcji starościńskiej. Jak widać, we wszystkich wypadkach szło o reformy, które z gruntu zmieniłyby położenie Blanka, Schultza, Teppera (wymienionych z nazwiska), a przede wszystkim samego Baudouina (ciągle nie miał indygenatu). Mimo to autor zastrzegł się:

> Nie podnoszę tu głosu za domem moim, bo nie jestem mieszczaninem. Nie chcę też uchodzić za rodowitego [tylko dlatego], że ktoś z mojego pokolenia w ludzkiej krwie broczył...[42]

Ówcześni warszawianie rozumieli tę aluzję. Baudouin uważał się za potomka krzyżowców, de Courtenay. Ok. 1204 jeden z nich koronował się w Konstantynopolu na cesarza jako Baudouin, tzn. Baldwin I, i dlatego Jan zaczął podpisywać się (ok. 1780) „Baudouin de Courtenay".[43]

Taka genealogia autora nabrała szczególnej wymowy w zestawieniu z tonem broszury. („Już minęło samodzierżstwa panowanie, lud wszędzie poznał godność i uczuł moc swoją.") Jezierskiego doprowadziła do pasji. W początku 1790 dumny kasztelan wydrukował odpowiedź na *Bezstronne uwagi*. Zestawił odpowiednie dokumenty, podał w wątpliwość nie tylko cesarskie pochodzenie, lecz nawet szlachectwo Baudouina, przypomniał areszt z 1775, więzienie z 1781 i zażądał, by władze dały polemiście „dobre *nota bene*".[44]

Baudouin docenił klasę przeciwnika. Nie wdawał się więcej w dyskusje, tylko puścił w kurs rękopiśmienną ulotkę, w której opisał mało znane szczegóły z życia Jezierskiego. Najpierw stwierdził, że gospodarząc na wsi „gdzieś pod Łowiczem"

Za to, że chciwym był komisarzem,
Dostał Jezierski bizonem byczem.

Aby ukryć swoją hańbę, zapłacił 12 000 temu, kto go bił. Dalej była mowa o „kradzieżach" dokonanych na osobie prymasa i innych wierzycieli. Autor dziwił się, że Jezierski „nie wisi". Nawet do dziejów jego łazienek, opiewanych przez wielu poetów, dodał nowe szczegóły. Np. ustalił, ile wynosił haracz opłacany kasztelanowi przez „jego panienki" („zamiast dwóch złotych płaci mu cztery, co mu niemałą intratkę czyni"). Całość kończyła się pochwałą Jezierskiego:

Otóż to mądry ekonomista,
Nie dziw, że zebrał pieniędzy kupę,
Bo z cudzej zyskał, swą przedał d...

(W odpisie, jak dotychczas jedynym, słowo wykropkowane zanotowano w pełnym brzmieniu.) [45]

Kasztelanowie polscy nie lubili takich rymów. Wiosną 1790 Jezierski wniósł skargę do trybunału, który skazał Baudouina na 12 niedziel wieży i „wysoką grzywnę w srebrze", a mianowicie za zniewagę senatora i podburzanie mieszczan do rewolucji. Ze dwa lata wcześniej wyrok byłby niechybnie wykonany. W 1790 Baudouin nie myślał złożyć broni. Złożył podanie do tronu (poparty przez Piattolego) i apelował do wyższej instancji (wyniku oczekiwano w połowie listopada 1790). Drugiego wyroku nie znamy. Prawie na pewno był uniewinniający, dzięki wstawiennictwu króla.[46]

Baudouin wygrał. Jego autorytet rósł z każdym dniem. Wiosną następnego roku wydał swoją córkę za Józefa Pitschmana (11 III 1791). Był to wybitny malarz włoski, sprowadzony z Wiednia przez Czartoryskiego. Doskonale widziany na dworze, Stanisława Augusta malował podobno 4 razy. Świadczyły mu wpływowe osobistości: hr. Comelli, pułkownik i szambelan królewski, major de Follino „*et alii multi*". Ceremonia odbyła się u Św. Krzyża. Pannę prowadził ojciec, „sekretarz Jego Królewskiej Mości", któremu ten ślub mógł wydać się zadośćuczynieniem za wszystkie zniewagi, tak wysoko wyniósł go w hierarchii towarzyskiej stolicy. Stąd nasze zainteresowanie dla uroczystości, a zwłaszcza dla drobnego epizodu, który wydarzył się w zakrystii. Ksiądz misjonarz dokonał tam wpisu do *liber copulationum* i już miał zamknąć

księgę, gdy ojciec panny zauważył, że obok nazwiska „Agnieszka Baudouin" trzeba dopisać „de Courtenay".[47]

Niezupełnie rozumiemy to postępowanie. Baudouin chciał uchodzić za potomka cesarskiego rodu i pieczętował się herbem tej rodziny. Jednocześnie głosił, że starania o polski indygenat byłyby sprzeczne z postawą „obywatela-filozofa". Jeśli naprawdę nie chciał indygenatu, byłby to nie lada heroizm. Konstytucja 3 V 1791 polepszyła losy mieszczan, lecz pełne prawa nadała tylko uszlachconym. Tepper, Blank, Kabrit otrzymali wówczas herby polskie. Baudouin pozostał obywatelem drugiej klasy, nawet w porównaniu z Hiżami. Ci byli uszlachceni już w 1764, a jako oficerowie wzrośli w cenie. Zanosiło się na wojnę.[48]

Zaalarmowani dźwiękiem bębnów, znów spoglądamy na Chmielnik, na obywatela-filozofa, ciekawi, czy podśpiewuje na nutę piosnki w *Figaro*. Widzimy go tak, jak wówczas namalował go zięć, jako szczupłego mężczyznę o niebieskich oczach, w zielonawobrunatnym surducie, w białej peruce nad niepospolicie wysokim czołem. Na wojnę?

> ...nie jestem wojskowym, owszem do sztuki zabijania ludzi wstręt nieprzełamany czuję. Milej mi zawsze było zgłębiać skrytości przyrodzenia, aby wydoskonalić sztukę płodzenia rodu człowieczego.

Baudouin wzgardził rzemiosłem swoich przodków, a nawet zdawał się lekceważyć ich sławę, co dziwi:

> Badania moje natury nie były bezskuteczne, dałem już krajowi dziesięciu obywatelów, z czego się bardziej chełpię niż z świętych rozbojów przez naddziady moje w Palestynie udziałanych.[49]

Wyznanie wiary czy dowcip?

Dobry humor był wówczas dosyć drogi. Ledwo zaczęła się wojna, król przystąpił do Targowicy (24 VII) i wojsko rosyjskie stanęło na Pradze (4 VIII 1792). Tegoż dnia zawieszono „Journal Hebdomadaire", co Baudouina pozbawiło stałego dochodu (8 dukatów miesięcznie). W ślad za wojskiem wybierali się do Warszawy komisarze targowiccy. Takim jak Baudouin grozili więzieniem, a Bóg świadkiem, że na Chmielniku słowo „więzienie" trafiało do wyobraźni.

Najpóźniej w lipcu Baudouin porozumiał się z szefem wywiadu rosyjskiego. Ten wręczył mu paszkwil na konstytucję 3 maja (*Uwagi nad rewolucją polską*). Napisał go po francusku André d'Altesty, dyplomata, który po zakończeniu wojny układał spisy deportowanych. Baudouin przełożył go na polski (przed 16 VIII 1792) i niewątpliwie był przez Rosjan dobrze wynagrodzony.[50]

Niebezpieczeństwo oddalił, lecz nie zaspokoił potrzeb swej rodziny. W półtora roku po ślubie Pitschmanom urodził się syn (2 XI 1792). Prócz własnych dzieci trzeba było wyposażyć wnuka, bo zięć znalazł się w ciężkim położeniu. W początku 1793 zbankrutował Tepper. Interesy rozprzęgły się. Baudouinowi zostało pisanie, a raczej schlebianie każdemu, kto jeszcze mógł zapłacić.[51]

Naprzód Szczęsnemu Potockiemu. Przywódcy Targowicy przedstawił się jako tłumacz *Uwag nad rewolucją polską*, ofiarując mu swoje pióro „na ohydzenie despotyzmu i obronę ludu".* (Przecież „rząd każdy chcący dawną obalić opinią, która jest królową świa-

* Jak wiadomo, Targowica głosiła hasła republikańskie i poleciła usunąć koronę z godła Rzeczypospolitej.

ta, a nową uformować, stara się do siebie przywiązywać pisarzy kierujących pospolicie ludów zdaniem", 20 IX 1792.) [52]

Jednocześnie błagał „najlepszego króla", aby dopomógł mu odzyskać zaległe należności za „Journal Hebdomadaire" (co dowodzi, że Stanisław August patronował temu wydawnictwu). Tłumaczył, że „nowy reżim" „sparaliżował jego pióro", oddane wyłącznie na obronę „praw ludu" i „prerogatyw tronu". (Odpowiedź króla: „Mości Panie Ryx, wypłaćcie w małych ratach panu Baudouin tych 100 dukatów z kasy dla ubogich", schyłek 1792).[53]

Jakie takie możliwości zarobku otworzył sejm extraordynaryjny w Grodnie. Widzimy tam Baudouina, jak stawia przed sobą kałamarz, „puszkę piasecznickę z podstawką" i bierze „szczyzoryk" do temperowania piór, aby przełożyć „mowę Najjaśniejszego Pana" na francuski (ukazała się przed 23 VIII 1793). Nieco wcześniej porozumiał się z Żydami. Zgodził się przełożyć ich memoriał na francuski, ale tegoż dnia „samym wieczorem" wypożyczył tekst delegatom mieszczańskim, którzy zabiegali o wypędzenie Żydów z Warszawy. („Szczęściu to przypisać — ucieszyli się delegaci — żeśmy znaleźli takiego przyjaciela, który nam komunikował [to pismo]. Jednak trzeba się znać na grzeczności", 20 VI 1793.) [54]

Od 13 I 94 pracował jako tłumacz w Komisji do spraw upadłych banków (8 dukatów miesięcznie). Gdy wybuchło powstanie, miał alibi. (To on przestrzegł Bogusławskiego po premierze *Krakowiaków i Górali*, że grozi mu aresztowanie). Mimo to czuł się w Warszawie źle i chciał wyjechać na Litwę, gdzie Katarzyna II obiecała mu podobno stanowisko w administracji.[55]

Jego kariera w Polsce wydawała się skończona. Część rodziny rozpierzchła się. Nie czekając końca wojny, Pitschmanowie, już z dwojgiem dzieci i najmłodszą córką Baudouina, wyprawili się do Lwowa. Nieco później opuściła go najstarsza córka. Wedle tradycji rodzinnej podczas insurekcji złożono w jego domu rannego Rosjanina. Panny Baudouin wykurowały przystojnego oficera, a Joanna Krystyna poślubiła go i wyjechała z nim do guberni połtawskiej.[56]

Dworek na Chmielniku opustoszał. Zawiedzionym wzrokiem mierzył Baudouin swoje posiadłości. Nie cieszył go więcej własny dom ani stajnia „w słupy i bale", ani ogród ciągnący się od Chmielnej po ulicę Widok. „Ogród młody, potrzebujący nakładu." „Ulica niedostępna dla kałuż nieprzebytych, których szkodliwe wyparowania ustawiczne sprawują choroby." „Przez miłość rodzaju człowieczego przestrzegam tych, których zdrowie obywateli i ludność obchodzić powinny, że na Chmielnej ulicy w jednym domu jedenaścioro dzieci w przeciągu dość krótkim umarło." [57]

Pretensje były skierowane do magistratu. Sejm wielki zniósł jurydyki i przyłączył Grzybów do Warszawy. Targowica nie zmieniła tej decyzji, a nowy prezydent zarządził na powiększonym terytorium powszechny spis ludności. W mieszkaniu Baudouina zjawił się lustrator. „Dzień dobry, panie Bodue"! Jak większość warszawian, lustrator wymawiał to nazwisko po polsku, czego Baudouin nie znosił. Spisano lokatorów (właściciel, jego żona, nadto 4 mężczyzn i 4 kobiety), po czym nastąpiła drażliwa część procedury. Niezależnie od swoich poglądów Baudouin chciał figurować w dokumentach jako szlachcic, na co urzędnik nie mógł przystać. Mógł wysłuchać opowieści

o znakomitych przodkach, ale nie mógł zrobić z tego użytku i w końcu wpisał właściciela do rubryki „mieszczanie". Upadająca Rzeczpospolita nie oszczędziła Baudouinowi żadnego zawodu. Nieuznany szlachcic, dworzanin zdetronizowanego króla, zbankrutowany finansista, pisarz i trybun ludowy, mógł z ulgą powitać pruskie bataliony wkraczające do Warszawy.[58]

NA ROZSTAJU

To, co nastąpiło po 1795, stanowi największą niespodziankę w biografii Jana Baudouin. Nie popadł w obłęd, jak Kniaźnin. Nie wdział sutanny, jak Zabłocki, który znienawidził swoje komedie. Pewną ręką ujął „szczyzoryk" do temperowania piór. „Próżnowanie duszy skraca życie..." — pisał na granicy dwóch wieków.

> Cóż widziemy w człowieku nudzącym się? Zaczyna poziewać, co już oznacza zatrzymaną krwi cyrkulacją w płucach, a za tym sprężystość serca i naczyń cierpią i nadto powoli działają. Jeśli się przedłuża przyczyna, tym skutki okropniejsze. Stąd zastanowienie się humorów i krwi krążenia i naczynia strawności stają się nadto słabymi i powolnymi. Stąd rozwolnienie, melancholia, wapory do głowy idące, na końcu hypokondria.[59]

Pamiętny tej prawdy, Baudouin ogłosił najobszerniejszy przekład, jakiego kiedykolwiek dokonał: dwutomową *Sztukę przedłużania życia* berlińskiego profesora Hufelanda (1800—1801). Wybór tematu wydał mu się zrozumiały. Gdy Polska była szczęśliwa — napisał we wstępie —

3. JERZY MARCIN LUBOMIRSKI
portret niewiadomego autora

4. JAN BAUDOUIN
litografia Sonntaga (1820)

...jam ją bawił, rozśmieszał, wady wyśmiewając poprawiał, a czasem aż do łez rozrzewnił. Gdy przy zaświeconej rozumu pochodni szukała źrzodła, skąd wszelka szczęśliwość towarzyska wypływa, ja również tym elektrycznym płynem * uderzony zostałem. Ale niestety! W czasie, gdy wszyscy gadali lub pisali o tym ogniu, co narodów składa życie, ja gorliwości mojej stałem się ofiarą.

Pociechy zaznał pod rządem pruskim.

Gdy teraz po zaraźliwej wieku chorobie ciało towarzyskie przy osładzającej i zdrowej diecie do zupełnej przyszło czerstwości, zdawało mi się, iż ziomkom istotniejszej przysługi uczynić nie mogłem, jako im niemylne przedłużenia życia podając sposoby, aby się jak najdłużej z pokojnych korzyści towarzystwa cieszyć mogli, a zgłębiając naukę tak ważną, jaką jest życia przedłużenie, o naddziadów trudach burźliwych zapomnieli.[60]

Jednakże natura ciągnie wilka do lasu. Baudouin nie zastosował się do swej rady. W styczniu 1815 wystąpił jako „kawaler krzyża francuskiego". To znaczy, że nie wyrzekł się polityki, w czasach Księstwa Warszawskiego odznaczył się i był wynagrodzony Legią Honorową.[61]

Szczęście wyraźnie mu sprzyjało. W 1802 sprzedał swój dworek za 5750 złp. Odtąd mieszkał w Pałacu Potockich, gdzie niegdyś drukowano „Journal Hebdomadaire". (Dziś wznosi się na tym miejscu tzw. Pa-

---

* W terminologii Baudouina wyraz „płyn" odpowiadał dzisiejszemu „prąd". Tym samym terminem przełożył również francuski wyraz *fluide*: „płyn, czyli strumień magnetyczny", „niewidzialny strumień materii" (*Rzut oka na Mesmeryzm*. Warszawa 1820, s. 13, 14, 18, 52).

łac Dyrektorów przy Pl. Dzierżyńskiego.) Znów pożyczał na procent, a w l. 1811—16 obracał co najmniej 24 000 złp. „w grubej, srebrnej, brzęczącej monecie".[62]

W 1805 umarł jego wróg Jacek Jezierski. Pośmiertne zwycięstwo należało do Baudouina, który w 1806 wygrał proces wszczęty z kasztelanem o 50 sążni olszyny, otaksowanych na 1000 złp. W 1812 prawa do tej sumy scedował swojemu synowi. Umarł nawet Kazimierz Mieczkowski, któremu Baudouin zadedykował *Sztukę przedłużania życia* (za co Mieczkowski zapisał mu w testamencie 2000 złp.). Ludzie dokoła ginęli lub usuwali się w cień.[63]

Baudouin żył, pisał i zażywał skromnej sławy. Za czasów pruskich w teatrze grano trzy z jego dawniejszych adaptacji (w tym *Wieszczkę Urzellę* z nową muzyką Elsnera, w świetnej obsadzie, w 1806 sześć razy). Za Księstwa Warszawskiego trzy inne (w tym *Świętoszka* z Bogusławskim w roli tytułowej, w l. 1801—1814 sześć razy, podczas gdy *Amfitrion* Zabłockiego grany był wtedy raz czy dwa). Od schyłku okupacji pruskiej począwszy zaczęły się pojawiać nowe dzieła Baudouina. Komedyjka Picarda (1806), opery Dalayraca (1806) i Gavaux (1810) oraz dwie opery Grétry (*Raul Sinobrody*, 1805 i *Ryszard Lwie serce*, 1809). Te opery należały do odmiany „heroicznej" (którą u nas miała zapoczątkować *Matka Spartanka*). Wystawione w początku XIX w. stanowiły stary rekwizyt, ale użyty w nowej roli. Zaspokajały świeżo rozbudzony gust do egzotyki, malowniczości i grozy. Zwłaszcza *Raul Sinobrody*, grany z powodzeniem, wydaje się znamienny dla ówczesnych upodobań. Czyżby Baudouin po-

folgował skłonnościom gminnym (jak „oświeceni" zwali preromantyzm)? [64]

Oprócz oper przełożył wtedy dramę francuską pt. *Testament, czyli Tajemnice zamku Udolfa.* Była to przeróbka słynnej powieści pani Radcliffe. Jej wymowa wydaje się w gruncie rzeczy zgodna z ideologią Oświecenia. Postaci *Testamentu* wierzą bez zastrzeżeń w „prawa Natury" ustanowione przez „Najwyższą Istotę", zupełnie tak, jak gdyby ich ustami przemawiał Baudouin z lat osiemdziesiątych. Cudowność niektórych wydarzeń jest pozorna i żadnego racjonalisty nie obrazi.[65]

W działalności Baudouina ciągle brak deklaracji, które można by poczytać za zdradę Oświecenia. We wstępie do Hufelanda wyparł się mesmeryzmu. Kant („śmiało filozofią nicujący") był tam zaliczony do „metafizycznych bredni i mody urojeń". Nowym patronem Baudouina okazał się mistrz Jędrzeja Śniadeckiego, „wielki geniusz", Brown.

Ale dawnego rozpędu w tych dziełach nie ma. Pojawiają się znaki zwiastujące zmianę klimatu. Cytat z Goethego na tytułowej stronie *Sztuki przedłużania życia.* Wiersze Bürgera i Herdera przełożone w tej książce, może pierwsze przekłady obu autorów w naszej poezji. Egzotyka (w *Testamencie* „scena odprawia się w zamku Udolfa w Sycylii, w bliskości Palermy"). Motywy drogie romantykom: poważnione rody (Orsinich i Korsinich), ofiara ludzkiej przewrotności w piwnicy, a wreszcie sentymentalizm godny Brodzińskiego. Baudouin nie mógł przewidzieć, co nastąpi, lecz swoim postępowaniem dowiódł, że może przystosować się do każdej zmiany.

ROMANTYKI

Wkrótce istotnie nastąpiły zmiany, i to zasadnicze. Księcia warszawskiego zluzował car Aleksander I. Baudouin otrzymał emeryturę, gdyż car przejął zobowiązania dawnego dworu polskiego. Uczcił to wydarzenie po swojemu, przekładem, tym razem z łaciny na francuski, a mianowicie wierszy ks. Kopczyńskiego, zwróconych „do Jego Wysokości Cesarza Wszechrosji, gdy zwiedzał swe rozległe prowincje [w roku 1815]". Urodzony tego roku wnuk Baudouina otrzymał imię Aleksander. Do chrztu trzymał go W. Książę Konstanty, stąd na drugie imię dano mu Konstanty.[66]

Wszystkich wnuków miał dwadzieścioro dwoje. Wedle stawu grobla: wychował siedmioro dzieci. Jeden syn był oficerem polskim, inny notariuszem, trzeci „profesorem języków". Joanna Krystyna przeżyła swego rosyjskiego męża, a w powtórnym małżeństwie tytułowano ją hrabiną. Jan Baudouin de Courtenay był patriarchą. Mógł poczuć się weteranem, zwłaszcza spoglądając na teatr, dokładny zegar historii.

W 1814 Teatr Narodowy przeszedł pod dyrekcję Ludwika Osińskiego. Mieścił się ciągle w budynku, który otwarto *Bednarzem* Baudouina. Nowy dyrektor miał dokonać tego, czego nie dokazał Stanisław August, zaprowadzić gust klasyczny. Wznowiono dawne przeróbki Moliera, także *Skąpca*, zapewne dzieło Jana Baudouin (1815). Prawodawcy dobrego smaku przyjęli je kwaśno. Gniewało ich „przepolaczanie", raziła barokowa proza. W Polsce kończyła się epoka adaptacji. Nadchodziła epoka przekładu. Moliera należało tłumaczyć wierszem, czego wkrótce spróbował Franciszek Kowal-

ski, pierwszy tłumacz wszystkich dzieł Moliera, poprzednik Boya.[67]

Czasy Stanisławowskie odchodziły do historii, lecz Baudouin nie chciał zestarzeć się razem z nimi. Był już zupełnie siwy (od dawna nie nosił peruki). Owdowiał (w ostatnich latach mieszkał na Oboźnej pomiędzy fontanną i bramą kadetów, obecnie teren Uniwersytetu). Ręka mu drżała, mimo to ciągle coś pisał. „Do końca życia zachował żywość i zalotność właściwą Francuzowi z ośmnastego wieku." (Świadectwo wnuka.) Sąsiedzi przyglądali mu się z podziwem. Co pan robi, panie Bodue? „Zabawne zbieram anegdotki do napisania komedii w guście Molierowskim."[68]

Miał to być jakiś polski *Chory z urojenia*. Baudouin popadł w ostry zatarg z lekarzami. Gdy tylko odnowiło się zainteresowanie dla magnetyzmu, stanął na czele wszystkich magnetystów polskich. Możliwe, że z jego inspiracji zaczęto wydawać w Wilnie „Pamiętnik Magnetyczny" (1816). W każdym razie Baudouin ujął się za nim, gdy oświeceni „szubrawcy" zaczęli wyśmiewać się z Mesmera (1818). Zdaje się, że dopiero w tych latach napisał rozprawę doktorską przedłożoną niemieckiemu uniwersytetowi (w Halle?). Rozprawę odrzucono, co dolało oliwy do ognia, gdyż Baudouin praktykował jako lekarz.

> A jeśli mi się nieźle udaje wielkiego naśladować Mesmera, alboż też potrafię iść w ślady krotofilnego Moliera, bo jeszcze w młodym wieku *ridendo castigavi mores*, a że znam lepiej jak ów wielki komik *mores medicorum*, jak i całą ich sztukę, uda mi się może na scenie zabawne wystawić kawałki.[69]

Nie udało się. Spór o magnetyzm pochłonął go bez reszty.

Przez całą Europę szła nowa fala zainteresowań dla fluidów. Pytanie, czy istnieją i czy mogą mieć wspólną naturę z elektrycznością i przyciąganiem, zaprzątało najtęższe głowy. Mesmer był modny, zresztą najbardziej z powodu odkryć, które zlekceważył (hipnoza, sen na jawie). Łącznie z lunatyzmem określano wówczas te zjawiska wspólną nazwą „somnambulizm". Entuzjazm, jaki wówczas budziły, żywo przypomina dzisiejsze zainteresowanie dla cybernetyki. W niektórych środowiskach badania przybrały odcień religijny.[70]

Baudouin doskonale zdawał sobie sprawę z nowych funkcji magnetyzmu. W 1820 przedstawił go w osobnej książce jako najdonioślejsze osiągnięcie myśli ludzkiej na tle historii filozofii. W filozofii też zmienił poglądy. Inaczej niż w 1800, oświadczył, że Mesmer wyzyskał osiągnięcie Schellinga „i krytycznej filozofii Kanta, którzy idealizm i spinozyzm w jedno polarności połączyli centrum". Napisał to widocznie w pewnym podnieceniu. Gdy Mesmer przybył do Paryża, Schelling miał 3 lata.

W ogóle odnosi się wrażenie, że śpieszył się, pragnąc ocalić w tej książce jak najwięcej wiedzy, doświadczeń i przekonania. Opisał różne rodzaje „pociągów" (tzn. magnetyzowania rękami), „baket" do magnetyzowania „pośredniego" i sposoby wywoływania somnambulizmu, czyli „sno-czuwania". (Zaciekawia stwierdzenie, że dla przedłużenia tego stanu „dosyć jest chuchnąć w oba uszy i włożyć w nie wielkie palce, jakby w nich dech wpuszczony zatrzymać chciano".) Objaśnił znaczenie magnetyzmu, który „rozpustne osoby na bogobojne" przemienia, a w końcu umożliwia „bliższe i jaśniejsze poznanie Bóstwa". Wyraził nadzieję, że rząd po-

prze magnetystów i „z szczodrych uposażeń duchownych jaki fundusz udzieli". Stwierdził, że w niedalekim czasie ludzie nauczą się czytać myśli na odległość:

> ...a gdy z wydoskonaleniem manipulacji magnetycznej lub odkryciem nowej, za pomocą dzielniejszych konduktorów i siłą moralną nadzwyczajną magnetysty somnambule do wyższego jeszcze dojdą stopnia, wpadną wtenczas w zachwycenie świętych i staną się podczas snu podobnymi do duchów niebieskich, nad strefę czasu i przestrzeni się wynoszących.[71]

„To jest nad rozum człowieczy!" — można by zawołać za Guślarzem z *Dziadów*. Baudouin zerwał z ideologią Oświecenia. Przeszedł na stronę jego przeciwników, a nie wydaje się przypadkiem, że u kolebki polskiego romantyzmu stanął syn alchemika.

Sam wyznał, że „badania natury" zaczął przed r. 1760, za życia ojca, który pewno udzielił mu swojej wiedzy na temat jedności świata i możliwości odkrycia jej przy pomocy kamienia filozoficznego. Jan Baudouin wyznawał potem różne poglądy, ale zachował coś z postawy swego ojca: skłonność do tłumaczenia wszystkiego przy pomocy jednej zasady. Wreszcie pod koniec życia utwierdził się w mniemaniu, że sekretem bezskutecznie poszukiwanym przez poprzednie pokolenie był magnetyzm. Fluidy wyjaśniły strukturę wszechświata, a jednocześnie miały ją pokonać, gwarantując wzajemne zespolenie ludzkich monad i Bóstwa. Ta prastara tęsknota, obecna w różnych mistykach, a zwłaszcza w magii, stanowiła podstawowy rys wczesnego romantyzmu. Nic dziwnego, że dzieło Baudouina największe wrażenie sprawiło na młodych.

Zresztą stanowiło początek kampanii. W l. 1820—22 Baudouin wydał swoim nakładem 5 książek i broszur, które wywołały falę naśladownictw i polemik. Ks. Surowiecki poświęcił im całą książkę pt. *Tłumaczenie tajemnic nowej wiary, objawionej Polakom przez J. Baudouin, Francuza* (1822). Nazwał tam Baudouina „naczelnikiem warszawskich magnetystów". W rzeczywistości był on kimś w rodzaju wielkiego wezyra i gotował się do zadania decydującego ciosu niewiernym. Zapowiedział całą serię wydawnictw poświęconych magnetyzmowi, lecz nie zdołał jej wykończyć.[72]

Umarł 2 III 1822 na żółtaczkę, opatrzony św. sakramentami, pochowany na Powązkach. Zostawił majątek złożony z „nieruchomości różnych w mieście Warszawie", „obligów" i sum za „innymi dowodami należnych". W nekrologach pożegnano go jako mesmerystę.[73]

Biografia Jana Baudouin kończy się w sposób paradoksalny. Ten niewyżyty dramatopisarz słabiej oddziałał na teatr przy pomocy swoich sztuk, a silniej przy pomocy mesmerowskiej propagandy. Aby pojąć, co z niej wynikło, wystarczy przypomnieć Widmo z II części *Dziadów*. Był to przecież duch żywego człowieka „nad strefę czasu i przestrzeni się wynoszący", przypuszczalnie tej kategorii, jaką opisał Baudouin. Młody Mickiewicz przejął się magnetyzmem, podobnie jak młody Słowacki.

Jako dramatopisarz Baudouin rychło poszedł w zapomnienie. Częściowo dlatego, że postawił na ruch mieszczański, który przegrał. W największej mierze dlatego, że nie umiał skupić się na żadnym z swoich zainteresowań. Jego ambicje były znacznie większe niż możliwości, zjawisko dosyć częste u ludzi „wyko-

rzenionych". W gruncie rzeczy nie wyrobił sobie własnych poglądów, a w polemiki wdawał się tylko wtedy, kiedy był pewny, że staje po stronie przyszłego zwycięzcy. Stąd jego zasługi teatralne sprowadzają się chyba do pierwszeństwa inicjatywy. Politycznej: atak na sądownictwo w komediach, atak na ustrój społeczny w dramach. Artystycznej: zaczątki wodewilu mieszczańskiego. Najsilniej oddziałał jego wpływ na innych, bo własnych, trwałych dzieł Baudouin nie zostawił. W komedii pokonał go Zabłocki dzięki wyższej kulturze i stosowniejszemu usposobieniu. Popularny wodewil i dramę wydoskonalił Bogusławski, autor średniego talentu, za to wielkiego poczucia równowagi.

POTOMSTWO JANA BAUDOUIN

JAN BAUDOUIN
× KATARZYNA WAUER

STANISŁAW notariusz x A. K. OERTEL	JOANNA × 1° IWAN SIMONOWSKI 2° CEZARY SAWANIEWSKI	JÓZEFA	SZYMON „profesor języków"	MARIANNA
KACPER audytor W.P.	AGNIESZKA × JÓZEF PITSCHMANN	FELICJANNA × DE MATHIAS rozwiedziona	ANTONI	

Objaśnienie do s. 169

W metryce śmierci Jana Baudouin napisano, że zostawił 4 córki i 3 synów (przyp. 73). Tę siódemkę, niewątpliwie w kolejności starszeństwa, wymieniają akta notarialne z 1822 (przyp. 56). Stąd znamy imiona Stanisława, Kacpra, Joanny, Agnieszki, Józefy, Felicjanny i Szymona. Nadto wiemy, że Joanna była ochrzczona ok. 1770, w parafii św. Jana, a więc urodziła się na Starym Mieście, może w domu swojego dziadka na Krzywym Kole (przyp. 6). Nie są to jednak wszystkie dzieci Baudouina, który w 1788 oświadczył w *Poparciu „Uwag"*, że dał już krajowi „dziesięciu obywatelów" (przyp. 5). Widocznie troje zmarło mu między 1788 i 1822. Z tych dwoje ochrzczono w parafii św. Andrzeja: Antoniego 11 I 1775 i Mariannę 3 II 1778. Urodziły się widocznie już na Grzybowie, który należał do parafii św. Andrzeja, i były chyba ostatnimi dziećmi Jana Baudouin. Na Grzybowie mieszkał on do 1802, a w parafii św. Andrzeja zachował się indeks do wszystkich metryk chrztu z l. 1774—1825. (Wymienia on imię, nazwisko, imię ojca i dzienną datę chrztu.) Po r. 1778 nazwiska Baudouin już tam nie spotykamy. Wynika z tego, że dziesiąte dziecko, niewiadomego imienia, zmarłe przed 1822, urodziło się przed 1775, niestety, nie wiadomo gdzie. Nie wiemy zresztą, gdzie urodziła się większość dzieci Baudouina, poza Joanną, Antonim i Marianną, gdyż metryki chrztu z drugiej poł. XVIII w. nie zachowały się ani u św. Jana, ani u św. Andrzeja. Tyle wiemy, że do parafii św. Andrzeja (prawdopodobnie na Grzybów) Baudouin przeniósł się po 1770, a przed 11 I 1775, choć prawo własności do swego dworku otrzymał dopiero 8 V 1775 (przyp. 9).

KRAKOWIAKI I GÓRALE

SPÓR O FRAK

Wojciech Bogusławski miał niebieskie oczy i jasnokasztanowate włosy, które w latach dziewięćdziesiątych sięgały mu do szyi (tak na portrecie Rejchana, 1798). Możliwe, że dopiero za czasów pruskich przywdział ciemną perukę i harcap wiązał kokardą (tak na anonimowej akwareli w Bibliotece Jagiellońskiej) lub upinał w górę (tak na miniaturze z początku XIX w. i wykonanej wedle niej rycinie Ligbera, 1803). W ostatnim dziesięcioleciu nosił krótkie włosy. Na wszystkich portretach widzimy go w surducie. (Zdaje się, że nie miał upodobania do stroju polskiego.) [1]

Z obrazów patrzą na nas oczy duże i pełne wyrazu, spod półkolistych brwi i wysokiego czoła, zawsze przesłanianego grzywką. W 1823 Prusacy sporządzili rysopis Bogusławskiego. Uderzyły ich wówczas „szerokie usta" (co najlepiej widać na portretach z ostatniego dziesięciolecia). Skibiński dodał, że był „ściągłej twarzy" i miał „nos duży". Rzeczywiście, niepospolicie długi, lekko garbaty nos bodzie powietrze na wszystkich portretach Bogusławskiego, widoczny zwłaszcza na akwareli i miniaturze, przedstawiających go z profilu. Wójcicki niewątpliwie przesadził wychwalając tę

„twarz rzymskich rysów". Była to po prostu ujmująca twarz o bardzo spokojnym wejrzeniu, dopiero na pośmiertnych wizerunkach udramatyzowanym.[2]

Świadkowie zapamiętali, że był wzrostu „słusznego" (Schulz, Skibiński), „dorodnego" (Lewald), „wysokiego" (Wójcicki). Prusacy zmierzyli go. Miał 5 stóp i 8 cali (= 177 cm), a więc był wysoki także w naszym rozumieniu. „Tuszy szczupłej" (Skibiński). Na starość „chodzący szkielet" (Potier). Podobno bardzo zgrabny. Nawet cudzoziemcy chwalili jego obejście „nadzwyczaj zręczne" (Schulz), „najdelikatniejsze" (Lewald).[3]

O głosie Bogusławskiego najlepiej świadczy to, że od początku kariery aktorskiej do końca swojej antrepryzy śpiewał. Otóż jest w jego repertuarze jedna partia, która przykuwa naszą uwagę: Papagena w *Zaczarowanym flecie*. Może nie największa, ale bezsprzecznie trudna. Bogusławski zaliczał ją do swoich ulubionych ról. Głos miał zdaje się nieduży, za to „piękny", co nawet w późniejszych latach przyznał niechętny mu cudzoziemiec (Murray?). Schulz twierdził, że „prześliczny" (słyszał go w 1791). Papageno to partia dla lirycznego barytonu i tak wypadnie określić jego skalę.[4]

Jego emploi, dosyć chwiejne, dowodzi raczej skromności niż specjalizacji. Bogusławski nie palił się do ról „amantów". Wcześnie zaczął grywać „ojców". Dziś powiedzielibyśmy, że w najlepszym okresie był aktorem „charakterystycznym". Na scenie bywał energiczny, dowcipny, ironiczny. Jeszcze w 1816 grając Bardosa „czuł i mówił jak młody", choć „ruszał się i biegał jak stary". Mimo to przypuszczamy, że w jego ak-

torstwie górował nurt refleksji, gdyż był to człowiek wyjątkowo skryty, skupiony, opanowany.[5]

Ciekawe uwagi na ten temat zapisał January Hoszowski, który spotkał go we Lwowie w 1797 dwa razy. Raz w gotowalni starościny Kossakowskiej, gdzie Bogusławski uciął niemiłą sobie rozmowę dosyć sarkastycznym dowcipem. Po raz drugi „na winie" „u Abrama". „Spokojnie już siadłszy winośmy zamówili, gdy wszedł wysoki jegomość we włoski płaszcz po uszy zakutany, na dworze bowiem ostro już chłodem pociągało. Był to ten sam Bogusławski, którego onegdaj u JWPani Kossakowskiej ujrzałem." „Co mnie szczególnie uderzyło — stwierdził Hoszowski — iż wcale obcych słów do delikatniejszych ekspresjów nie używał, ale je zgrabnie w polskim języku wypowiadał. Przyjrzałem mu się pilnie." „Wysoki, szlachetnej i dumnej postawy, więcej Szweda czy Duńczyka niż Polaka przypominał", mianowicie „mniejsza żywość gestu i wstrzemięźliwość w okazywaniu przyjaźni, niezwykła u rodaków, w to tym bardziej wierzyć każdemu kazała." Warto dodać, że powściągliwość Bogusławskiego przebyła próbę wina, bo „zrazu mało opowiadał, a więcej pił".[6]

Wbrew narzekaniom biografistów można sobie wyobrazić tego wysokiego jegomości z długim nosem, także na scenie, choć teatralna ikonografia Bogusławskiego jest szczupła. A musiała być spora. Bogusławski znał cenę dokumentacji. On pierwszy zaczął zbierać afisze warszawskie, gdy tylko został dyrektorem teatru. Dopiero w l. 1820—23 ogłosił zbiorowe wydanie swoich sztuk (niestety bez *Krakowiaków i Górali*, z ilustracjami wykonanymi wedle niewiadomych wzorów), ale zamierzył je znacznie wcześniej. Dnia

26 II 1794 otrzymał od Stanisława Augusta przywilej na wyłączne prawo ogłoszenia 34 sztuk z l. 1789—94. W marcu przestrzegł wydawców, że samowolne wydawanie tych sztuk będzie karane. Tych samych lat dotyczy niewątpliwie notatka Rastawieckiego: „Robił także Lorman akwarelą przedmioty rodzajowe, jak na przykład różne sceny teatralne dla dyrektora teatru Bogusławskiego." Wolno przypuścić, że Bogusławski gromadził wówczas ikonografię myśląc o wydaniu ilustrowanym. Już *Powrót posła* wydany w 1791 ilustrowany był akwafortami przedstawiającymi najważniejsze sceny.[7]

Trochę tych „scen teatralnych" Fryderyka Lohrmanna dotrwało do naszych czasów. Osiem akwarel przedstawia najważniejsze postaci opery Salieriego *Axur król Ormus*. Jest to niewątpliwie ten sam komplet, który wkrótce po premierze (24 IX 1793) Bogusławski wręczył królowi. „Dokumentalne" znaczenie akwarel określają adnotacje Lohrmanna widniejące obok jego podpisu. Malował *„ad vivum"*, to znaczy z natury. Bez polotu, lecz sumiennie, utrwalając również postać tytułową, którą grał Bogusławski.[8]

Ponadto znamy rysunek Lohrmanna przedstawiający przedostatnią scenę *Krakowiaków i Górali*. Oryginał spłonął w 1944, lecz Stanisław Dąbrowski zdążył sporządzić z niego fotokopię i skopiować kolory. (Rysunek był podkolorowany akwarelą.) Cenny dokument, też bardzo dokładny. Widać na nim prospekt z kościołem w Mogile, na bliższych planach kulisy przedstawiające chaty, karczmę i młyn. Wszystko tak, jak opisał autor w tekście *Krakowiaków i Górali*.* Na

* Tu godzi się zaznaczyć, że Bogusławski trochę bałamucił jako

5. BOGUSŁAWSKI (PO LEWEJ) W ROLI BARDOSA NA PREMIERZE *KRAKOWIAKÓW I GÓRALI*
fragment rysunku Lohrmanna (1794)

6. *TERESA* NA SCENIE TEATRU OPÉRA-COMIQUE
litografia (1832)

pierwszym planie po prawej ul w spróchniałej wierzbie, „praktykabl", to znaczy z otwieranymi drzwiami. Właśnie wychodzi z niego Basia. Po obu stronach widać czwórkę pozostałych aktorów. Wszyscy stoją w tanecznych „pozycjach", do widowni zwróceni twarzą lub co najwyżej *en trois quarts*, zgodnie z prawidłami ówczesnej estetyki. Dokumentalne znaczenie tego obrazka nie ulega wątpliwości, Lohrmann wykonał go z pewnością *„ad vivum"*.

Wątpliwości zbudził inny szczegół. Pośrodku kompozycji widać Bardosa. Wiemy, że Bogusławski lubił go najbardziej ze wszystkich swoich ról, ale świadectwo pamiętnikarza kazało powątpiewać, czy grał go od dnia premiery. Pamiętnikarz nazywał się Antoni Trębicki. Oświadczył on, że na premierze autor kiwał palcem na hetmana Ożarowskiego śpiewając następujący czterowiersz:

Bo jak casem się nie uda —
Cnota miewa górę —
To nie będą zadne cuda,
Ze ty wezmies w skórę.

Jest to piosenka Morgala. Zatem na premierze Bogusławski nie grał Bardosa, lecz Morgala — zauważył ostatni biografista — „jeśli wierzyć Trębickiemu".[9]

A dlaczego wierzyć? Trębicki napisał swój pamiętnik za Królestwa Kongresowego. Był człowiekiem bardzo niezrównoważonym. Lizus („dlaczegóż to takich ludzi diabli żywcem nie biorą..." — zastanowił się Dembowski w 1793 przyglądając się Trębickiemu). W swoich pamiętnikach zawarł wiele prawdy, a jesz-

---

autor i reżyser. Kościół nie miał wież. Rzecz dzieje się nie nad Wisłą, lecz nad Dłubnią, ok. 1,5 km od ujścia tej rzeczki do Wisły.

cze więcej blagi. Możliwe, że na premierze Morgal kiwał na Ożarowskiego, ale to wcale nie dowodzi, że Morgala grał Bogusławski.[10]

Przeczy temu inny dokument, ogłoszony przed kilku laty. Jest to piosenka Bardosa, wręczona lub przesłana Franciszkowi Karpińskiemu z Warszawy, prawdopodobnie tuż po premierze *Krakowiaków i Górali*. Zapisana ze słuchu, ma niedwuznaczny tytuł: *Pieśń, którą Bogusławski śpiewa w operze „Krakowiaków"*. Tylko to świadectwo jest godne wiary. Rolę Bardosa autor ułożył dla siebie, na baryton. Na rysunku łatwo rozpoznać nawet jego długi nos. Ten wysoki to Bogusławski, znacznie wyższy od swoich partnerów, smukły, a sądząc z pozy i gestu, dystyngowany.[11]

Prawda, że wedle naszych pojęć o stroju studentów dziwacznie ubrany. Ma na sobie długi, biały mundur z pąsowymi obszlegami (to znaczy wyłogami). Obszlegi przecina rzemień torby przerzuconej przez prawe ramię i wstążka zawieszona na szyi, podtrzymująca jakiś medalion czy insygnium. Na nogach widać krótkie spodnie do kolan, białe pończochy i trzewiki, na głowie rodzaj cylindra zwężającego się u góry.

Te szczegóły zdziwiły Leona Schillera. Schiller miał do takich spraw stosunek osobisty. Już na bierzmowanie przybrał sobie imię Wojciech na pamiątkę Bogusławskiego. Tekst *Krakowiaków i Górali* znał na pamięć. Miał własną, właściwie autorską koncepcję utworu. W swojej powojennej inscenizacji stworzył sylwetkę Bardosa, tak sugestywną, że kto ją widział, nigdy jej nie zapomni. Sylwetka Bogusławskiego była od niej odległa, co mogło budzić żal, na pewno zbudziło czujność reżysera. Przecież wedle scenariusza Bardos powinien być ubrany „ubogo, nogi łykiem

okręcone". Schiller długo zastanawiał się nad tym problemem, wreszcie orzekł, że rysunek Lohrmanna przedstawia prawdopodobnie próbę *Krakowiaków i Górali.*

W r. 1956 jego argumenty streszczono w druku. „Na fakt ten — według Schillera — wskazuje strój Bogusławskiego: krótki frak i wysoki cylinderek, bardzo zbliżony do tego, w jakim artysta pozował do portretu Józefowi Rejchanowi." W 1958 Zygmunt Hübner powtórzył ten wywód w swojej książce o Bogusławskim. W 1959 sprawa wydawała się jasna, bo w zbiorze rozpraw Tokarza zamieszczono rysunek Lohrmanna z lakonicznym podpisem: „Wojciech Bogusławski na próbie *Krakowiaków i Górali.*" [12]

Przypuszczenie Schillera uznano za pewnik, chyba niesłusznie, z następujących powodów.

1° Temat próby teatralnej jest w malarstwie osiemnastowiecznym bardzo rzadki. Trzeba by zdumiewającego zbiegu okoliczności, aby ze strzępów ikonografii Bogusławskiego dotrwał naszych czasów właśnie taki dokument, i to z ręki malarza nie odznaczającego się cnotą pomysłowości.

2° Czwórka pozostałych aktorów ma na tym rysunku kostiumy teatralne. Gdyby nawet przedstawiał on próbę, na co nie ma dowodów, nie wiadomo, dlaczego Bogusławski miałby na nią przyjść po cywilnemu.

3° Z powiększenia fotograficznego wynika, że nie jest po cywilnemu, bo choć w mundurze, nogi ma istotnie „łykiem okręcone", a przecież w łapciach nie chodził po Warszawie. (Zob. il. 5.)

4° Jego strój w ogóle nie przypomina tego, w jakim pozował do portretu. Na portrecie ma szafirowy

surdut z amarantowym kołnierzem, a w roli Bardosa długi, biały mundur z pąsowymi obszlegami.

5° W r. 1960 ogłoszono pośmiertny inwentarz „cywilnej" garderoby Bogusławskiego. Są tam fraki i surduty, ale nie ma mundurów.

6° Na końcu tego szkicu znajdzie czytelnik nie publikowany dotychczas inwentarz aktorskiej garderoby Bogusławskiego. Okazuje się, że w tej garderobie Bogusławski miał 2 mundury: jeden ciemnozielony, a drugi „mundur z białego alepinu z pąsowymi obszlegami".

Ten opis dokładnie odpowiada wizerunkowi Lohrmanna. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa trafiliśmy na kostium, w którym Bogusławski grał na premierze *Krakowiaków i Górali*. Pozostaje pytanie, dlaczego w roli studenta krakowskiego miałby wystąpić w mundurze. Jako bakałarz (a Bardos miał prawdopodobnie ten stopień) powinien chodzić w sutannie. Dlaczego Bardos nie nosił sutanny?

SPÓR O DATY

Premiera *Krakowiaków i Górali* nasuwa kilka wątpliwości. Niepewna jest data. Okoliczności zagadkowe. Bogusławski opisał je pod koniec życia bardzo zwięźle. Stwierdził, że po premierze *Axura* istniała już polska opera, ale brakowało jej tego, co „każdemu narodowi najdroższym... narodowości".

> Przyszła mi myśl wystawienia na scenę tych wesołych i rubasznych Krakowiaków, którzy śpiewając uprawiają ziemię, śpiewając biją się za nią.

> Świeży dowód ich męstwa pod Racławicami zapalił mój umysł. Lube mojej młodości wspomnienia, drogie chwile, które na tej ziemi przeżyłem, nauki, które w niej brałem, związki krwi, które mnie tam łączyły, wszystko to przed moimi stanęło oczyma.
>
> Wezwałem całej mojej pamięci, całej zdolności do odmalowania ich zwyczajów, zdań, uczuć, mowy i zabaw, a w krótkim czasie napisawszy znajomą aż nadto operę: *Cud, czyli Krakowiaki i Górale*, z ułożoną przez JPana Stefani muzyką, dnia 1 marca wystawiłem na scenę.[13]

Dosyć szybko ludzie połapali się na tym, że wyznanie Bogusławskiego zawiera jaskrawą sprzeczność. Bitwa pod Racławicami odbyła się 4 IV 1794. Bogusławski nie mógł o miesiąc wcześniej wystawić sztuki natchnionej przebiegiem tej bitwy. Pierwszy wydawca *Krakowiaków i Górali* (1841) poprawił datę 1 III na 1 V 1794. (Niefortunnie, bo od insurekcji, tj. od 17 IV do 11 X 1794, teatr był zamknięty.) Potem Polacy mieli ważniejsze sprawy na głowie niż spór o daty. Dopiero w 1911 wznowił go Wacław Tokarz, który do 1933 dopracował się interesującej hipotezy.[14]

Tokarz wiedział, że po wybuchu powstania teatr przez długi czas był nieczynny. Dlatego domyślił się, że Bogusławski zapamiętał miesiąc, a pomylił dzienną datę premiery. Bitwa pod Racławicami nie mogła stanowić dla niego źródła inspiracji. Mógł napisać sztukę pod wpływem „wypadków krakowskich", które zaczęły się od tego, że 12 III brygadier Madaliński opuścił samowolnie kwatery pod Ostrołęką i ruszył ze swoją brygadą pod Kraków. Kościuszko wrócił wówczas z zagranicy i 24 III ogłoszono tam akt powstania.

Dopiero wtedy Kraków skupił na sobie uwagę kraju. Biorąc to wszystko pod uwagę, Tokarz przypuścił, że premiera *Krakowiaków i Górali* odbyła się „w trzeciej dekadzie marca". Jego rozumowanie wydało się przekonywające, choć miało beznadziejnie słabe strony.

Bogusławski wyznał, że napisał swoją sztukę „w krótkim czasie". Skądinąd wiemy, że chwalił sobie tempo pracy, jeśli udało mu się napisać sztukę przez miesiąc. Po napisaniu tekstu należało zostawić trochę czasu dla aktorów, kompozytora (uwertura i 22 „numery" muzyczne!), dla orkiestry, a także dla Smuglewicza na malowanie dekoracji. (Były nowe, zgodnie z wymaganiami tekstu prospekt przedstawiał kościół w Mogile.) Wiadomość o „ruszeniu się" Madalińskiego mogła dojść Bogusławskiego w najlepszym razie w połowie marca. Gdyby sztuka powstała pod wpływem tej wiadomości, a wystawiona była w trzeciej dekadzie marca, na pisanie, wyuczenie ról, partytury i namalowanie dekoracji zostawilibyśmy teatrowi niewiele więcej niż tydzień! Rozumowanie Tokarza nie wytrzymuje krytyki. Co najmniej jedno twierdzenie Bogusławskiego jest fałszywe. Drugie, dotyczące źródeł inspiracji, okazuje się jeszcze bardziej podejrzane, niż wydawało się Tokarzowi. Zostaje pierwsze. Może Bogusławski podał właściwą datę premiery?

Tak, podał. Tokarz był świetnym znawcą Insurekcji, ale nie zajrzał do źródeł historyczno-teatralnych. Nie zauważył, że przed wydrukowaniem jego artykułu ogłoszono dwa dokumenty wcześniejsze od wyznań Bogusławskiego (1822), także wykazujące datę 1 III 1794. Pierwszy pochodził z epoki. Stanowił spis baletów granych w Warszawie w l. 1782—94. Z relacji

rzetelnego świadka wiemy, że każde przedstawienie *Krakowiaków i Górali* kończyło się baletem pt. *Werbunek*. (Były trzy, dalszych zakazano.) Otóż w spisie baletów odnajdujemy przedstawienia *Werbunku* właśnie w tej liczbie, w jakiej odbyły się przedstawienia *Krakowiaków i Górali*:

1 III 1794 (sobota)
2 III 1794 (niedziela)
3 III 1794 (poniedziałek).[15]

Drugi dokument był przedrukiem, doskonale znanym historykowi teatru. To *Krótka kronika teatru polskiego*, najprawdopodobniej Ludwika Dmuszewskiego. „Dnia 1 marca [1794] — napisał Dmuszewski — grano pierwszy raz z niezmiernym zapałem operę oryginalną wierszem *Krakowiacy*, napisaną przez p. Bogusławskiego, z muzyką p. Stefaniego." *Krótka kronika* wyszła w dwadzieścia lat po premierze (1814), ale budzi zaufanie przynajmniej w tym wypadku. Dmuszewski najeżył ją dziesiątkami dat dziennych. Na pewno miał przed oczyma roczniki afiszów. Premiera *Krakowiaków i Górali* odbyła się 1 III 1794, a Bogusławski minął się z prawdą pisząc, że pomysł sztuki nasunęła mu bitwa pod Racławicami.[16]

Z dotychczasowej analizy wynika, że do sztuki wziął się prawdopodobnie na przełomie lat 1793/94, w najciekawszym okresie konspiracji. Okres ten trwał od jesieni 1793 do przedwiośnia 1794. Otwarła go potajemna wizytacja Kościuszki, który przybył do Małopolski we wrześniu 1793, stwierdził, że kraj nie jest gotowy do walki, i zalecił staranne przygotowania na wzór amerykański. Dokonywano ich długi czas bez większych przeszkód. Część Rosjan była za pozyska-

niem Polaków i przeobrażeniem Polski w bazę wypadową na Zachód (co stanowiło dawną koncepcję Katarzyny). Najbardziej wpływowi, chciwi nowych łupów, skłaniali się do sprowokowania jakiejś ruchawki (co usprawiedliwiłoby ostateczny rozbiór kraju). Wszyscy wiedzieli o spisku, ale nie przypuszczali, by mógł przybrać poważniejsze rozmiary. Lękało ich tylko jedno: przenikanie wpływów jakobińskich z Francji. Pierwszych aresztowań w kolonii francuskiej dokonano w marcu 1793. W grudniu 1793 inwigilacje, aresztowania i represje wobec Francuzów warszawskich przybrały charakter masowy. Wobec rdzennej ludności Rosjanie wykazywali znaczną powściągliwość, póki nie przekonali się, że sprzysiężeni mogą porwać za sobą garnizony wojskowe, a nawet mieszczan i chłopów. Dopiero wtedy zamajaczyło im widmo rewolucji powszechnej, niebezpiecznej wobec sytuacji wojskowej w Polsce, groźnej dla stosunków społecznych w Rosji. Pewność, że takiej rewolucji należy się obawiać, zyskali na przedwiośniu, w 1794.

Do tego czasu Warszawa żyła oczekiwaniem, w dosyć dziwnym nastroju. Ludzie krótko ostrzyżeni miewali nieprzyjemności, podejrzani o jakobinizm, ale w domu Klemensa Węgierskiego odbywały się na wpół jawne posiedzenia spiskowych. Na ulicach stały armaty rosyjskie, a jednocześnie rosyjska orkiestra wojskowa przygrywała w Ogrodzie Saskim.[17]

Teatr przez cały czas był otwarty. Bogusławski prowadził go na własne ryzyko, jako dzierżawca sali, wspierany przez króla doraźnymi dotacjami. O jego polityce i warunkach pracy najwięcej mówią raporty, które Jan Dembowski, Józef Świętorzecki i inni wysyłali do Drezna Ignacemu Potockiemu. Co do polityki,

nie ulega wątpliwości, że była celowa. Bogusławski unikał prowokacji, o czym świadczy epizod z komedią Zabłockiego *Wielkie rzeczy i cóż mi to wadzi*, wznowioną 4 XI 1792. Czarny charakter w tej sztuce ma na imię Szczęsny. Publiczność z uciechą podchwyciła ten drobiazg odnosząc go do Szczęsnego Potockiego, marszałka Konfederacji Targowickiej, bisowała najdrażliwsze fragmenty i domagała się powtórzenia sztuki w dniu 6 XI. „Ledwo aktorowie wyprosili się, ażeby więcej tej komedii nie grali, oświadczając, iż [w przeciwnym wypadku] teatr polski zamknięty zostanie..." Jeszcze w lutym 1794 dyrektor wyszedł przed kurtynę i błagał publiczność, by zrezygnowała z *Indian w Anglii* w tłumaczeniu jakobina Meiera. (Wybór sztuki na następny dzień poddawano wówczas pod głosowanie publiczności.) Nie był to jednak oportunizm, gdyż Bogusławski odmówił wystawienia sztuk, które schlebiały Targowicy.[18]

Repertuar próbował montować z utworów przedstawiających „pod alegorią" najświeższe wydarzenia i z odpowiednich sztuk zagranicznych. Ledwie wojsko rosyjskie stanęło na Pradze (4 VIII 1792), wystawił *Henryka VI na łowach* (8 IX), a Świętorzecki zaraz doniósł Potockiemu, „że w tej komedii wiele było takich rzeczy, które pod alegorią wystawiały niegodziwość robót teraźniejszych". Następnego roku chciał grać *Brutusa* Voltaire'a, czego mu oczywiście zabroniono. W jesieni 1793 nadszedł kryzys, na szczęście pokonany. „Chciał Książę ex-podkomorzy [Kazimierz Poniatowski] wysadzić Bogusławskiego z antrepryzy dla Truskolaskich, ale *publicum* było mocniejsze. Truskolaska wygwizdana, Bogusławski oklaskami zachęcony, żeby teatrem dyrygował." [19]

Publiczność miał istotnie po swojej stronie, spragnioną aktualności, wrogą Targowicy. Kiedy w komedii Zabłockiego padły słowa „podły" i „zdrajca" pod adresem Szczęsnego, zaraz „dano fora, raz, drugi, aż do kilkunastu, gdzie przez powtórzenie Owsiński aktor ledwie nie zemdlał na teatrze, mówił to bowiem z najmocniejszą ekspresyją". W końcu powstał taki tumult, „że wielu z bojaźni z teatru uciekło, kobiety nawet z lożów wrzaskliwym wołały głosem «fora!»". Kiedy po chwilowym zakazie *Henryk VI* miał wrócić na scenę po raz trzeci, „zrobiły się partyje: wygwizdania, a druga oklasków". Otóż „partyja wygwizdania" przegrała i „długo klaskano, za każdym [znaczniejszym] wyrazem fora po kilkakroć powtarzano". „Byłem na teatrze — wyznał Dembowski — a czując uwielbienie dla autora i prawdy, kaduczniem sobie dłonie od klaskania potłukł." [20]

Dzięki temu poparciu Bogusławski mógł manewrować z władzami. Dozór nad teatrem sprawował wtedy marszałek wielki koronny (Michał Mniszech, a po 10 XII 1793 Fryderyk Moszyński). Dyrektor teatru radził sobie z nimi doskonale. Kiedy Mniszech zakazał mu grać *Henryka VI*, od hetmana targowickiego Piotra Ożarowskiego uzyskał „zaświadczenie, jako [ta sztuka] sprzyja wolności i prawom człowieka". Od jesieni władzę wzięli w swoje ręce ambasadorowie carycy (Sievers, a po 25 XII 1793 Igelström). Jednakże Rosjanie mieli zastanawiającą sympatię dla Bogusławskiego. Dowiodła tego afera *Henryka VI*. Zanim jeszcze kurtyna rozsunęła się na trzecim przedstawieniu (po przywróceniu sztuki na scenę), „Moskale «brawo! brawo!» krzyczeć zaczęli" i w ogóle „dziwnie z niej

byli kontenci". Zdaje się, że Bogusławski miał przyjaciół pomiędzy rosyjskimi oficerami.[21]

Taki był układ stosunków, gdy na przełomie lat 1793/94 wziął się do nowej sztuki. *Terminus ad quem*: jakieś dwa miesiące przed premierą (początek stycznia 1794). *Terminus a quo*: listopad 1793. W listopadzie przybył do Warszawy Barss, uczestnik tajnej narady na Podgórzu. Doniósł on, że Kościuszko naznaczył odległy termin wybuchu i liczy szczególnie na chłopów, których strój miał być zasadniczo strojem wszystkich powstańców. Mówił, że „wszyscy [chłopi] mają straszliwy oręż w swych kosach", co musiało sprawić wielkie wrażenie na Bogusławskim, bo zabrzmiało wyraźnym echem w tekście *Krakowiaków i Górali*.

SPÓR O TREŚĆ

Nie ulega wątpliwości, że wyzyskał w tej sztuce całe doświadczenie lat poprzednich. Znów padło słowo „alegoria", wkrótce po premierze. Późniejsi krytycy też skłonni byli rozumieć treść sztuki alegorycznie, choć wykładali ją rozmaicie. Jedni przypuszczali, że Bogusławski chciał przedstawić dwie warstwy społeczne, inni, że Polaków i „Moskali". Jeszcze inni sądzili, że Krakowiacy i Górale występują „w roli podwójnej". „Raz jako dwie warstwy społeczeństwa, które Bogusławski nawołuje do zgody, to znowu niewątpliwie jako Polacy i Moskale, którzy najeżdżają ziemie polskie." [22]

To znaczy, że na scenie Teatru Narodowego Krako-

wiacy byliby i nie byli chłopami polskimi, a Górale byliby i nie byli Moskalami. Z uwagi na daty trzeba to tłumaczenie odrzucić. W historii teatru zdarzały się alegorie jeszcze bardziej zawiłe. Nie zdarzało się, aby doświadczony dyrektor teatru stosował je w podobnej chwili. Doświadczony dyrektor teatru wie, że podnieconemu tłumowi nie można zawracać głowy. W dniach takiego napięcia, jakie wytworzyło się w Warszawie na przedwiośniu 1794, publiczność żąda jasnych odpowiedzi. Bogusławski udzielił ich swojej publiczności. Można odczytać je z tekstu, byle porównać go z datami.

Spokojnych Krakowiaków napadło mściwe plemię Górali. Krakowiacy mieli wobec nich pewne zobowiązania natury matrymonialno-prawnej. Jednakże w ostatniej chwili doszli do wniosku, że zobowiązania były wymuszone (nawet sprzeczne z prawami natury, w. 168) i zerwali umowę. Górale poczuli się tym zelżeni. („Nic srozsego nad Górala, gdy go słusny gniew rozpala", w. 934—935.) Postanowili „ukarać" „chłopy zuchwałe" (II, w. 11). Napadli znienacka na ich posiadłości i zrabowali im największy skarb. Ofiarą najazdu padły „owce", „sto wieprzaków", „świń ze dwieście", „woły" i „kozioł tłusty", co osiadłych Krakowiaków doprowadziło do desperacji.[23]

Trzeba przyznać, że ten szczegół alegorii był znakomicie wymierzony. Historycy zgodnie twierdzą, że główną przyczyną wrzenia w Polsce z l. 1792—94 nie były upokorzenia, ale bieda. Zwłaszcza Warszawa, raptownie rozrosła w czasach Stanisławowskich, po przegranej wojnie poczuła się zagrożona w swojej egzystencji. Drugi rozbiór odciął ją od naturalnego zaplecza. Bankructwo bankierów zniweczyło kredyt.

Redukcja wojska wyrzucała tysiące zawodowych oficerów i żołnierzy na bruk. Rekwizycje dopełniły reszty. Nawet pospólstwo, do niedawna dosyć obojętne na bieg wypadków, z nienawiścią odnosiło się do żołnierzy rosyjskich. Po raz pierwszy starło się z nimi w październiku 1792 „niedaleko Warszawy". Wedle Dembowskiego „batalia ta nastąpiła z powodu zabrania gwałtownego żony chłopa jednego przez sołdatów, dla oficyjera moskiewskiego". Zabito 9 Rosjan i 2 Polaków. Dnia 16 IX 1793, na Pradze, zaczęło się od kłótni polskiego żołnierza z rosyjskim. Skończyło się na formalnej bitwie 200 żołnierzy rosyjskich z gromadą rozwścieczonego pospólstwa, które wyparło Rosjan pod Targówek. „Nazajutrz dano o tym znać Igelströmowi, który serio wydać chciał wyrok, ale go ostrzeżono, żeby nie rozjątrzać pospólstwo i uśpić tę sprawę", do czego „dał się nakłonić". Uderza zawziętość tych bijatyk. Na Pradze widziano, jak „kobieta jedna, już zabitemu Moskalowi, wyrwawszy kamień z bruku, zęby wybijała".[24]

Łatwo sobie wyobrazić, że na premierze z 1 III 1794, większość publiczności zaraz utożsamiła się z Krakowiakami. Z tekstu wynika, że są to ludzie łatwo zapalni. Na pierwszą wiadomość o rabunku rwą się do bitki, choć proporcja sił nie wróży im nic dobrego. Najeźdźcy są nieliczni (w. 831, II, w. 4). „Ale oni ruśnice i sturmaki mają, kto się do nich przyblizy, jak w dzika strzelają..." (w. 1000—1001). Sławne zabijaki gotowi bronić łupu.

Morgal

Ale gdy nas zechcą gonić?

Swistos

Gdy zechcą bydło odbierać?

Bryndas

Trzeba nam się męznie bronić
Lub zwyciężyć, lub umierać.

(II, w. 13—16)

Niektórzy krytycy dopatrzyli się w tych słowach pobudki do insurekcji. Nie zauważyli, że w 1794 doskonale wyrażały nastrój, ale nie Polaków, tylko rosyjskiego garnizonu Warszawy. Na zakończenie tej rozmowy Górale pocieszają się nawzajem:

Wsak choć casem licha sprawa,
Ten ma słusność, kto wygrawa.

(II, w. 19—20)

Zestawiony z datami tekst dowodzi, że sztuka przedstawiała w sposób alegoryczny stosunki polsko-rosyjskie na przełomie lat 1793/94. Dla jej wymowy decydujący jest fakt, że mimo materialnej przewagi wroga Krakowiacy zwyciężają. O zwycięstwie rozstrzyga furia, z jaką natarli całą gromadą z „żonami", „dziećmi", a nawet kościelnym Miechodmuchem, który posuwał się z przyzwoitej odległości za głównymi siłami. „Strasny i ozóg w dłoni, gdy kto swojego broni" (w. 1002—1003).

Od tej chwili sztuka staje się intrygująca dla dzisiejszego czytelnika. „Totalna wojna" Krakowiaków była przecież zupełnie sprawiedliwa. A mimo to była w sztuce potępiona. Potępił ją Bardos-Bogusławski.

BARDOS

W całej alegorii jest to jedyna postać bardziej zindywidualizowana. Fredro sądził, że znał jej żywego modela. „Stanisław Potocki, starościc halicki, w młodości swojej stał się wzorem Bogusławskiemu do studenta w *Krakowiakach*. Nie był inaczej znanym w Warszawie jak pod nazwiskiem Stasia. Dobry Polak, dobry żołnierz, dobry kolega, był powszechnie lubianym." [25]

Szczegół pierwszorzędnej wagi. Czyżby to Staś Potocki w teatralnym wcieleniu miał sądzić „rozhukanych" Krakowiaków i występnych Górali? W 1794 był to młody chłopiec, bodaj szesnastoletni. W 1789 wstąpił jako kadet do artylerii koronnej. Po wojnie miał stopień porucznika. Zdaje się trzpiot. Bardzo czynny członek sprzysiężenia, 2 III 1794 był aresztowany. Początkowo trzymał się nieźle, potem „sypał". Z ambasady rosyjskiej wyszedł cało. Bił się dobrze w powstaniu i w wojnach napoleońskich, jako generał i senator naraził się warszawianom. Zginął z rąk powstańców 29 XI 1830. Wątpliwe, czy posłużył Bogusławskiemu jako model Bardosa. W pogłoskach na temat modeli bywa wiele prawdy, ale prawda Fredry nie pasuje do tej postaci. Pasuje — nawiasem mówiąc — do Stacha z *Krakowiaków i Górali*. Przywódca Krakowiaków to właśnie dobry chłopiec, tylko w gorącej wodzie kąpany. Może prywatne życie Stasia Potockiego nasuwało więcej podobieństw? Może sytuacja Stacha — pomiędzy narzeczoną i jej macochą (zakochaną w Stachu) — kojarzyła się publiczności z jakimiś pikantnymi plotkami?

W każdym razie daleko stąd do Bardosa, który lubi

żarty, lecz jest wcieleniem równowagi wewnętrznej, a wojną się brzydzi. Zdaje się, że Bogusławski istotnie stworzył go na obraz i podobieństwo jakiejś rzeczywistej postaci. Na takie przypuszczenie naprowadza wzmianka Kokla z *Henryka VI na łowach*. „Ile razy tylko rozpamiętywałem sobie życia mojego przypadki — mówi Ferdynand Kokl — przychodzi mi zawsze na myśl pewna piosneczka, której jeszcze od mego bakałarza nauczyłem się w szkołach. — Był to człowiek bardzo uczony, ale go wypędzono z Akademii za to, że ważył się mieć więcej rozumu od swojego rektora. Rozgniewany na świat, osiadł w miasteczku i dzieci tylko abecadła uczył. Często sobie śpiewywał wieczorem siedząc na kamieniu pod lipą. Nigdy tej noty zapomnieć nie mogę, choć już temu lat 30 z górą minęło." [26]

Brzmi to jak wspomnienie autobiograficzne autora, który sam nie mógł zapomnieć „noty" swego znajomego, a w *Krakowiakach i Góralach* wprowadził go wreszcie na scenę. Sądząc ze wzmianek Bardosa, mógł on mieć stopień bakałarza. Nawet postronni wiedzą, że miał więcej rozumu od swojego profesora. Sam twierdził, że „na publicznej dyspucie" „zbił" jego „zdanie". (Widocznie uczestniczył w publicznych dysputach, aby zyskać stopień doktora.) Krytycznego dnia dysputa dotyczyła elektryczności, a Bardos daje do zrozumienia, że profesor zachował się na niej jak obskurant dawnego chowu. Pokonany w dyskusji, tak jątrzył opinię przeciw Bardosowi, że go „nareszcie jak łotra ze szkół wypędzili". Rozgoryczony na świat, „śpiewaniem sobie życie słodząc", młody bakałarz osiądzie w końcu w Mogile (III, w. 207). Istna replika tamtego portretu z *Henryka VI*, zarazem przedstawi-

7. EDMUND KEAN W ROLI RYSZARDA III
portret J[illegible]lsa (ok. 1815)

8. MADEMOISELLE GEORGE JAKO RODOGUNE
staloryt Ch. Geoffroy

ciel tej młodzieży, która nie mogła się pogodzić ze średniowiecznymi porządkami, nawet po reformie Akademii.

Wiemy, że jeszcze w latach osiemdziesiątych miewała ostre zatargi z profesorami. Ze względu na strój Bardosa ciekawi *Raport o wizycie szkół* z r. 1789/90. Wizytator prosi tam Komisję Edukacyjną, aby „uwolniwszy osoby od ubioru kleryckiego zechciała dla nauczycielów wszystkich szkół albo mundury przepisać, albo też zniósłszy się do kogo należało, wyrobić pozwolenie noszenia munduru wojskowego, jaki jest Korpusowi Kadetów przepisany". (Paradny mundur kadetów: biały z kolorowymi obszlegami, spodnie do kolan i pończochy, „kaszkiet" wysoki, czarny, aksamitny.) Wiemy, że liczni przedstawiciele „stanu akademickiego", nie czekając tej decyzji, nosili się wbrew przepisom. Na pewno niejeden z nich przywdział mundur, bo od czasów saskich mundury wojskowe stanowiły wśród studentów największy szyk.[27]

A więc Bardos, to jeden z najbardziej krnąbrnych przedstawicieli „stanu akademickiego". Trochę zagadkowy, gdyż buntownicze gesty łączy ze spokojem iście stoickim. Może tak jak ów domniemany nauczyciel Bogusławskiego, na pewno tak jak sam Bogusławski. Zgodne współżycie łagodności i sprytu, odruchów buntu i poczucia rzeczywistości — to bardzo ciekawe rysy jego biografii. Bardos ma wiele odcieni jego indywidualności. Tym uważniej trzeba przyjrzeć się Bardosowi.

Samo wejście tej postaci „z góry, która jest po lewej stronie", zaraz określiło jej przynależność i poglądy. Bardos miał mundur zamiast sutanny, niósł maszynę elektryczną jako widomy znak swojej klęski

(i nadziei) i piosenkę jako bilet wizytowy. Ta piosenka zrobiła karierę, sam Chopin poznał się na niej improwizując na jej temat w 1830, lecz dziś już mało kto zauważy, jak bardzo podobna jest do osiemnastowiecznych pieśni wolnomularskich. Zaczyna się od skargi na „świat srogi, świat przewrotny". Mimo to zaleca „męstwo", a w nagrodę obiecuje w bród „szczęścia" i „sławy". Bogusławski pisywał podobne pieśni nie tylko w sztukach teatralnych, lecz również jako pieśni obrzędowe na użytek lóż. Był gorliwym wolnomularzem, o czym nic nie ma w żadnej jego biografii.

Wtajemniczenia dostąpił w Dubnie, gdzie działała loża „Doskonałe Milczenie". Potem przyjęto go na ucznia do warszawskiej „Świątyni Izis". Za czasów pruskich należał do „Szkoły Mądrości", która skupiła niedobitki „Świątyni Izis". W 1809 wrócił do odnowionej „Świątyni Izis" i był nawet jej członkiem honorowym. Za Księstwa Warszawskiego znalazły się tam najważniejsze postaci Teatru Narodowego (Osiński, Dmuszewski, Kurpiński, Elsner).[28]

Zawdzięczał wolnomularzom bardzo wiele. Pomiędzy rozbiorami brat Woyna ze „Świątyni Izis" przedstawił go bratu Montbrun, który wykierował go na aktora, a brat Moszyński przedstawił go królowi. Nawzajem wolnomularze darzyli go zaufaniem. „Cóż dopiero mam mówić o tobie, bracie Bogusławski! — wołał wizytator „Świątyni Izis". — Rozlega się głos twój pełen najwdzięczniejszej harmonii w uszach braci, a słodycz przechodzi do serców, znajomy on nie tylko w tej świątyni, ale powszechnie we wszystkich wszędy z ulubieniem słuchamy ciebie, ale też wszędy powszechnie z chwałą o tobie." [29]

Przylgnął do wolnomularstwa, widać odpowiadało jego skłonnościom, upodobaniom, temperamentowi. W dotychczasowych analizach *Krakowiaków i Górali* jednostronnie podkreślano, że nie ma tam słowa „Bóg". Jest Bóg (w. 382), są „prawa boskie", a we wszystkich sztukach Bogusławskiego znać postawę wolnomularzy, antyklerykalizm i wierność wobec zasad moralnych przejętych z wierzeń chrześcijańskich. Nie ma skłonności do okultyzmu. Przeciwnie, *Cud mniemany* ostrzega przed szarlatanami. Za to od *Nędzy uszczęśliwionej* do ostatnich dram znajdujemy wezwania do miłosierdzia, litości, wspaniałomyślności dla zwyciężonych. Bardos też głosi te zasady (tym skuteczniej, że na swoją żarliwość nałożył maskę ironii).

Postępowanie Bardosa w Mogile wydaje się bardzo znamienne. Jest on przeciwnikiem niezdrowych stosunków, jakie wytworzyły się w społeczeństwie krakowskim. Za jego sprawą Krakowiacy rewidują swoje postanowienia i zrywają umowę z Góralami. Jednakże po zerwaniu Bardos ostrzega przed niewczesną wojną. Ledwo zaczął się zatarg, już zapowiada, że „po hałasie znowu zgoda i pokój nastąpi" (w. 825—826). Robi, co może, aby Bryndasa „nie rozgniewać, a z niczym odprawić" (w. 653). Jak wiadomo, jego perswazje zawodzą wobec obu stron. „Bądź tylko cierpliwy" — błaga Stacha — na co ten odpowiada: „Niemądry, kto ceka, kiedy mu bieda dopieka" (w. 779—780). „Jakże tu teraz wstrzymać chłopstwo rozhukane?" (w. 1004) — martwi się Bardos, mając na myśli obie gromady „szaleńców" (w. 1015). Wtedy właśnie przychodzi mu na myśl nauka, tak skutecznie używana „na wsparcie zdań Machijawela" (w. 647).

Mnie się moja fatyga tym hojniej opłaci,
Kiedy wstrzymam rozlanie krwi moich współbraci.

(II, w. 1018—1019)

Ta deklaracja zmyliła krytyków, którzy odtąd dopatrywali się w Krakowiakach i Góralach przedstawicieli chłopów i szlachty. Nikomu przez myśl nie przeszło, aby w przededniu insurekcji Bogusławski mógł uważać Rosjan za swoich „współbraci". Tymczasem Bardos, widocznie członek krakowskiej loży „Przesąd Zwyciężony", niewątpliwie tak myślał i czuł.

...Czemuż mój drot przez świat cały
Nie jest dziś przeciągniony, by wstrzymał potoki
Krwi ludzkiej!

(II, w. 65—67)

Tak użalił się urządzając zasadzkę, obyczajem osiemnastowiecznych aktorów zwrócony prawdopodobnie do widowni.

To drugi fragment, który zdecydował o wymowie *Krakowiaków i Górali*. Krakowiacy wygrali, bo zmusili przeciwnika do ucieczki, lecz Bardos nie dopuści do rzezi. Uciekający Górale wpadli na jego „drot" utrzymywany pod napięciem. Krakowiacy „widząc Góralów na ziemi rzucają się na nich wołając": „Terazze ich!" „Gdy przestraszonych Góralów chcą mordować, wyniosłym głosem zawoła z góry

Bardos

Stójcie!

Wszyscy natychmiast obracają głowy na niego, a on mówi dalej

Wstrzymajcie się, mordercy! Także więc srogiemi
Być chcecie, zabijać ich, gdy leżą na ziemi?
Chcecież zbrodnicze ręce w krwi bezbronnej maczać?

Wyniosłych karać trzeba, pokornym przebaczać:
Tak prawo Boskie uczy. — Spuśćcie wasze pałki...

(II, w. 72—77)

Nie można odnosić tej apostrofy do przyszłych losów rewolucji, a mianowicie do postawy pospólstwa wobec szlachty. Gdy Bogusławski pisał sztukę, nie było o tym mowy. Wszystkich zaprzątało pytanie, czy pospólstwo i chłopi w ogóle przystaną do insurekcji. Z tekstu wynika, że Bogusławski był pewien ich udziału, a nawet lękał się ich zawziętości wobec wrogów. Przebieg wypadków potwierdził jego przewidywania. Pospólstwo warszawskie biło się z zapamiętaniem, ale rabowało nie gorzej od Rosjan. Jeńców najczęściej mordowano, czego Rosjanie na ogół nie robili.

Alegoria była do końca jednolita, a tak obmyślona, że każdy mógł z niej coś wyrozumieć, zależnie od swojej przynależności i wtajemniczenia. Wolnomularzom Bogusławski dawał do zrozumienia, że wojnę potępia, wolałby, aby jej nie było, lecz gdy wybuchnie, sam stanie po stronie uciśnionych. Warto dodać, że zachował się zgodnie ze swymi zasadami. Nie wziął szpady do ręki, choć był abszytowanym podchorążym, ale podpisał akt powstania (19 IV) i służył mu do upadku Pragi.[30]

Do Rosjan zdawał się mówić: jeśli nie zmienicie swojej polityki, w Polsce wybuchnie rewolucja jakobińska, której obawiacie się najbardziej, i wypijecie piwo, któregoście sobie nawarzyli.

Polak spiskowiec musiał odnieść do siebie wezwania Bardosa: „Bądź tylko cierpliwy!" Alegoria Bogusławskiego rozgrywa się w Krakowskiem. Napisał ją i wystawił na długo przed rajdem Madalińskiego, to znaczy, że znał plan Kościuszki, do którego najgorętsi

nie chcieli się zastosować. Kościuszko ciągle ponawiał swe instrukcje, m.in. przez emisariuszy, którzy przybyli do Warszawy w styczniu 1794. Termin naznaczył na połowę marca. Miejsce wybuchu — Kraków. Mimo to zapaleńcy wzywali Madalińskiego do stolicy, chcieli uderzyć już w lutym, a w każdym razie przed 4 III, bo między 4 i 15 III wojsko miało być zredukowane, także w garnizonie warszawskim. Dnia 25 II odbyła się „bardzo ludna" sesja u Węgierskiego. Bogusławski poszedł na tę sesję i był świadkiem burzliwej dyskusji spiskowych. Gdy bankier Kapostas zażądał od nich posłuszeństwa wobec Kościuszki i odroczenia wybuchu, zapalczywy ks. Meier porwał się na niego do szpady. Bogusławski chciał najwidoczniej przestrzec spiskowych przed księdzem-patriotą. Miechodmuch w *Krakowiakach i Góralach* radzi wojnę, ale podczas bitwy chowa się „za górą pod pniaki".

...wsak ja przeciez osoba kościelna:
Radzić wojnę, a bić się, to jest rzec oddzielna.
My, kiedy tego trzeba, wojnę rozpalamy,
Ale na guzy nigdy się nie wystawiamy.[31]

Do wszystkich Polaków zwracał się taki manifest: gdy dojdzie do wojny, zwyciężycie. Pamiętajcie wówczas okazać wspaniałomyślność zwyciężonym. „Tak prawo Boskie uczy." Gdy pokonacie Rosjan, „spuśćcie wasze pałki". Należy przypuszczać, że niejeden Rosjanin pojął to wezwanie i „aplaudował".

Była to zgrabna sztuka. Na scenie ukazała się w ostatniej chwili. Ambasada nie mogła zlekceważyć tej burzliwej sesji u Węgierskiego. Dnia 2 III zaczęły się aresztowania spiskowych. Premiera *Krakowiaków i Górali* (1 III) odbyła się w przeddzień „wsypy".[32]

„WSYPA"

Sztuka Bogusławskiego nie była rewolucyjna, ale wyrażała sympatię dla rewolucji. To wystarczy, by zapytać: kto pozwolił ją wystawić? W tej sprawie mamy dwie relacje. Jedną napisał Joachim Chreptowicz, przed powstaniem zatrudniony w „Gazecie Krajowej", znienawidzonej przez spiskowych. Po zwycięstwie insurekcji Chreptowicz zapragnął rehabilitacji. Zeznał, że przyczynił się do wystawienia *Krakowiaków i Górali*. Cenzorowi, którym był Tadeusz Włodek, zarazem redaktor „Gazety", miał podsunąć tekst dopiero w dniu premiery, „i to po południu". Obałamucony Włodek zezwolił jakoby na przedstawienie „nawet nie przeczytawszy". Otóż relacja Chreptowicza jest trochę podejrzana, bo zależało mu na takim przedstawieniu sprawy. Zdaje się, że jego pomoc polegała na zabezpieczeniu Bogusławskiego od denuncjacji ze strony Włodka, który mógł przeszkodzić premierze, ale nie mógł na nią pozwolić.[33]

Drugą relację napisał Jan Seume, przed powstaniem urzędnik ambasady rosyjskiej, a więc dobrze poinformowany. Seume oświadczył, że „rosyjski poseł miał zastrzeżenia przeciwko przedstawieniu", jednak zezwolił na nie, ponieważ „marszałek hr. Moszyński osobiście zaręczył, że nie zawiera ono nic zdrożnego". Seume był rzetelnym świadkiem. Wierzymy mu, bo wedle kompetencji sprawa należała do Moszyńskiego. Także Igelström nie mógł pozostać obojętny na premierę w Teatrze Narodowym (od 1 I 1794 do 17 IV 1794 były tylko 4 premiery). Należy przypuścić, że Igelström znał sztukę. Moszyński zwrócił mu prawdopodobnie uwagę na jej pacyfistyczną wymowę. Pod

wpływem tych perswazji, Igelström mógł uwierzyć, że wystawienie *Krakowiaków i Górali* stanowiło interes ambasady.[34]

Dopiero premiera przekonała go, że zbłądził. Publiczność puściła humanitaryzm Bardosa mimo uszu. Na każdą wzmiankę o walce z Góralami „cały parter, loże, galerie, paradyz huczały od oklasków, trzęsły się od tupania". Czterokrotnie wywoływano wszystkich aktorów. Napływ publiczności był niesłychany. Grano w sobotę, niedzielę, a nawet w poniedziałek, choć zwykle w poniedziałki, środy i piątki nie grywano. Rosyjska orkiestra w Ogrodzie Saskim trąbiła na całą Warszawę „Świat srogi, świat przewrotny". Tego było za wiele. Nazajutrz po premierze zaczęły się aresztowania. Jeśli Igelström nie wiedział o uczestnictwie Bogusławskiego w spisku, musiało to wyjść na jaw właśnie wtedy. Nic dziwnego, że po trzecim przedstawieniu sztukę zawiesił. W miarę postępu śledztwa rozumiał ją coraz lepiej. (Np. jakie znaczenie miało „miejsce akcji".) Około 23 III aresztowano w Rożanie Leopolda Sierpińskiego. Przewieziony do ambasady zeznał, że Bogusławski napisał sztukę na polecenie spiskowych. Igelström potraktował sprawę poważnie i wysłał tekst do Petersburga. W końcu ustalono, że sztuka „w alegoryczny sposób przedstawiała cały system jakobinów". (Nie bez racji, bo wystąpienie Krakowiaków mogło nasuwać myśl o „totalnej wojnie" Robespierre'a.) Fakt, że to najbardziej spodobało się publiczności, musiał wywołać uczucie grozy. Wkrótce po trzecim przedstawieniu (już 3 III?), „o samej pierwszej" w nocy, Bogusławski wpadł do Chreptowicza z wiadomością, że obaj mają być aresztowani. A dlaczego nie byli?[35]

W tej sprawie jedno wydaje się pewne. Bogusławski wyparł się swojej sztuki. Miał już pewne doświadczenie z *Henrykiem VI*. Pierwszy i drugi raz grał *Henryka VI* anonimowo. Ujawnił autorstwo, gdy sprawa trafiła przed Ożarowskiego („chciał mieć wiadomym autora, śmiało przyznał się Bogusławski"). W początku marca sytuacja była groźniejsza, stawka wyższa. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa Bogusławski wystawił *Krakowiaków i Górali* anonimowo, a potem zwalił winę na emigrantów. Świadczy o tym relacja, którą Karpiński otrzymał z Warszawy. Nie znamy jej, ale znamy jej ślady, najciekawsze w pamiętniku Karpińskiego:

> W środku zimy grana była operetka przez Juliana Niemcewicza zrobiona pod tytułem *Krakowiaki*; miała w sobie arie zupełnie do okoliczności kraju stosowne, a bardzo zapalające. Operetka ta była początkiem i rozgrzała umysły do przyszłej rewolucji, była osnową rozmów po domach i czyniono sobie nadzieję szczęścia, które zdawała się obiecywać ta sztuka teatralna.[36]

Dodajmy do tego następujące szczegóły. W najstarszym rękopisie (z napisem „przerobiona we Lwowie roku 1796") jest na karcie tytułowej nazwisko Stefani, nie ma autora sztuki. Około 1800 lwowski księgarz wydał piosenkę Bardosa po polsku i po niemiecku pt. *Der arme Student. Aus dem polnischen des Niemcewicz*. Bogusławski był we Lwowie do 1799 i grał tam *Krakowiaków i Górali*! Jak widać, opinia o autorstwie Niemcewicza była czy bywała rozpowszechniana po całym kraju, także po powstaniu.[37]

W marcu 1794 Niemcewicz mieszkał w Dreźnie. Zwalanie winy na emigrantów stanowi starodawną

praktykę wszystkich konspiracji. Ten szczegół wydaje się jasny, choć nie wyjaśnia sprawy do reszty. Bogusławski mógł wyprzeć się autorstwa, lecz odpowiadał za wystawienie sztuki. Dlaczego nie poszedł do kryminału?

A dlaczego nigdy w życiu nie siedział? Mimo ustawicznych zatargów z Rosjanami, Austriakami, Prusakami? Dlaczego Niemcy powierzali mu dyrekcję swych teatrów? Austriacy użyczali mu armat i prochu? Zdaje się, że miał dobrych sojuszników: przytomność umysłu i pomoc wolnomularzy. Co najmniej zastanawiające jest zainteresowanie cudzoziemców dla *Krakowiaków i Górali*. Na premierze byli podobno generałowie rosyjscy i wyszli bardzo zadowoleni. Seume, urzędnik Igelströma, poszedł na tę sztukę dwa razy. Do końca życia był pod urokiem Bardosa i jego piosenki, którą przełożył sobie na niemiecki. Lwowski księgarz Piller wydrukował tę piosenkę po niemiecku.[38]

Możliwe, że z czasem lepiej poznamy historię tej dziwnej „wsypy". Na razie wiemy tyle, że wkrótce po premierze *Krakowiaków i Górali* Chreptowicz wyjechał z Warszawy, Bogusławski został, wolny, co zawdzięczał chyba wstawiennictwu jakichś „przyjaciół Moskali".

ŚWIAT SROGI, ŚWIAT PRZEWROTNY

Dalsze dzieje *Krakowiaków i Górali* są znane. Bardos wyszedł na Kordiana „oświeconych". Bądź co bądź, to on dodał otuchy Krakowiakom i doprowadził rzecz

do szczęśliwego końca, tym lepiej, że budującego. Bogusławski grał go chyba ponad sto razy. Jako Bardos niewątpliwie zaznał tych upojeń, jakie aktorowi daje poczucie władzy nad widownią, od pierwszego spojrzenia, gestu, próby głosu. Wreszcie zestarzał się w tej roli.

W 1812 Skibiński zauważył, że „włosem srebrzystym głowa jego genialna była pokryta". Bogusławski miał wtedy 55 lat („a w powołaniu naszym — westchnął — lat pięćdziesiąt kilka już są wiekiem zgrzybiałego Nestora"). W 1823 nietaktowni Prusacy stwierdzili, że miał „zepsute zęby", a Wójcicki dodał z zawstydzeniem że „już nieco szeplenił".[39]

W 1814 przekazał dyrekcję Osińskiemu który był nie tylko jego zięciem, ale również przełożonym w „Świątyni Izis", mistrzem katedry, w najwyższym stopniu VII (Bogusławski doszedł do III). Wkrótce przemijanie wszystkich rzeczy dało o sobie znać z najgorszej strony. Przemówiło nowe pokolenie, „klasyków". „Od przeszło dziesięciu lat polskiego Roscjusza grę pilnie uważając, upewniliśmy się, że miasto ukształcenia smaku publiczności, podniesienia jej do siebie, sam się do niej zniżył. Poszedł w ślady Szekspira i Moliera, którzy także tłumowi hołdowali, ale niechże wspomni, że potomność wiecznie im to wymawia." [40]

Kończyła się kariera aktora. Zaproszono go do udziału w dyrekcji, ale czy szczerze? „Osińsio i Dmuszesio może radzi by mnie i z teatru zupełnie oddalić." Bogusławski wziął się do swoich *Dzieł*, do *Dziejów Teatru Narodowego*. Po raz ostatni spróbował swojej metody na Bryndasów („aby go nie rozgniewać, a z niczym odprawić"). Potakiwał klasykom. „Poprawiał" swoje sztuki. Stylizował *Dzieje Teatru Narodowego*.

Czasem ostrożnie mijał się z prawdą. Nie wydrukował *Krakowiaków i Górali.* W 1822 ta „śpiewogra" nie przysporzyłaby mu sławy. Trudno było sobie wyobrazić dodawane zwykle po tekście *Uwagi nad tą operą.* Trzeba by tam opisać powstanie *Krakowiaków i Górali,* a dzieje konspiracji, podejrzenie o jakobinizm i przebieg śledztwa należały do szczegółów drażliwych. Najprzezorniej było wspomnieć tę historię w *Dziejach Teatru Narodowego,* krótko, jako przejaw naiwnego entuzjazmu po bitwie pod Racławicami.[41]

W 1821 pokolenie Bogusławskiego spotkał bolesny cios: zamknięcie lóż wolnomularskich. Bogusławski mieszkał wtedy w swoim pałacyku przy Żelaznej 97. Ciągle jeszcze przechowywał tam kordelas Ferdynanda Kokla, już dawno niepotrzebny, maszynę elektryczną i mundur z pąsowymi obszlegami, także nie używane od 1820. Jeśli wierzyć druczkowi z powstania listopadowego, po ostatnim przedstawieniu *Krakowiaków i Górali* „Rożniecki i Nowosilcow kazali sprowadzić do siebie zacnego Bogusławskiego. Gdy wszedł osiwiały nestor sceny naszej, otworzyły się drzwi uboczne, a za nimi stało 20 kozaków i kibitka do zaprzęgu gotowa. Widzisz, wrzasnęli oba, czeka cię Syberia, jeżeli drugi raz jeszcze wystawicie *Krakowiaki.*" W 1822 Bogusławski sprzedał pałacyk. W dwa lata później przeniósł się na wieś do Jasienia. Mundur z pąsowymi obszlegami zostawił w drewnianym dworku na Nowolipkach, maszynę zabrał ze sobą. Wyjeżdżał z ciężkim sercem. W pobliżu dworku, na Lesznie, stało więzienie pełne po brzegi. Mówiono, że w Wilnie aresztowano grupę młodzieży, a z nią najbardziej obiecującego poetę najmłodszego pokolenia.[42]

Bogusławski nie mógł rozróżnić go na widowni wi-

leńskiego teatru, gdy grał tam w 1816. Nie domyślał się, że dopiero pokolenie Mickiewicza miało mu oddać sprawiedliwość, wychwalając go nawet ponad miarę. „Czy mamy poetów narodowych? — zapytano Mickiewicza w 1830. — W Bogusławskim i Karpińskim." [43]

Ten sąd wydaje się dzisiaj przesadzony. *Dzieła dramatyczne* Bogusławskiego wyblakły, jak wiara osiemnastowiecznych wolnomularzy w rychłe zbawienie świata. Oglądamy je chętnie, lecz wiemy, że poezja tkwi w życiu Bogusławskiego, którego pamięć tak stopiła się z jego sztukami, że już nie mamy ochoty jednego od drugiego oddzielić. Fascynująca postać! Chyba szczerze napisał o sobie: „miłośnik nad wszystko spokoju". Mimo to godził się kierować teatrem w czasach trudnych („przełomowych") i robił to bardzo dobrze.

DODATEK

PODOBIZNY BOGUSŁAWSKIEGO

Aby ułatwić czytelnikowi obejrzenie podobizn Bogusławskiego wspomnianych w tym szkicu, spisano poniżej te, które były reprodukowane w następujących publikacjach:

B = L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwów 1925, t. 2.

DS = W. Bogusławski, *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*. Tekst według autoryzowanego odpisu z r. 1796 przygotował M. Rułikowski. Wstęp, przypisy i odmiany tekstu opracowali S. Dąbrowski i S. Straus. Wrocław 1956.

H = Z. Hübner, *Bogusławski, człowiek teatru*. Warszawa 1958.

K = B. Król, *Antoni Smuglewicz — malarz teatralny*, „Pamiętnik Teatralny", 1956, z. 2/3.

L = *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów, 1815—1819*. Opracował i wstępem opatrzył J. Lipiński. Przypisy opracowali J. Lipiński i Z. Jabłoński. Wrocław 1956.

PT = „Pamiętnik Teatralny", 1954, z. 3/4.

S = E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*. Wrocław 1954.

Barbara Król, w artykule przytoczonym pod literą K, zwróciła uwagę na dokumentalne znaczenie ilustracji w *Dziełach* Bogusławskiego (Warszawa 1820—1823). Oprócz portretu Bogusławskiego zawierają one 10 innych portretów i 9 scen z poszczególnych sztuk. Wszystkie sceny rytował S. Langer w Wiedniu według rysunków M. Stachowicza. Barbarę Król szczególnie zastanowiło podobieństwo między ilustracją *Axura* i akwarelami Lohrmanna, których wartość dokumentalna nie ulega wątpliwości. Otóż podobieństwo jest, jednak nasuwa następujące pytanie. Dlaczego Bogusławski, który już w 1794 przygotowywał zbiorowe wydanie swoich dzieł i zebrał wówczas odpowiednią ikonografię (zob. s. 176) nie dał tych dokumentów rytownikowi, tylko zamówił nowe rysunki u Stachowicza? Stachowicz, który prawie nie ruszał się z Krakowa, większości rysowanych scen pewno nigdy nie widział! Przypuszczalna odpowiedź: Bogusławski lękał się w 1820 pomówienia o gminny i staroświecki gust. Dlatego „poprawiał" w *Dziełach* swoje teksty i z tej samej przyczyny zrezygnował zapewne z rysunków Lohrmanna. Możliwe, że we wszystkich wypadkach dostarczał Stachowiczowi dawniejsze rysunki jako wzór. (Może dlatego ocalał w Warszawie rysunek Lohrmanna do *Krakowiaków i Górali*, że ta sztuka nie weszła do *Dzieł*.) W takim razie ilustracje Stachowicza byłyby istotnie cenne, bo widzimy tam postaci, które grywał Bogusławski, pozbawione innej ikonografii, np. Dominika w *Taczce occiarza* (t. 8), Kokla w *Henryku VI na łowach* (t. 5), Hamleta (t. 4). Jednak trudno je uważać za dokumenty ikonograficzne, póki nie wyjaśnimy tej sprawy do końca, i żywe będzie podejrzenie, że Stachowicz mocno posiłkował się fantazją, skoro jego zadaniem było upiększenie historii. Ikonografia Bogusławskiego kryje wiele zagadek. Nie znamy rysunku Brodowskiego, który stanowił pierwowzór dla poz. 5—6. Poz. 7—10 także naśladowały z pewnością jakiś wspólny wzór, nam nie znany. Na prośbę „Pamiętnika Teatralne-

go" pracuje nad tym zagadnieniem Andrzej Ryszkiewicz, który zechciał przejrzeć i uzupełnić poniższy spis. Warto dodać, że zdaniem dr Ryszkiewicza portret Rejchana (sygnowany) stanowi prawdopodobnie kopię jakiegoś nieznanego portretu J. Pitschmana.

I. Portrety prywatne

1. J. Rejchan. Płótno, olej, 85,5 × 69 cm, 1798
Postać do kolan, siedzi, twarz lekko w prawo
Był w zbiorach wnuczki Bogusławskiego, Z. Kozłowskiej (przypisywany Bacciarellemu), obecnie w Muzeum Historycznym M. Warszawy (depozyt Muzeum Narodowego, 127985). **H**, s. 143

2. Anonim. Tusz lawowany, akwarela, owal 18 × 13 cm
Popiersie, profil w lewo (harcap z kokardą)
W późniejszym, wiedeńskim passe-partout, na którym winietka i napis: „Bogusławski Wojciech b. artysta i pisarz dramatyczny, b. dyrektor Teatru Narodowego w Warszawie, urodził się r. 1776 [!] um. r. 1827 [!]."
Biblioteka Jagiellońska, Gabinet Rycin, IR 46, pudło 1. **DS**, s. 5.

3. Anonim. Miniatura, kość słoniowa, owal 35 × 29 cm, 1803 lub wcześniej
Popiersie, profil w lewo (harcap upięty w górę)
Zbiory prywatne. **PT**, s. 265

4. J. Ligber. Miedzioryt punktowany według anonimowej miniatury (zob. poz. 3), 19×12,5 (21×15) cm, 1803
Popiersie, profil w lewo (harcap upięty w górę)
Napisy: w owalu „Wojciech Bogusławski", u dołu dwuwiersz Ludwika Osińskiego:

Krzywdzące głos ojczysty mniemania umorzył,
Pisał, grał i grających na czas późny stworzył.

Rozdawany 23 IV 1803 (Wojciecha) w Pałacu Radziwiłłowskim na balu, którym Bogusławski uczcił porażkę konkurencyjnej opery włoskiej (wyjechała

tegoż miesiąca) i jej protektora, Stanisława Potockiego
PT, s. 345. — **S**, frontispis. — **H**, s. 273

5. J. Sonntag. Litografia, może według nieznanego rysunku Brodowskiego (zob. poz. 6), owal 13 × 9,5 (20 × 11) cm
Popiersie, 3/4 w prawo, na szyi biała chustka
Napis: „Wojciech Bogusławski."
W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, Warszawa 1820, frontispis. **H**, 369

6. J. Hopwood. Staloryt według nieznanego rysunku A. Brodowskiego, 9,5 × 9,5 (27,5 × 18,5) cm
Popiersie, 3/4 w prawo, na szyi biała chustka
Napis: *Albert Bogusławski /Célèbre auteur et artiste dramatique /Créateur du théâtre moderne polonais/ Né vers 1750, mort en 1829."*
La Pologne historique, littéraire, monumentale et illustrée... Paris 1839—41, po s. 288. **PT**, s. 337. — **H**, frontispis

7. J. Moraczyński. Płótno, olej
Popiersie, 3/4 w prawo, na szyi czarna chustka
Napis u góry w tle: „Wojciech Bogusławski 1760 [!] — 1829."
Do 1939 w Bibliotece Wróblewskich w Wilnie. **B**, s. 64 osob. pag.

8. S. Oleszczyński, Litografia, 22 × 12,5 cm
Popiersie, 3/4 w prawo, na szyi czarna chustka
Napis: „Wojciech Bogusławski /Wykształciciel Sceny Krajowej."
„Świat Dramatyczny", 1838, nr 12. **PT**, frontispis

9. J. V. Fleck. Litografia według rysunku R. Flecka, 11 × 9,5 (24 × 15,5) cm
Popiersie, 3/4 w prawo, na szyi czarna chustka
Napisy: „Wojciech Bogusławski", poniżej podobizna podpisu.

K. W. Wójcicki, *Życiorysy znakomitych ludzi wsławionych w różnych zawodach.* Warszawa 1850—51, t. 2, s. 187. **H**, 329

10. M. Fajans. Litografia
Popiersie, 3/4 w lewo, na szyi czarna chustka
Napis: „Wojciech Bogusławski."
L, po s. 430

II. Bogusławski w rolach

1. F. A. Lohrmann, Axur w operze Salierego. Akwarela, 46 × 36,5 cm, 1793
Cała postać, profilem w lewo
Napisy: cytat z aktu III, sc. 7 w przekładzie Bogusławskiego, po sygnaturze *„inv. et del. ad vivum"*.
Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Gabinet Rycin, Zbiór królewski, teka 171, plansza 891. **K**, s. 337. Lepsza reprodukcja: „Teatr", 1952, nr 1, na 4 stronie okładki

2. F. A. Lohrmann, *Krakowiacy i Górale* w Teatrze Narodowym (akt III, s. 6). Rysunek podkolorowany akwarelą, 65 × 45 cm, 1794
Zbiory Przezdzieckich w Warszawie, spalony w 1944. Wszystkie reprodukcje z 4 zdjęć zamówionych przez Stanisława Dąbrowskiego w 1942. W zbiorach Dąbrowskiego fotokopia podkolorowana akwarelą. **PT**, s. 286. — **K**, przed s. 341. — **H**, s. 161

3. J. Ligber, Nałęcz w tragedii *Ludgarda.* Litografia według rysunku J. Z. Freya, podkolorowana akwarelą, 18,5 × 11 (19,5 × 11,5) cm, 1818
Cała postać, twarz 3/4 w lewo
Napisy u góry „Teatr Narodowy /Pan Bogusławski w roli Nałęcza w *Lutgardzie,* trajedii Krópińskiego [!]", poniżej cytat z aktu IV, sc. 4.
„Tygodnik Polski i Zagraniczny", 1818, nr 10. **PT**, s. 291. — **S**, po s. 256. — **H**, s. 345

PARTYTURA *KRAKOWIAKÓW I GÓRALI* I WOLNOMULARSKIE PIEŚNI BOGUSŁAWSKIEGO

Wolnomularski charakter pieśni Bardosa zauważył bodaj jeden Bohdan Korzeniewski. Zob. (wedle jego wskazówki): Z. Kałużyński, *„Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale" w inscenizacji Leona Schillera*, „Wieś", 1946, nr 50—51, s. 11. Skądinąd wiemy, że w lożach śpiewano pieśni Bogusławskiego (por. s. 194). Przedrukowane poniżej pochodzą ze zbiorku *Pieśnik wolnomularski*. Zebrany i wydany przez T. Wolańskiego, t. 1, Wrocław 1818, s. 81, 82, 93. Wszystkie podpisane „Br[at] Bogusławski". Najciekawsza jest trzecia. To aria Sarastra z II aktu *Zaczarowanego fletu* Mozarta (libretto Schikanedera) w przekładzie Bogusławskiego. Bogusławski wystawiał *Zaczarowany flet* od 29 I 1802, lecz nie wydrukował tekstu z tych samych przyczyn, które przeszkodziły mu wydać *Krakowiaków i Górali*. „Nawet muzyka w tej sztuce wyraża sygnał masoński" — donosił szpieg W. Ks. Konstantemu 22 X 1822, w rok po zamknięciu lóż. Zob. K. Beylin, *Teatr warszawski w raportach Mackrotta z lat 1822—1830*, „Pamiętnik Teatralny", 1953, z. 2. Aria Sarastra jest jedynym fragmentem tego przekładu, jaki obecnie znamy. Ciekawe, że *Krakowiaków i Górali* także śpiewano w lożach. Pierwsza z przytoczonych tu pieśni to aria, którą Bardos śpiewa na zakończenie II aktu (obecnej numeracji). Muzyka w rękopisie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, R 14 op. (= R_2, pieśń „Nie ci nam świadczą" na k. 104 v. — 109 v.). Jest to partytura *Krakowiaków i Górali*, bez karty tytułowej i uwertury. Poza tym zawiera wszystkie „numery" muzyczne oraz ich słowa, a także końcowe wiersze scen mówionych. Skatalogowano ją jako autograf Stefaniego. Tak ocenił ją również J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*. Kraków 1955, s. 166 i n. W rzeczywistości stanowi odpis dokonany z wcześniejszego rękopisu (= R_1), o czym świadczy notatka ręką kopisty na k. 39 v.: „Tenor 2°, nie ma w partyturze." Ten

brakujący głos wpisano później na 3 pięciolinii od góry. Nie było również w R_1 początkowych taktów „numeru" 12. Zrekonstruowano je w postaci jednogłosowej na świstku wyrwanym z jakiegoś rękopisu, a na odwrocie tego świstka ktoś zanotował ołówkiem: „p. Engl [!] zostawi tu pół arkusza czystego papieru" k. 55 v.). Widocznie zamierzano zrekonstruować wszystkie głosy brakującego fragmentu, co jednak nie nastąpiło. Jak wynika z przytoczonej notatki, przepisywał warszawski kompozytor i kapelmistrz Engel, pewno za czasów pruskich. Oprócz uwag fachowych („tu soprany 1-my fałszywie śpiewają, nie pamiętam który takt", k. 39 v.) ołówek (autora?) zanotował ostrożniejsze wersje słów wyrażających nienawiść tyranii. Pieśń „Nie ci nam świadczą" kończy się tutaj czterowierszem, którego nie ma w innych tekstach opery:

Nie wszystkich równo ślepy los podziela,
Jednym dał mało, drugim nazbyt daje.
Lecz kto na małym z ochotą przestaje,
Równie szczęśliwy jak ten, co ma wiele.

R_2 przepisał następnie Antoni Stolpe (1851—1872), Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, rkps R 14a op. (pieśń „Nie ci nam świadczą" na s. 214—223). Nie wyzyskano tych materiałów w wydaniu: W. Bogusławski, *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*. Tekst według autoryzowanego odpisu z r. 1796 przygotował M. Rulikowski. Wstęp, przypisy i odmiany tekstu opracowali: S. Dąbrowski i S. Straus. Wrocław 1956 (= W, pieśń „Nie ci nam świadczą" na s. 104). Wszystkie trzy pieśni drukujemy według Wolańskiego. Odmiany: w. 5 nam daje dar // daje dar R_2 // mi świadczy dar W

1

Przy rozdawaniu jałmużny

Nie ci nam świadczą, którzy są bogaci,
Nie ci, co przymus lub interes mają,
Bo pierwsi dają, co zdarli z swych braci,
Drudzy do łaski wzgardę przyłączają.
Lecz ten nam daje dar ze wszech miar drogi,
Kto z serca daje, choć sam jest ubogi.

2

Pamięć dla ubogich

Wieczna Istności! pomoc Twoja
Niech każdą chęcią kieruje.
O, jakaż będzie radość moja,
Nieszczęsnych gdy poratuję.

Nic nie masz w życiu tak miłego
Jak wesprzeć biednych w potrzebie,
Gdy mogę mówić sam do siebie:
„Jam wyrwał z nędzy bliźniego!"

Kiedy się Niebu podobało
W takim umieścić nas stanie,
Niech to, co czyniem, chociaż mało,
Wsparciem ludzkości zostanie.

By kiedyś prochu garść mojego,
Gdy ujrzy w grobie człek tkliwy,
Zawołał: „Mularz ten poczciwy
Ratował w nędzy bliźniego!"

3

O zgodzie braterskiej *

W tym tu przybytku świętym
Zemsta sercem nie włada,
A człowiek, gdy upada,
Z litością jest przyjętym.
5 Przyjaźń mu rękę podaje
I w lepsze wprowadza kraje.

W tych świętych miejsc obwodzie,
Gdzie człowiek kocha człeka,
Nie słychać o niezgodzie,
10 Bo zdrada stąd ucieka.
A kto tych nauk nie ceni,
Próżno się człowiekiem mieni.

AKTORSKA GARDEROBA WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO

Arch. Państw. M. St. Warszawy i Woj. Warszawskiego
Akta notarialne Czesława Kowalewskiego, t. 9, nr 831 **

Wojciech Bogusławski umarł 23 VII 1829. Dnia 15 IX 1829 sporządzono w Jasieniu inwentarz masy spadkowej. Ten ciekawy dokument, zawierający m. in. spis książek i „cywilnej" garderoby Bogusławskiego, znalazł i ogłosił W. Rudź, *Dobytek Wojciecha Bogusławskiego w świetle inwentarza z 1829 r.*, „Pamiętnik Teatralny", 1960, z. 1. Rudź stwierdził na podstawie miejscowych akt notarialnych, że majątek spisany w inwentarzu wystawiono na licytację w Jasieniu, gdzie jednak nie udało się sprzedać

* Przekładanie pieśni *In diesen heil'gen Hallen kennt man* etc. do tejże noty.

** To źródło wskazał mi ze zwykłą uczynnością Andrzej Ryszkiewicz. Obaj dotarliśmy do oryginałów dzięki kartotece akt notarialnych, sporządzonej w Muzeum Historycznym M. St. Warszawy.

wszystkich ruchomości. Stąd druga licytacja miała nastąpić w Warszawie, lecz Rudź nie wiedział, czy w ogóle się odbyła. Otóż odbyła się w dniach od 1 XII 1829 do 9 II 1830 na Mariensztacie, w domu nr 2660, gdzie chwilowo zamieszkała wdowa, Karolina Augusta Bogusławska (Akta Czesława Kowalewskiego, t. 10, nr 875, por. „Powszechny Dziennik Krajowy", 1829, nr 307 i 1830, nr 9 oraz „Kurier Warszawski", 1829, nr 318, 320, 321). Poprzedziło ją uzupełnienie głównego inwentarza, a mianowicie o spis przedmiotów pozostałych w Warszawie, nie przewiezionych do Jasienia, gdy Bogusławski przeniósł się tam, najprawdopodobniej w r. 1824. W uzupełnieniu znajdujemy resztę biblioteki (15 pozycji spisanych bardzo ogólnikowo, np. „czterdzieści jedna książek polskich i niecałych") oraz dokładny inwentarz aktorskiej garderoby Bogusławskiego, z dodatkiem pewnych rekwizytów, pomiędzy którymi zwraca uwagę „kordelas razem z pistoletem", niewątpliwie używany w roli Ferdynanda Kokla (*Henryk VI na łowach*, poz. 32). Wdowa oświadczyła, że spis sporządzony w Warszawie przez taksatora Ferdynanda Miaskowskiego przedstawiła rejentowi Sierzputowskiemu w Jasieniu, lecz ten odmówił włączenia go do głównego inwentarza. Dokonano tego dopiero 1 XII 1829 w Warszawie. Następnie sprzedawano przedmioty spisane w Warszawie oraz te, które nie znalazły nabywców w Jasieniu (biblioteka, obrazy, klejnoty). Kupowali je przeważnie handlarze, na ogół po cenach wyższych niż wywoławcze. Wdowa kupiła wiele obrazów, książek, klejnotów i różnych pamiątek za 3500 złp. 20 gr. Koźmian kupił sobie gipsowy biust „wyobrażający króla Poniatowskiego i Aleksandra I" (zob. Rudź, *op. cit.*, s. 178). Wiele książek kupił Ignacy Werowski, którego teatralia trafiły potem do Biblioteki Zamoyskich i tam spłonęły w 1944. Kordelas Ferdynanda Kokla kupił Korzeniewski za 27 złp. 15 gr (2 XII 1829). Tegoż dnia elektryczną maszynę Bardosa (zob. Rudź, s. 178) za 127 złp. 15 gr nabył Tomasz

Zieliński, a biały mundur, który z pewnością służył kiedyś Bardosowi (17 poz. poniższego spisu), kupił jakiś Sokołowski razem z następną, 18 „pozycją" za 5 złp. 10 gr. Po odtrąceniu kosztów i długów licytacja przyniosła 3921 złp. 28 gr, które złożono do Banku Polskiego. Zawdzięczamy jej tak ważne źródło, jakim jest wygląd kostiumów Bogusławskiego, gromadzonych prawdopodobnie od początków jego kariery aktorskiej. (Podczas insurekcji złupiono mieszkanie Bogusławskiego, lecz wiele rzeczy znaleziono potem u paserów, ponadto wątpliwe, czy żołnierze rosyjscy połaszczyli się na kostiumy teatralne.) Drukujemy ten dokument w zmodernizowanej pisowni, dodając następujące objaśnienia:

alepin — tkanina jedwabno-bawełniana
felpa — włochata tkanina jedwabna lub jedwabno-bawełniana
kazimierkowy — wełniany
kitaj — jedwab
merynos — lekka tkanina wełniana lub jedwabna
nankinowy — bawełniany
piżowy — gołębiowy (kolor)
raczymorowy (racimorowy) — jedwabny
razowy — zgrzebny
szamua (chamois) — płowożółty

Spis kostiumów i rekwizytów

1. Jeden ubiór na konie z jedwabiu karmazynowego z galonami, złotych dwadzieścia . . . . 20.—
2. Jeden szal z merynosu karmazynowego, złotych sześć . . . . . 6.—
3. Jedna koszulka merynosowa, karmazynowa i pas, złotych dwa . . . . . 2.—
4. Jeden kaftanik i spodnie trykotowe koloru szamua, złotych trzy . . . . . 3.—
5. Jeden płaszcz z merynosu karmazynowego,

obkładany felpą białą i galonami, złotych dziewięć . . . . . 9.—

6. Jeden kaftanik z czerwonego alepinu z galonami i takież spodnie do nich [!], złotych dziewięć . . . . . 9.—

7. Jedne spodnie czarne, płócienne i kamizelka biała, haftowana, złotych sześć . . . . . 6.—

8. Jeden ubiór z aksamitu szafirowego z galonikami szychowymi, złotych dwadzieścia cztery . 24.—

9. Jeden ubiór z alepinu, koloru turkusowego, z galonami, złotych sześć . . . . . 6.—

10. Jedna para spodni krótkich, nankinowych, złotych sześć . . . . . 6.—

11. Jeden ubiór z alepinu zielonego, z galonkami, złotych dziewięć . . . . . 9.—

12. Jedna kamizelka jedwabiem haftowana, złotych trzy . . . . . 3.—

13. Jedna kamizelka z białego alepinu, z galonami szychowymi, złotych jeden . . . . . 1.—

14. Jedne spodnie żółte, alepinowe, złotych dwa . 2.—

15. Jedne spodnie granatowe, razowe, złotych dwa 2.—

16. Jeden kaftanik z kitaju orzechowego, karmazynową wstążką obszyty, złotych trzy . . . . 3.—

17. Jeden mundur z białego alepinu z pąsowymi obszlegami, galonkiem obszyty, złotych dwa . 2.—

18. Jeden kaftanik granatowy, złotych trzy . . . 3.—

19. Jedna kamizelka szafirowego koloru, złotych dwa . . . . . 2.—

20. Jedna czamarka z karmazynowego alepinu, z galonkami szychowymi, złotych pięć . . . 5.—

21. Jedne spodnie atłasowe, białe, długie, złotych trzy . . . . . 3.—

22. Jedne spodnie alepinowe, czarne, krótkie, groszy piętnaście . . . . . -.15

23. Jedne spodnie krótkie, kazimierkowe, złotych jeden . . . . . 1.—
24. Jeden mundur sukienny, ciemnozielony, z aksamitnym kołnierzem i pąsowymi obszlegami, złotych ośm . . . . . 8.—
25. Jedna kamizelka biała, kazimierkowa, złotych jeden . . . . . 1.—
26. Jedne spodnie kazimierkowe, kafowe, krótkie, złotych dwa . . . . . 2.—
27. Jedne spodnie kazimierkowe koloru szamua, krótkie, złotych dwa . . . . . 2.—
28. Jeden ubiór z zielonego alepinu, z rękawkami i galonami szychowymi obkładany, złotych cztery . . . . . 4.—
29. Jedne spodnie krótkie, manszestrowe, złotych trzy . . . . . 3.—
30. Jedne spodnie kazimierkowe, długie, białe, złotych dwa . . . . . 2.—
31. Jedne spodnie krótkie, czarne, raczymorowe, złotych dwa . . . . . 2.—
32. Jeden kordelas razem z pistoletem, złotych trzy 3.—
34. [!] Jedne ciżmy szafianowe, groszy piętnaście . -.15
35. Inne trzewiki szamua, ze wstążkami piżowymi, groszy piętnaście . . . . . -.15
36. Jedna czapka z aksamitu czarnego, perełkami i galonem obszyta, złotych trzy . . . . . 3.—
37. Jeden kapelusz czarny, aksamitny, z galonkami szychowymi, złotych jeden . . . . . 1.—
38. Jeden pas biały, flinkrowany, krepowy, złotych dwa . . . . . 2.—
39. Jedne spodnie trykotowe z pończochami szamua, złotych trzy . . . . . 3.—
40. Jeden pas czarny, aksamitny, z klamrą, złotych cztery . . . . . 4.—

41. Jedna siatka szychowa z flinkrami, złoty jeden . . . . . 1.—
42. Jeden pas z perłami [?], złoty jeden . . . . 1.—
43. Jedno pióro strusie w futerale, złotych dwa . 2.—
44. Jeden pendent do szabli, groszy piętnaście . . -.15
45. Jedna szpada platerowana, francuska, z rączką z perłowej macicy, złotych dwadzieścia . . . 20.—
46. Insignum wy[ra]biane złotem, złotych sto . . 100.—
47. Jedna szpada stalowa, złotych jeden . . . . 1.—
48. Szychy rozmaite, należące do ubiorów teatru, jako to: galonki, franzelki i koronki szychowe, razem otaksowane, złotych dwadzieścia trzy . 23.—
49. Cztery pary pończoch jedwabnych, złotych sześć 6.—
50. Trzewiki lamą obszyte, złoty jeden . . . 1.—
51. Gitara angielska, złotych trzy . . . . . 3.—
52. Jeden obraz olejno malowany na drzewie, w ramach złoconych, złotych siedemdziesiąt dwa . . . . . 72.—
53. Jedno żelazo do pompy, to jest korba razem z prętami, złotych sześć . . . . . 6.—
54. Dwadzieścia pięć sztuk biustów gipsowych, złotych dwadzieścia pięć . . . . . 25.—
55. Jedna para sprzączek srebrnych z kamieniami czeskimi i jedna para sprzączek tombakowych, pozłacanych, złotych polskich trzydzieści . . . 30.—

Suma złp. 460.—

SŁOWACKI I MICKIEWICZ WOBEC TEATRU ROMANTYCZNEGO

Juliusz Słowacki napisał (licząc w to również fragmenty) około 30 utworów dramatycznych. Jeśli pominąć *Mindowego*, *Marię Stuart* i francuską *Beatrix Cenci*, reszta powstała w trzech okresach mniej więcej trzyletnich. Pierwszy z nich przypada na pobyt Słowackiego w Szwajcarii, następne na czasy paryskie po r. 1839. Trzy dramaty napisane przed wyjazdem do Szwajcarii stanowią jakby wstęp. Okres szwajcarski to pierwsza część suity, zdumiewająca od pierwszych taktów bogactwem tworzywa i poziomem rzemiosła autorskiego. W dziejach naszej kultury była zjawiskiem niezwykłym. Do tego czasu kultura polska nie mogła się zdobyć na wielką tragedię. *Dziady*, jako wyjątek, potwierdzały regułę. Słowacki zaczął gorączkowo wypełniać tę lukę i w Szwajcarii, jako dwudziestokilkuletni autor, dokonał już jednej trzeciej dzieła. Napisał wtedy 5 dramatów (*Kordian*, *Wallas*, *Mazepa*, *Balladyna*, *Horsztyński*), a właściwie 7, bo *Kordian* stanowił trylogię. Gdyby taka eksplozja talentu dramatopisarskiego wydarzyła się w kraju o normalnie działającym życiu teatralnym, spowodowałaby rewolucję artystyczną, i to na miarę światową.

Toteż można się zgodzić, że największe wrażenie wywołuje artyzm późnych, niekiedy nawet ostatnich

utworów Słowackiego, ale jako zjawisko historyczne okres szwajcarski jest najdziwniejszy. Skąd się to wszystko wzięło? Talent, kultura i to, co spływa na autora z „atmosfery epoki", nie tłumaczy największej osobliwości: ocalałe dramaty szwajcarskie świetnie przebyły próbę sceny. Dramatopisarze zdają zazwyczaj ten egzamin po żmudnych studiach, które przebywają od premiery do premiery, studiując na scenie swoje błędy i właściwe możliwości. Czyżby jego twórczość dowiodła, że można pisać dramaty nie znając się na teatrze? A jeśli było odwrotnie, jeśli znał się na instrumencie, na który pisał, to gdzie i kiedy zdobył takie doświadczenie? [1]

Z teatrem oswajał się od dziecka. Wielokrotnie wspominał wertep, tzn. ukraińską odmianę szopki. Na Wołyniu zetknął się bodaj że z działalnością zespołów wędrownych. Później często chodził do teatru w Wilnie i w stolicy. Jednak o teatrze polskim nie wypowiadał się inaczej jak z wyrozumiałym pobłażaniem. Może i było w tym trochę pozy, ale faktem jest, że pierwszy okrzyk entuzjazmu wydarł mu teatr zagraniczny. Zobaczywszy Keana w roli Ryszarda III napisał do matki: „Przez jeden dzień w Londynie byłem szczególniej szczęśliwy..." Pobyt w Londynie przypadł na sierpień i początek września 1831. Pomiędzy wyprawą londyńską i wyjazdem do Szwajcarii trafimy na szesnastomiesięczny pobyt w Paryżu, a stosunek Słowackiego do teatrów paryskich okazał się bardziej skomplikowany.

Pierwsze opinie wypadły druzgocąco i dla wykonawców („szkaradnie grają tragedią"), i dla publiczności („w publiczności żadnego gustu"). W ogóle w jesieni 1831 utrzymywał, że zatrzymał się w Paryżu, „bo ta-

nio można tu kupować książki". Zachwycał się wtedy powieściami, systematycznie donosił o nowościach wydawniczych i sam zabrał się w końcu do pisania powieści po francusku. List z grudnia 1831 zwiastuje zmianę zainteresowań. Bodaj że dopiero wtedy Słowacki zafundował sobie bilet do opery, którą od razu był oczarowany. Z początku marca pochodzi entuzjastyczna wzmianka o dramacie francuskim, *Teresie* Aleksandra Dumas, na którą poszedł dwa razy („Śliczna!"). W następnych miesiącach posypią się bardzo pochlebne wzmianki o wykonawcach. Epitet „śliczna" padnie w nich po raz drugi. W początku listopada Słowacki doniósł matce, że pisze tragedię dla jednego z teatrów Paryża i że studiując grę tamtejszych aktorek był w dwóch najważniejszych teatrach dramatycznych „w tym miesiącu" aż „sześć razy". Wreszcie 8 grudnia, zdecydowany na wyjazd do Szwajcarii, napisał do matki: „Przez kilkanaście dni, które poprzedzą mój wyjazd, będę ciągle zwiedzał teatra, bo mi się zdaje, że do Paryża nieprędko, a może nigdy nie powrócę." Zdanie kończy się uzasadnieniem: „bo tu przykro, drogo, niespokojnie". Domyślamy się, że Słowackiemu mogło być wtedy „przykro" w Paryżu. Tylko teatr nie sprawiał mu już przykrości. Wrażenia teatralne łykał na wyjezdnym pośpiesznie, wielkimi haustami, jakby na zapas.[2]

To ciekawe. Tym ciekawsze, że o teatrze szwajcarskim pisał prawie niezmiennie: „zły", „szkaradny". Chodził i tam do teatru, bo teatromania jest nieuleczalna. Na pewno szczerze pisał o przedstawieniach operowych: „źle dosyć mi się wydają po paryskich" („tragedii tu nie grają"). A więc w Szwajcarii, w tej Szwajcarii, w której położył kamień węgielny swojej

twórczości dramatycznej, zabrakło silnych podniet teatralnych. Najwcześniejsze doświadczenia, krajowe, zlekceważył. Kto ciekaw związku pomiędzy teatralnymi doświadczeniami Słowackiego i szwajcarskim okresem jego twórczości dramatycznej, musi szukać tropów gdzie indziej, w Londynie i w Paryżu. Istotnie, jest wiele okoliczności, które takie przypuszczenie potwierdzają.[3]

Teatr Anglii i Francji mógł zaciekawić Słowackiego choćby dlatego, że stanowił dla niego zupełną nowość, poczynając od sytuacji społecznej i ekonomicznej. W Londynie Słowacki zetknął się po raz pierwszy z przemysłem teatralnym, który rozwijał się w Europie od połowy w. XVIII, a około 1830 osiągnął już szczyty powodzenia. Podczas pobytu Słowackiego produkował intensywnie: w 12 teatrach londyńskich wystawiono wtedy ponad 170 utworów. Był to przemysł wyspecjalizowany pod względem społecznym, chociaż zdobywał się również na przedsięwzięcia przyciągające wszystkie warstwy publiczności. Rozporządzał poważnym kapitałem i takimi urządzeniami, które przywodzą na myśl dzisiejsze kino.[4]

Cel nowych urządzeń stanowiła twórczość o ile możności epicka, wprowadzająca pejzaż, architekturę, podróże, ważne wydarzenia publiczne czy bitwy. Anglicy zapoczątkowali wiele z tych eksperymentów i Słowacki mógł się przekonać, że dawniejsze doświadczenia zbogacili o dwa swoiście angielskie składniki: prawdziwe konie i okręty. Okręty pływały w teatrze „Sadler's Wells", który miał basen zamiast podłogi (od 1802). Konie galopowały w „Royal Amphitheatre" Astleya (1759). „Dramaty wodne" nie miały większego znaczenia w dziejach romantyzmu, natomiast konie

sprowokowały Astleya do ważnego wynalazku. Świetny kawalerzysta, zaczął od popisów woltyżerskich, które w r. 1787 połączył z pantomimą. Już początek jego kariery przyniósł pewną nowość architektoniczną. Astley urządzał swoje popisy na kolistej arenie — po raz pierwszy od czasów starożytnego cyrku. Po wprowadzeniu pantomimy wymyślił nowy rodzaj inscenizacji i architektury. Wyciął z areny część obwodu i na miejscu tego odcinka ustawił scenę, połączoną z areną dwoma pomostami. W ten prosty sposób zespolił zalety sceny pudełkowej z grą pośrodku publiczności, a scenarzystom umożliwił wprowadzenie od dawna wytęsknionych motywów. Zmarł w r. 1814 jako twórca 19 amfiteatrów swojego pomysłu zbudowanych w Anglii i we Francji.[5]

W Paryżu czekała Słowackiego szczególna osobliwość: osobna dzielnica teatralna. Większość dochodowych teatrów Paryża skupiła się mianowicie po zewnętrznej stronie wielkiego bulwaru stanowiącego pozostałość po dawnych obwarowaniach miejskich. W w. XVIII łatwo tam było wznosić wielkie teatry, a reprezentacyjna aleja spacerowa, pobliże giełdy i dzielnicy robotniczej skupiały najrozmaitsze rodzaje publiczności. Zwłaszcza jeden odcinek, Boulevard du Temple, stał się w początku w. XIX prawdziwym matecznikiem widowisk: ściana w ścianę stało tam obok siebie 6 teatrów. Ogółem było ich za czasów Słowackiego 25. Działały na zasadach bardziej liberalnych, a dzięki napływowi cudzoziemców stanowiły przemysł jeszcze zyskowniejszy niż w Londynie. W jedną tylko premierę *Roberta Diabła* opłaciło się zainwestować ponad 43 000 franków, bo już drugie przedstawienie przyniosło ok. 10 000 dochodu (następ-

ne znacznie więcej). Najwybitniejsi współpracownicy otrzymywali wysokie wynagrodzenia, toteż produkcja paryska osiągnęła niebywałe rozmiary. W 1831, w którym Słowacki przyjechał do Paryża, 172 autorów wystawiło 272 nowości, do czego trzeba doliczyć mnóstwo wznowień.[6]

To była stolica teatralna świata, siedziba najlepszych fachowców i widownia najśmielszych eksperymentów. Wprawdzie Anglik zmontował w Paryżu pierwszą panoramę (1787), ale paryżanin Daguerre pokazał, jak ją oświetlić, żeby osiągnąć najciekawsze efekty. Panoramę ruchomą również wymyślili Anglicy (1827) — z podobnymi następstwami w Paryżu. Oświetlenie gazowe założono w Paryżu później niż w Londynie („Covent Garden" — 1818, opera paryska — 1821), ale dopiero Ciceri udoskonalił je inscenizując *Roberta Diabła* (1831). Twórcy paryskiego przemysłu teatralnego wiele nauczyli się od Anglików. Około 1830 prześcignęli ich zdecydowanie.

Nawet wynalazek Astleya, zaszczepiony w Paryżu własną ręką wynalazcy, zaćmił tam swój angielski pierwowzór. Zagrożony konkurencją w Londynie, Astley przeniósł się do Paryża i w r. 1782 założył teatr swojego pomysłu w pobliżu wielkiego bulwaru. Podczas rewolucji musiał go sprzedać. W 1793 kupiła go rodzina Franconich, która doprowadziła nowy typ widowiska do największego rozkwitu. Do 1807 siedziała w starym teatrze. Później wzniosła sobie kolejno trzy inne, wszystkie na wzór angielskiego, ale coraz doskonalsze i większe. Pierwszy z nich powstał za czasów klasycystycznie nastrojonego Cesarstwa, i stąd jego dumna nazwa utrzymana prawie do końca przedsięwzięcia: „Cirque Olympique".

Paryski „Cirque Olympique" wzbudził w Polsce zrozumiałe zainteresowanie za sprawą *Lekcji XVI* Mickiewicza. Niestety, dotychczasowe próby pokazania go polskiej publiczności chybiły. Dwie z nich dotyczyły w ogóle drugiego teatru Franconich, który spalił się w r. 1826. Paryżanie zebrali wtedy 160 000 franków na odbudowę i dzięki temu trzeci „Cirque Olympique" był najwspanialszy ze wszystkich. Średnica areny (15 m) i głębokość sceny (18 m) nie różniły się od poprzednich. (Dla porównania: Teatr Polski w Warszawie ma scenę obrotową o średnicy 17 m). Nieocenione były natomiast nowości techniczne: dwie obszerne kieszenie po bokach sceny, 7 wejść na scenę z trzech stron, dwukondygnacyjne pod- i dwukondygnacyjne nadscenie. Trzeci Cyrk chętnie stosował panoramy (także ruchome). Stanowił dumę Paryża. Do tego, trzeciego z kolei, chodził Słowacki i o nim mówił Mickiewicz. Zburzono go dopiero w r. 1862 poszerzając Boulevard du Temple.[7]

Dzięki szczególnemu zbiegowi okoliczności całą tę dziewiętnastowieczną „fabrykę snów" mógł Słowacki zwiedzić systematycznie: od fundamentów — angielskich — po najwyższe kondygnacje paryskie. Zabrał się do tego zapewne od razu po przybyciu do Londynu. W Londynie — utrzymywał — najbardziej chciał poznać „wielkie", tzn. *Patent Theatres* („Covent Garden" i „Drury Lane"), bo na mocy starego przywileju tylko one mogły wystawiać tragedie. Słowacki marzył o Szekspirze w wykonaniu najsławniejszych aktorów i martwił się, bo latem *Patent Theatres* były zamknięte. Keana w *Ryszardzie III* zobaczył w końcu dlatego, że latem przywilej przysługiwał jeszcze teatrowi „Little Haymarket", który w 1831

ułożył się z Keanem o występ w roli tytułowej. Występ ten odbył się 29 VIII, a więc pod koniec pobytu Słowackiego w Londynie. Co robił Słowacki z poprzednimi wieczorami? (Przyjechał 3 VIII.) Do matki pisał o swych doświadczeniach w liczbie mnogiej: „Anglicy dobrze wystawiają tragedie." Niewątpliwie chodził do *Minor Theatres*, którym zezwalano wystawiać „niższe" gatunki dramatyczne: operę, melodramat, wodewil, burleskę, pantomimę. Za czasów Słowackiego podział był już zresztą po trochu formalny, bo podczas jego pobytu w Londynie *Minor Theatres* także wystawiały Szekspira.[8]

Nie miały tak sławnych aktorów jak Kean, miały za to bardzo urozmaicony repertuar i stanowiły instrument giętki, który pokazywał wszystko, co pomyśli głowa. Jedno i drugie mogło znęcić Słowackiego. Na pewno był spragniony widoku ich specjalności: historyzmu, cudowności, egzotyki. Od dzieciństwa marzył o tragediach „iskrzących się" i „złotych". W Genewie utrzymywał nawet, że jego zamiłowanie do niektórych tematów wywodziło się z takich marzeń dzieciństwa. W 1834 przypomniał matce, jak zachęcając go do nauki francuskiego obiecywała mu zysk ze znajomości języków: „Poznasz Wallasa życie." „Samo imię Wallas uderzyło magnetycznie na moją imaginacją... Wystawiałem sobie coś podobnego do burzy, która w a l i l a s y. Nie mogę zdać sprawy z tego wrażenia, ale czuję je dotąd..." Otóż jakby na zamówienie Słowackiego, w dniu jego przyjazdu do Londynu Royal Coburg Theatre wystawił historyczny melodramat Wiliama Barrymore pt. *Wallas, czyli Szkocki bohater*, powtórzony jeszcze w ciągu sierpnia 4 razy. Wystawił go w dodatku w sposób nie znany poprzednio Słowackie-

mu, z „naukową" ścisłością historycznego i lokalnego kolorytu, co stanowiło od niedawna ambicję i specjalność Anglików, a słabo jeszcze udawało się w Warszawie. Słowacki miał chyba w pamięci to przedstawienie pisząc w cytowanym liście do matki: „teraz zajęty jestem pisaniem nowej tragedii, o Wallasie, szkockim rycerzu..." Już pierwsze spotkanie z teatrem zachodnim mogło podziałać „magnetycznie".[9]

A Londyn miał w zanadrzu jeszcze mocniejsze atuty. W „Royal Amphitheatre" Astleya. Za czasów Słowackiego teatrem Astleya kierował Andrew Ducrow, bardzo dbały o honor przedsiębiorstwa, i jest prawie niepodobieństwem, żeby poeta obojętnie minął jego ogromne afisze. Zapowiadały widowisko pt. *Mazepa, czyli Dziki koń,* ułożone według poematu Byrona. Poza nazwiskiem Byrona ówczesnych widzów pociągały techniczne nowości tego widowiska, mniej więcej tak jak dzisiejszych cinérama. Był to w każdym razie jedyny utwór grany podczas całego pobytu Słowackiego w Londynie niemal bez przerwy, 28 razy. Jego punkt kulminacyjny stanowiła okropna przygoda Mazepy. Na oczach widzów przywiązywano go do rozszalałego konia, który ruszał z kopyta w bezkresne stepy „Tartarii". A *moving panorama,* a więc długi obraz odwijany z jednego, a nawijany na drugi walec w głębi sceny, uzmysławiał widzom drogę Mazepy „wzdłuż Dniepru". Tak wyglądał western z r. 1831. A raczej eastern, bo Ducrow szeroko reklamował polsko-ukraińsko-tatarską egzotykę.

Egzotykę polskiego dworu magnackiego wysunął nawet na plan pierwszy. Widzowie mieli zobaczyć portal, mury obronne i wieże na zamku potężnego wojewody. Zbrojownię. Sypialnię. Podwórzec w świe-

tle księżyca. Wielki dziedziniec arkadowy z turniejem. Taras zamkowy, na którym przywiązywano Mazepę do konia. „Wielki pochód weselny swatów Wojewody (Laurinskiego) i ceremonię zaręczyn polskiej narzeczonej (córki kasztelana Oluskiego)." „Uroczystość zaręczyn i charakterystyczny balet weselny." Poczynając od nazwisk wszystko to było pewnie dosyć śmieszne, ale ożywione temperamentem i przepychem, które na wyobraźnię Słowackiego znowu mogły podziałać „magnetycznie". Bądź co bądź, w trzy lata później sam napisał w Szwajcarii dramat o Mazepie. Dramat umieścił na zamku Wojewody, widział tam „galerię z arkadami otworzonymi na ogród", a całość zaczął od wielkiego poloneza w „sali oświeconej jak na bal". („Pani wojewodzino, to królewskie gody.") [10]

Podejrzenie, że olśniła go fabryka snów, chociaż otwarcie śmiał się z jej naiwności, potwierdzają listy Słowackiego z Paryża. „Jest to śmieszne — napisał w 1831 o inscenizacji *Roberta Diabła* — ale wykonanie prześliczne." „Wir mniszek, okręcających się na cmentarzu przy natężonym, błękitnym świetle księżyca, uderzył silnie moją imaginacją." „W życiu moim nie widziałem tak wielkiego kościoła jak tu przez złudzenie na teatrze." To już wypowiedź, która przedsiębiorcom paryskim mogła posłużyć za reklamę. Chodziło przede wszystkim o „złudzenie". Takie eksperymenty przedsiębiorców spotykały zresztą poparcie ze strony najwybredniejszej estetyki, zwłaszcza wtedy, kiedy pokoleniu rozczarowanemu do cywilizacji pozwalały kontemplować naturę, kojącą, bo prawdziwą i „dziką".

Scenografowie paryscy mieli już piękny dorobek w tym zakresie, kiedy mistrz pejzażu teatralnego Daguerre ukończył kompozycję pt. *Mont-Blanc*. Otwar-

to ją w początku grudnia 1831 w „teatrze" „Diorama" położonym w pobliżu wielkiego bulwaru. Był to jeden z licznych budynków poświęconych ekspozycjom panoramicznym. Stanowiły one jakby laboratorium inscenizacji i scenografii, w niektórych odbywały się przedstawienia. Panoramą *Mont-Blanc* Paryż był zelektryzowany. „Poniżej ośnieżonego szczytu tej góry — czytamy w ówczesnym opisie — widać lodowce Bossou, bliżej widza wały Mont-en-Vert, a z drugiej strony katedrę oraz iglicę Gonté. W głębi doliny znajduje się wieś Chamouny. Jest kwiecień. Drzewa stoją odarte z liści, a całą scenę, wiernie odtworzoną, ogląda się z szałasu położonego w pobliżu tartaku i młyna de Prat. Ten szałas, w którym znajduje się widz, jest prawdziwy. Pomiędzy szałasem i płótnem z namalowaną doliną i górami rozciąga się przestrzeń, na której zbudowano chałupy i zasadzono prawdziwe drzewa. Ostatnie z nich, dotykające płótna, są częściowo namalowane, a częściowo trójwymiarowe." Autor tego opisu — Etienne Delécluse, jeden z wybitniejszych krytyków romantyzmu — wezwał teatry paryskie do naśladowania Daguerre'a. Do r. 1831 wystawiono już mnóstwo dramatów rozgrywających się na szczycie lub u podnóża gór. Był już nawet wybuch Wezuwiusza w *Niemej z Portici*. Do kompletu brakowało jeszcze Mont-Blanc, zwłaszcza tak ujętej, żeby widzom zdawało się, że stoją z bohaterem na szczycie. (Poprzednio, nawet jeśli aktor spoglądał na krajobraz z góry, widzowie widzieli go najczęściej „z dołu".) [11]

Słowacki wprowadził Mont-Blanc do *Kordiana* po obejrzeniu oryginału w Szwajcarii, ale na oryginał spojrzał prawdopodobnie od razu jako dramatopisarz, przekonany już przez Daguerre'a i krytyków, że na-

wet tak „potężna" i „dzika" natura może stanowić dekorację w teatrze. Podczas późniejszych podróży po Europie często napotykał krajobrazy, które najpierw zachwyciły go w teatrze („z którymi znałem się w operach na scenie": Terracino, Portici, skaliste wybrzeże Normandii). Ciekawy przykład, jak silnie teatr ówczesny wpływał na wyobraźnię dramatopisarzy, na dobór tematów oraz ich ujęcie plastyczne. Inscenizatorzy sprawili, że nawet rzeczywistą „naturę" romantycy widzieli jakby za ramą sceny. Ledwie przekroczywszy granicę Szwajcarii, dobrze już wyszkolony przez teatr romantyczny, Słowacki spojrzał na dolinę Mijou: „Na końcu doliny widać wielką bramę — to jest góry z dwóch stron spływają i kończą wąwóz — a w tym ujściu doliny kawał mgły wisiał do ziemi jak srebrna kurtyna." [12]

Popełniłoby się jednak błąd, gdyby „produkcję" teatru romantycznego sprowadzić wyłącznie do cudowności, fantastyki czy różnych rodzajów egzotyki. Teatr romantyczny miał swoją filozofię. Moralizował. Wdawał się w politykę. Szerzył ideologie. Rzadko kiedy robił to gruntownie, bo brakowało mu autorów, nawet w skali Alfreda de Vigny czy Wiktora Hugo. Niewyczerpane zasoby przemysłu teatralnego ułatwiały mu za to stałe podsycanie aktualności, dzięki czemu był np. dosyć czułym instrumentem politycznym. W małym stopniu nadawał się na użytek jakiejś zorganizowanej grupy. Świetnie wyrażał nastroje tłumu. Tłumowi wystarczały hasła: drwiny z żandarmów, rehabilitacja Napoleona, powstanie listopadowe Polaków, a przedsiębiorcy rzucali je, narażając się na zatargi z władzami. Częściowo dlatego, że poczuwali się do

pewnej solidarności z klientami. Przede wszystkim dlatego, że idee można również sprzedawać jak towar. W każdym razie już w Londynie Słowacki mógł się przekonać, że powstanie weszło w modę teatralną na Zachodzie. Jeden z *Minor Theatres*, „Pavillion", wystawił tam podczas jego pobytu aż dwa utwory dotyczące tego tematu: *Tyrania rosyjska, czyli Wygnanie na Syberii* (*„a highly interesting melodrama"*, 8 VIII) oraz *Przysięgi wolności, czyli Patrioci polscy* (*„an entire new patriotic melodrama"*, 15 VIII). Drugi z nich, wystawiony na benefis aktora Farrela, cieszył się pewnym powodzeniem. Za czasów Słowackiego grany był 6 razy.

Wkrótce po jego przyjeździe do Paryża odbyła się jeszcze ciekawsza premiera. W „Cirque Olympique" wystawiono utwór *Les Polonais*, opiewający całe dzieje powstania listopadowego. Na premierę (22 XII 1831) zaproszono, zdaje się, wszystkich wybitniejszych Polaków. Słowacki także był na widowni. Treść ocenił krótko: „wielkie głupstwo". Tylko czy w duchu znowu nie dodał: „ale wykonanie prześliczne"? Przynajmniej niektórych scen? Tych, które uzmysławiały paryżanom patos bitwy pod Grochowem — na piętnastometrowej arenie i scenie z panoramami? Mamy już wiele powodów, żeby Słowackiego o to posądzić.[13]

Nie wdając się we wszystkie wnioski wynikające z tych przykładów, zatrzymamy się na razie na jednym. Pomiędzy doświadczeniami teatralnymi Słowackiego z lat 1831—32 oraz jego twórczością dramatyczną z 1832—35 zachodzi pokrewieństwo bliższe, niż przypuszczano dotychczas. Szwajcarską twórczość Słowackiego łączy z teatrem zachodnioeuropejskim nie tylko wspólnota tematów, ujęć i motywów, ale także

wspólna koncepcja przedstawienia. Pisząc dramaty „szwajcarskie" Słowacki wiedział, że wszystkie mogą być wykonane na scenie. Ciekawe, że układając ich tło i wydarzenia mało w końcu zastosował efektów, których nie widziałby w teatrach Londynu i Paryża. Czasami były to efekty dosyć nowe, jak szczyt Mont-Blanc w *Kordianie*. Czasami zupełnie pospolite. Metamorfozy Grabca, latające duchy i migotliwa zmienność miejsca *Balladyny* to chleb powszedni paryskiego teatru popularnego (przede wszystkim „Funambules").[14]

Większość tych efektów i większość urządzeń, które je umożliwiały, poznał dopiero na Zachodzie. Stanowiły one wytwór zachodnioeuropejskiego przemysłu teatralnego, którego jeszcze w Polsce nie było. Za czasów Słowackiego nie mieliśmy ani teatru popularnego, ani opery szastającej złotem. Małe miasta, Wilno i Warszawa, miały po jednym, biednym teatrzyku dla ludzi bogatych. Nie ulega wątpliwości, że w tych teatrzykach Słowacki zetknął się po raz pierwszy z zaczątkami teatru romantycznego. Już w Wilnie widział prawdopodobnie *Marię Stuart* Schillera, *Beniowskiego* Kotzebuego, *Hajdamaków na Ukrainie* Körnera. Historyzm polskiego teatru był jednak w najlepszym wypadku cieniem paryskiego, czasem karykaturą. O teatrze wileńskim powiadają, że kiedy szturmowano na jego scenie Grenadę, tandetnie ustawione mury zawaliły się. Sołdaci poprzebierani za Maurów runęli wtedy na podłogę przeklinając głośno, ordynarnie, wcale nie po mauretańsku. Kiepskie złudzenie. W Warszawie, podczas ostatnich sezonów przed powstaniem, zaczęła się udawać fantastyka. O warszawskiej inscenizacji *Wolnego strzelca* Słowacki napisał „pyszna",

o dekoracjach Sacchettiego do *Chłopa milionowego*, że „prawdziwie są zachwycające". Nie przewidział jeszcze porównania z Paryżem. Obydwa przedstawienia odbyły się w teatrze na placu Krasińskich, gdzie scena była o połowę mniejsza od byle teatru bulwarowego (np. „Porte-Saint-Martin"). Oświetlenia gazowego nie doczekał się ten teatr do końca swojego istnienia. Przedstawienia przywodzące na myśl „Funambules" czy „Cirque Olympique" odbywały się w naszych miastach dorywczo, w prymitywnych warunkach, dzięki zespołom przyjezdnym. Tłumacząc rodzinie, co to takiego „Hipodrom" (następne wcielenie „Cyrku Olimpijskiego"), Chopin pisał, że to coś „jak nasza Heca, tylko do ostatniej potęgi podniesiona".[15]

Szwajcarskie dramaty Słowackiego powstały na instrument romantyczny, a żeby poznać teatr romantyczny, Słowacki musiał pojechać do Paryża i do Londynu. Jeśli chodzi o jego obserwacje nad grą aktorską, sam to otwarcie napisał. Chwaląc aktorkę paryską w liście do matki z 9 XI 1832, podkreślił z naciskiem, że „nie zaczyna ona, tak jak nasze aktorki w tragedii, pierwszego zaraz wiersza płaczącym głosem, ani niesie ciągle do oczu chustki, ale chowa łzy i smutek na najsmutniejsze sceny". Aż żal powiedzieć, że te zarzuty mogły dotyczyć i Ledóchowskiej, i Halpertowej (bo Słowacki widział pewnie obydwie). Może zresztą ani jednej, ani drugiej, tylko przeciętnego poziomu naszego aktorstwa, niewątpliwie prowincjonalnego. Przy odrobinie dobrej woli można jeszcze wyłowić z tego zdania potępienie stylu: klasycznego. Słowacki mógł się wyśmiewać z estetyki, która zobowiązywała tragika do utrzymania całej roli w jednej tonacji uczuciowej i zabraniała zastosowania większej skali

w wyborze mimiki, intonacji czy gestu. Za jego czasów panowała w Warszawie niemal wszechwładnie.[16]

We Francji poznał ją u źródła, w Comédie Française — wedle jego własnych słów — „dawnym teatrze klasycznym". Pierwsze spotkanie przejęło go niesmakiem: „każdy wiersz przez nadprzyrodzone głosu przechodzi gamy". Z czasem oswoił się z francuską melopeą, a nawet polubił grę Mlle Mars, protagonistki Comédie Française. Była wprawdzie „dosyć brzydka" („ma lat około 50"), ale wywoływała przyjemne skojarzenia („z figury bardzo mi Mamę przypomina"). Najprzyjemniejszy był jej głos. „Sceny najsmutniejsze mówi zawsze cienkim, jednobrzmiennym i przerywanym co kilka wyrazów głosem, ale głos ma jakiś czarujący: zdaje się, że najpiękniejszą muzykę słyszę, kiedy mówi." [17]

Jest to niewątpliwie opinia wyrażona pod świeżym wrażeniem triumfu, który Mlle Mars odniosła w dramacie A. Bossange i F. Soulié *Clotilde*. Miała tam dobrą sposobność, żeby zachować „łzy i smutek na najsmutniejsze sceny" (ta pochwała Słowackiego również dotyczy Mlle Mars). W III akcie niespodziewanie spotykała kochanka na balu u swojej rywalki. Dla niego wyrzekła się kiedyś zamożnych rodziców i kariery. Niewdzięczny Chrystian zapłacił jej za to, wypędzając Klotyldę z balu jako osobę z półświatka. Mlle Mars miała być znakomita: „Nie pozostało jej nic prócz łez" — pisali krytycy o tej scenie. W IV akcie z zemsty ujawniała władzom zbrodnię popełnioną dla niej przez Chrystiana (którego nie przestała kochać). „Żadnych krzyków — zachwycała się krytyka — ani śladu bezładnej gestykulacji, nic z tych szaleństw, które wulgarne aktorki wprowadziły w mo-

dę." Rysy Mlle Mars pozostały niewzruszone. Jej przeżycia uwydatniały wyłącznie oczy i głos. „*Quelle dignité*"! A więc nawet w rolach współczesnych pozostała wierna starej tradycji Comédie Française (największe triumfy odnosiła wtedy w Molierze). Romantyzm był jej niemiły. Historyzmu *Hernaniego* nie rozumiała, do roli Doni Sol zamierzała ustroić głowę w rosyjski kokosznik. „Szaleństwa" ról romantycznych budziły w niej odrazę. Romantyka Słowackiego zjednała raczej indywidualnością niż stylem.[18]

Przeciwieństwo tego stylu również poznał u źródła. Rozstrzygający wpływ na reformę aktorstwa francuskiego wywarły, jak wiadomo, dwie wizyty aktorów angielskich w Paryżu. Pierwsza (1822) zaskoczyła Francuzów. Druga (1827), w której uczestniczył Kemble i Kean, zachwyciła młode pokolenie. Z tych dwóch sław romantycznych Słowacki zobaczył Keana w Londynie, w 1831. W złych warunkach. Dzień był upalny, ani publiczność, ani aktorzy nie mieli czym oddychać. Kean był w kiepskiej formie. Recenzent „Timesa" utrzymywał, że grał Ryszarda III znacznie gorzej niż zwykle i że słabiej go też oklaskiwano. Nie był jeszcze stary (miał 44 lata), ale bardzo zmęczony. W 2 lata później umarł. Dlaczego Słowacki entuzjazmował się („nieporównany"!)? Trudno mu się dziwić. Po raz pierwszy w życiu zetknął się z aktorem o tak bogatej osobowości. Kean był człowiekiem żywiołowego temperamentu, a jednocześnie rozumnym. Romantyków porwał, bo miał im w swojej grze wiele do powiedzenia, dzięki bogatym, bolesnym doświadczeniom, które już za jego życia otoczyła legenda. Grał, jak żył. Jako Shylock, Otello, Ryszard III przerażał wyrazem twarzy, gwałtownością gestu, szczeroś-

cią krzyku o takim natężeniu, że głos mu się załamywał. Rozporządzał wielką techniką, ale znawców zdumiewała raczej skala jego środków niż precyzja. Słowacki marzył widocznie o takim aktorstwie, bo do matki napisał stanowczo: „gra jego zupełnie jest w moim guście".[19]

Najciekawsze, że z czasem pojął bodajże, jaki wpływ wywarli Anglicy na grę romantycznych aktorów francuskich. W tym samym raptularzu, w którym wyśmiał się z Sylli w cielistych pończochach, zapisał sobie przypowieść o Talmie, a w Paryżu Talma dał przecież sygnał do reformy. On pierwszy odłożył cieliste pończochy do lamusa i wystąpił w kostiumie zaprojektowanym po studiach archeologicznych. Gest, intonację, mimikę zbliżył do tradycji szekspirowskiej. Występował w Comédie Française i sławę osiągnął w repertuarze klasycznym. Warsztat, który stworzył, wyzyskali dopiero romantycy, i Talma oddziałał w końcu najsilniej na bulwary. Zmarł w 1826, na pięć lat przed przyjazdem Słowackiego do Paryża. Fakt, że mimo to Słowacki znał jego nazwisko, a więc prawdopodobnie i znaczenie, świadczyłby o pewnej orientacji w historii stylów aktorskich i zupełnie świadomym wyborze.[20]

Szczegół ważny, bo poza oceną Keana najgorętsza wypowiedź Słowackiego o aktorstwie dotyczyła osoby — zdawałoby się — mało pociągającej. Słowacki zobaczył ją w teatrze „Porte-Saint-Martin", który „romantyczność wprowadził na scenę". „Panna George — pisał 9 XI 1832 — sławna tutejsza aktorka, gra przewybornie. Zawsze biorę miejsce w jednej z pierwszych lóż, żeby widzieć grę jej twarzy — śliczna jest. Ona sama już stara, otyła i nieraz wpada w zadysze-

9. TEATR „PORTE-SAINT-MARTIN" W LATACH TRZYDZIESTYCH
litografia

10. *SYLFIDA* NA SCENIE OPERY PARYSKIEJ
drzeworyt (1832)

nie, kiedy mówi. [Mimo to] przenoszę ją nad pannę Mars, najsławniejszą z tutejszych aktorek, najsławniejszą teraz na świecie." Oto pytanie przeoczone przez polonistów: kim była ulubiona aktorka Króla Ducha? Naprawdę nazywała się Małgorzata Józefina Wemmer (czy Weimer?), a Słowacki przesadził oceniając jej wiek. Była znacznie młodsza od Mlle Mars, w r. 1832 miała lat 45. Prawdą jest tylko, że nie wyglądała zbyt młodo. Była to znowu *anima naturaliter romantica* o niewiarygodnie bujnym życiu. I prawdą jest, że tyła. Wrogowie naśmiewali się z niej bez litości. Komu uwierzyć? Paszkwilantom, którzy utrzymywali, że na scenie poprzedza ją dwóch pachołków badających uderzeniami laski, czy podłoga nie zarwie się pod jej ciężarem? Czy Słowackiemu, którego opinię podzielała niemal cała elita Paryża? Wybór byłby trudny, gdyby po stronie Słowackiego nie opowiedział się człowiek niepospolitego smaku, Teofil Gautier. Był to jeden z najznakomitszych krytyków teatralnych w. XIX, umiał opisywać aktorów i dzięki temu rozporządzamy sugestywnym opisem panny George. Posłuchajmy.

„Spod nieporównanie czysto i delikatnie sklepionych brwi para czarnych, płomiennych oczu ciska błyskawice. Nos cienki i prosty, ukośnie zakończony falującymi z namiętności nozdrzami, cudownie prostą linią łączy się z czołem. Usta władcze, zakrzywione w kącikach, zachwycająco wzgardliwe, niby mściwe usta Nemezis czekającej rozkiełznania lwa. Czasem uśmiechają się z królewskim wdziękiem i wtedy nikt by nie przypuścił, że przed chwilą miotały złorzeczenia współczesnych czy klątwy starożytnych. Podbródek pełen stanowczości i siły unosi się zdecydowanie

i kończy ten profil bogini raczej niż kobiety. Jak wszystkie pogańskie piękności panna George ma czoło duże, szerokie, czasem zmarszczone, ale nie za wysokie, trochę przypominające Wenus Milońską: pożądliwe, lubieżne, władcze czoło, które przystoi i Klitemnestrze, i Messalinie. Ciekawą właściwością odznacza się szyja panny George. Zamiast wklęsłego zaokrąglenia od strony karku widać nabrzmiały, masywny kontur, który związuje ramiona poniżej głowy bez jakiejkolwiek krzywizny: świadectwo temperamentu atletycznego, rozwiniętego najdoskonalej u Herkulesa z Parmy. Potęga kształtów i muskulatura rąk sprawia, że w przedramieniu jest coś przerażającego. Jej bransoletką normalna kobieta mogłaby się opasać. Są to jednak nieskazitelnie białe ręce zakończone delikatną dłonią dziecka, ozdobione czarującymi dołeczkami, prawdziwie królewskie ręce, jak stworzone do berła albo do Aischylosowego czy Eurypidesowego sztyletu. Panna George wydaje się potomkiem jakiejś wspaniałej, wymarłej rasy. Zdumiewa i zachwyca. Chciałoby się powiedzieć, że to żona Tytana, Kybele, matka bogów i ludzi w diademie z zębatych wież. Jej budowa ma w sobie coś cyklopowego. Patrząc na nią czujemy, że stoi przed nami niby kolumna z granitu, żeby wystawić świadectwo pokoleniu sprzed wieków, ostatni przedstawiciel ponadludzkiego świata epopei."[21]

Pierwsze wrażenie po przeczytaniu tego opisu jest takie: realia zgadzają się (zob. il. 8), ale atmosferę uniesienia stworzył Gautier z kurtuazji, żeby pochwalić kobietę „starą i otyłą". Cóż, kiedy krytycy surowsi niż *bon Théo* potwierdzają jego opinie. Dzięki swoim niebywałym warunkom i temperamentowi Mlle George sprawiała na ówczesnych widzach wrażenie „ponad-

ludzkiego świata epopei". Godzi się z tym nawet Tieck, w zasadzie wróg teatru francuskiego. Tieck widział Mlle George w r. 1825 i oświadczył, że było to jedno z największych przeżyć teatralnych w jego życiu. „Jej głęboki alt (który nigdy nie brzmi przykro lub zgrzytliwie) — pisał ze zdumieniem — jest tak potężny, że na wybuch cierpienia czy gniewu, ba, na jedno jej «Ach!» cały gmach dosłownie drży, a nawet westchnienie bólu czy jęk żalu rozlega się donośnie na widowni. Z wejściem tej olbrzymki wszyscy partnerzy wydali się karłami, a niejeden głos męski niknął jak marne brzęczenie. To zdumiewające oddziaływanie wynika nie tylko z potęgi jej głosu. Wynika jeszcze ze sposobu, w jaki go George wyzyskuje, przytłumia, wyrzuca z siebie, wzmacnia niespodziewanie jeszcze bardziej, żeby skończyć z siłą, której po uprzednim natężeniu nikt by się już nie spodziewał." „Gest wyniosły, silny, stanowczy, wszystko to jednak szybkie, porywcze, rzadko przygotowywane, tylko tu i ówdzie widoczne bywa przejście z jednej skrajności w drugą." „Nie zastyga w żadnej pozie, żaden gest nie przygotowuje następnego, wszystko zaskakuje i zdumiewa. I jeśli z umiarkowanego tonu przechodzi nagle w burzę, w huragan słów prześcigających się z taką prędkością, że ucho ledwo może za nimi nadążyć, to kończy się ta obfitość równie niespodziewanie: gwałtownym okrzykiem, rozdzierającym westchnieniem albo milczącym zapatrzeniem czy groźną pauzą." Tieck widział Mlle George w dwóch rolach, w melodramacie *Machabeusze* i w *Lady Macbeth* Szekspira-Ducisa. W tej drugiej roli zrobiła na nim ogromne wrażenie. „Jako somnambuliczka i w ostatniej scenie ukazała się bez szminki, a nawet ubielona na twarzy, z nieruchomym wzrokiem, upiorna,

niby potworny, żywy pomnik grozy. Był to widok w swojej okropności niemalże nie do zniesienia."[22]

Oto odpowiedź na pytanie, dlaczego Słowacki rujnował się na „pierwsze loże" „Porte-Saint-Martin" (5 franków, „żeby widzieć grę jej twarzy". Mlle George była uczennicą Talmy, ale okazała się śmielsza od mistrza. Debiutowała także w Comédie Française (1802). Sławę osiągnęła w repertuarze klasycznym (Klitemnestra, Semiramida). Nie wytrwała jednak w przybytku czułej szlachetności. Po wielu zatargach (raz uciekła przed przedstawieniem za granicę) wyrzucono ją z Comédie (1817). Wiele podróżowała, wreszcie trwalej związała się z drugim teatrem królewskim, „Odeonem" (1822). Już wtedy została sprzymierzeńcem preromantyków, a po prostu protektorem od 1829, kiedy dyrekcję „Odeonu" objął jej przyjaciel, Charles Jean Harel.

Był to spryciarz, bez którego romantyzm francuski pewnie by się nie udał. Wykorzystując apatię Comédie Française, bez chwili wahania wprowadził do repertuaru Aleksandra Dumas i Alfreda de Vigny. Rozumiał, że romantyzm może być świetnym interesem. W początku 1832 (a więc podczas pobytu Słowackiego w Paryżu) objął jeszcze dyrekcję największego teatru bulwarowego, „Porte-Saint-Martin". Powodziło mu się świetnie, tylko trochę przesadził. Dyrekcja kancelarii królewskiej wykryła, że w lożach „Odeonu" działy się rzeczy nieprzystojne. 1 IV 1832 rozstała się z Harelem, nieświadomie powodując przełom w dziejach francuskiego romantyzmu. Od tej chwili przedsiębiorca skupił całą uwagę na kierownictwie „Porte-Saint-Martin", którym rządził właściwie pospołu z Mlle George. Zdecydowanie przeciwstawił go teatrom królewskim.

I z powodzeniem. Do kwietnia 1832 nie było wcale pewne, w którą stronę rozwinie się ekspansja romantyków. Bitwę o *Hernaniego* stoczono w Comédie Française (1830) i Wiktor Hugo tam wolałby się zadomowić. Dwie inne ważne premiery (*Antony* Aleksandra Dumas i *Marion Delorme* Wiktora Hugo) odbyły się w „Porte-Saint-Martin" (1831). Szale przez pewien czas wahały się, póki Harel nie przeważył ich w swoją stronę, zagarniając w końcu sławę nowatora i pieniądze. Przyszło mu to tym łatwiej, że tylko on rozporządzał aktorami zdolnymi wyrazić wszystkie pasje romantyków. Była ich w „Porte-Saint-Martin" cała czwórka znakomitości: panowie Lemaître i Bocage, Mme Dorval i Mlle George.

Zwłaszcza współpraca z Mlle George stanowiła atrakcję dla dramatopisarzy. W Comédie Française przyjęto romantyków nieufnie. Mlle Mars grymasiła na rolę Doni Sol. Mlle George czekała na role napisane przez romantyków. Prawda, że pracowało się z nią na trudnych warunkach, których dopełnienia pilnował Harel. Trzeba było pisać role dla panny George. Autor musiał dostosować się do jej warsztatu, tworzyć jej ulubione sytuacje, a nawet specjalny typ postaci. Najchętniej grywała role „podwójne", *des rôles doubles*. Rola podwójna uwydatniała dwoistość postaci, np. demonizm i czułość w jednej osobie. W takich kreacjach Mlle George celowała: umożliwiały jej nagłe zaskoczenie i kontrastowanie efektów, tak plastycznie opisane przez Tiecka.

Przede wszystkim musiały to być królowe. Uroda, postawa, temperament Mlle George wołały o władcze gesty. Postać zbrodniczej królowej stworzyła na długo przed nawiązaniem stałej współpracy z Dumasem

i Wiktorem Hugo. Najznakomitsze zbrodniarki romantyków powstały już specjalnie dla niej. Rolę krajało się na jej miarę, na próbach następowały przymiarki. Mlle George była właściwie współautorką tych dramatów. Serię koronowanych zbrodniarek romantycznych otwarła jej Małgorzata Burgundzka w Dumasa *Tour de Nesle*, jeden z największych triumfów Mlle George i największy sukces nowej dyrekcji „Porte-Saint-Martin" (29 V 1832).[23]

Otóż list Słowackiego z 9 XI 1832, ten, w którym doniósł matce o pracy nad francuskim dramatem, dotyczył *Tour de Nesle*. Zawierał streszczenie dramatu jako przykład „smaku i obyczajów" ówczesnej publiczności oraz charakterystykę aktorki, której *Tour de Nesle* w największym stopniu zawdzięczała powodzenie. Słowacki pilnie studiował jej grę: rozumiał, że dramat bez wielkiej roli dla Mlle George nie może liczyć na zainteresowanie Harela. Na decyzji Harela zależało mu. Gnębiła go myśl, czy mu dramat „przyjmą i zechcą wystawić i czy zechcą zapłacić". Nie przyjęli, nie wystawili i nie zapłacili. Czyżby godziny spędzone w pierwszych lożach „Porte-Saint-Martin" poszły na marne? Chyba przeciwnie. Słowacki przeszedł w „Porte-Saint-Martin" coś w rodzaju kursu dla dramatopisarzy, ale pracę dyplomową zaczął pisać dopiero w Szwajcarii. Krytycy domyślają się, że jego list z 9 XI dotyczył francuskiej *Beatrix Cenci*. Dziwna rzecz, w tym dramacie w ogóle nie było popisowej roli dla Mlle George. Rolę na miarę panny George zawierała dopiero *Balladyna*.[24]

Z obserwacjami Słowackiego nad grą aktorską było podobnie jak z jego obserwacjami nad techniką teatralną czy scenografią. Tworząc role, korzystał

w Szwajcarii pełnymi garściami ze swych doświadczeń teatralnych, ale zebranych przede wszystkim na Zachodzie. Marzył o postaciach dramatycznych wyższych ponad przeciętność o całe mogiły. Jak takie postaci ożywić na scenie, tego dowiedział się w teatrach Londynu i Paryża. W kraju pewnie by się nawet nie domyślił, o ile rejestrów powiększyła się skala dramatopisarza, który mógł rozporządzać techniką dobrego aktora romantycznego. Mamy na to dowody.

Jedynym teatrem polskim, który w pierwszej połowie w. XIX zaczął systematycznie wystawiać francuski dramat romantyczny, był teatr Wolnego Miasta Krakowa około 1840. Jak na nasze stosunki, rozporządzał dobrymi aktorami. Niejeden z nich zasłynął później jako gwiazda w Warszawie. Tak się złożyło, że w tym samym czasie, w 1841, zjechał do Krakowa z zespołem francuskim Harel, a z nim Mlle George. Była to już para bankrutów. Harel zbankrutował w 1840 w „Porte-Saint-Martin". Uroda Mlle George była w ruinie i Estreicher drwił ze snobizmu polskiej publiczności, która jeszcze wtedy wpadała w zachwyt „na widok rozpaczającej olbrzymiego wzrostu amantki, ze zmarszczkami na twarzy, posiwiałej na deskach teatralnych". Ale Estreicher był sprawiedliwy. Mógł się boczyć na Francuzów, którzy dopiero jako bankruci przypomnieli sobie o polskiej publiczności. Musiał przyznać, że co najmniej technika zespołu Harela stanowiła dla krakowian zupełną rewelację. Zwłaszcza technika recytacji: „Dialog w uściech Francuzów toczył się szybko — zanotował jako nowość w Krakowie — bez namysłu, bez oglądania się na budkę suflera. Ten pośpiech gry sprawiał, że dialog toczył się okrągło, płynął jak fale wody bez przerwy, a widz

opamiętywał się dopiero ze spuszczeniem zasłony." Nie ulega wątpliwości, że taka recytacja brzmiała w uszach Słowackiemu i że taką przewidywał pisząc swoje ogromne role. W kraju nie usłyszałby jej, jak się okazuje, nawet około 1840. „Dla polskich artystów o flegmatycznym temperamencie" „gra taka była niespodzianką i nową stroną efektu" — stwierdził niedwuznacznie Estreicher.[25]

Powtórzmy zatem raz jeszcze: Słowacki pisał w Szwajcarii dramaty dla teatru, który poznał w Londynie i w Paryżu. Żadnego nie napisał tak, jak pisał francuską *Beatrix Cenci*: jako towar do sprzedania przedsiębiorcy i w żadnym nie zastosował się właściwie do praktyki jednego zespołu czy instytucji. Jego dramaty stanowią zazwyczaj kombinację najrozmaitszych efektów, które widział w operze, „Cyrku Olimpijskim", „Porte-Saint-Martin" czy „Funambules". Wykorzystał doświadczenia przemysłu teatralnego na Zachodzie, ale gospodarował nimi wedle własnego upodobania. Tworzył repertuar dla teatru, który rozporządzałby zasobami bulwaru i *Minor Theatres*, ale byłby o wiele rzetelniejszy w treści. Około 1830 była to w Europie idea dość rozpowszechniona. Krytyka polska nie zwróciła na nią uwagi, bo nie zainteresowała się podobnymi dążeniami tylu innych romantyków, grupy Karola Nodier we Francji czy w Niemczech Goethego. Tymczasem Eckermann zapisał, w jaki sposób Goethe wyobrażał sobie fantastykę II części *Fausta* na scenie. Okazuje się np., że w scenie karnawału weneckiego zamierzał wprowadzić żywego słonia, powołując się na praktykę „Cyrku Olimpijskiego", gdzie w r. 1829 istotnie popisywała się tresowana słonica Miss Jack. Rolę Homunculusa, który przemawia,

jak wiadomo, z butelki, chciał powierzyć sławnemu brzuchomówcy. Wobec tej odwagi najśmielsze pomysły Słowackiego wydają się lękliwe.[26]

Różnica pomiędzy sytuacją polskiego dramatopisarza i sytuacją Goethego była co prawda dość istotna. Goethe uzależniał wystawienie *Fausta* od swojej własnej woli. Czekał cierpliwie, aż teatr niemiecki nabierze sprawności technicznej (znanej autorowi z innych scen Europy), no i pewnej kultury potrzebnej do wystawienia jego dzieła. Nie musiał liczyć się z obcą cenzurą.

A jednak można by podejrzewać, że młody Słowacki jako dramatopisarz bardziej przejmował się niedoskonałością warszawskiego warsztatu aniżeli sytuacją polityczną. Kiedy w końcu sierpnia 1830 czytał Niemcewiczowi *Mindowego*, Niemcewicz miał zawołać: „Ach, czemuż tej tragedii grać nie można!" „Ten wykrzyknik bardziej mnie pochlebił niż wszystkie potem dawane pochwały..." Co pochlebiło Słowackiemu? Że pisze tragedie niecenzuralne? Byłaby to dość płaska odmiana snobizmu. Czy to, że Niemcewicz, wytrawny znawca teatru, największy sukces wróżył *Mindowemu* na scenie? Niewątpliwie to drugie. W Londynie spotkali się po raz drugi. „Wyrzucał mi, że mojej tragedii litewskiej grać nie kazałem." Chodziło oczywiście o czasy powstaniowe, w których teatr warszawski zaczął wystawiać dzieła poprzednio zakazane. Słowacki miał już jednak pogląd wyrobiony. Tak samo jak Niemcewicz, łączył powodzenie swych dramatów z ich wystawieniem. Już w Warszawie przeczuwał pewnie, że oprócz korzystnej sytuacji politycznej trzeba by do tego nowego typu aktorstwa, które w Polsce dopiero kiełkowało. Na Zachodzie utwierdził się w swym mniemaniu. Pa-

miętamy przecież, jak surowo z perspektywy paryskiej ocenił warszawskie aktorki. Opinia publiczna, nie oswojona z nowym teatrem (tak sądził), nie rozstrzygnęłaby sprawy na jego korzyść. „Znajdują tu, że nie mam dramatycznego usposobienia — pisał z Paryża w r. 1832 — ale to przypisuję ich nieobeznaniu się z nowym dramatycznym rodzajem; oni przywykli do wiersza *Barbary* i nie wiedzą, jak wiele jest sztuki w wierszu przekładanym *Marii Stuart*; lecz kiedyś dobry aktor da uczuć słowa wyrywające się z duszy, powiąże duszą te rozmowy, które teraz zdają się połamane..." [27]

Kiedyś! Kiedy? Czy jeszcze za jego pokolenia? Nic nie zaprzecza przypuszczeniu, że tak Słowacki wyobrażał sobie swoją przyszłość dramatopisarza, przynajmniej za czasów szwajcarskich. Prawda, widział przepaść dzielącą aktorstwo warszawskie od zachodniego, któremu tyle zawdzięczał jako autor. W Warszawie obserwował jednak niejedną próbę podźwignięcia teatru z sennej wegetacji lat dwudziestych. Samo otwarcie Teatru „Rozmaitości" w. r. 1829 (o czym pisał w listach) stanowiło manifest młodzieży autorskiej i aktorskiej, niecierpliwie dobijającej się samodzielności. Skromny na razie, ale przemawiający do wyobraźni. Jeszcze łatwiej było zapamiętać, w jaki sposób Warszawa przygotowywała się do stworzenia nowych warunków technicznych, nieodzownych do wystawienia repertuaru romantycznego. Podczas swego pobytu w Warszawie Słowacki mieszkał przez pewien czas w Pałacu Paca na Miodowej. Pracował wtedy w Komisji Przychodów Skarbu na Placu Bankowym. Idąc do pracy mijał zatem codziennie wielkie rusztowania na Marywilu. Budowano tam od r. 1825 Teatr Wielki, widomy znak odnowionych ambicji artystycznych Kró-

lestwa Polskiego, coraz widoczniejszych w ostatnich latach przed wybuchem powstania. Powstanie nie przerwało budowy. Teatr Wielki otwarto w r. 1833. Fakt, że jego zespół znalazł się wtedy pod osobistą kontrolą Paskiewicza, mógł być — dla emigranta — bez większego znaczenia. W latach trzydziestych żyło się jeszcze złudzeniami, na r. 1833 przypadła wyprawa Zaliwskiego.[28]

„Dziwię się, że mię teatr teraz nie bawi. Chciałbym usłyszeć na nim ludzi mówiących po polsku; zdaje mi się, że rozmowy innym językiem prowadzone nie interesują mię" — donosił z Genewy, zajęty „pisaniem nowej tragedii, o Wallasie, szkockim rycerzu". (W tece miał już *Kordiana*.) Wściekał się, że na razie na widowniach teatralnych zbiera oklaski osobiście mu znany szpicel, Paweł Kukolnik, ale wierzył w sens swojej roboty. Powróciwszy ze Wschodu podjął na nowo wędrówkę po teatrach Paryża. Pisał znowu dramaty, w których pojawiły się w nowych wersjach dawne ujęcia i motywy, a także faktura teatralna obmyślana wedle programu szwajcarskiego. Dramaty były coraz samodzielniejsze, dojrzalsze, mądrzejsze, wszystkie pisane niewątpliwie z myślą o tym samym teatrze i o scenie.[29]

*

„Tymczasem poeci słowiańscy tworzący dramaty — wołał Mickiewicz z katedry Collège de France — niechaj całkowicie zapomną o teatrze i o scenie. Tę radę trzeba im często przypominać, bo z jednej strony Polacy zrażają się tym, że nie mają sceny narodowej, z drugiej zaś Czesi przywiązują zbyt wielką wagę do

wzniesienia swego teatru narodowego. Wielce się radują, że posiadają gmach, deski sceniczne i dekoracje, czego brak obecnie w wielu dzielnicach dramatom polskim. Te przydatki są niewątpliwie konieczne, ale bynajmniej nie istotne." [30]

Ciekawe, jaki to czeski „teatr narodowy" miał Mickiewicz na myśli? Sam w Pradze był tylko raz, latem 1829. Żadnego „gmachu" teatralnego, „desek scenicznych" ani „dekoracji" Czesi jeszcze wtedy nie mieli. Mieli tylko zespół grywający w niedziele po południu z łaski Niemców w gmachu teatru stanowego (Stavovské divadlo). Składał się częściowo z aktorów trupy niemieckiej umiejących po czesku i z amatorów. Grywał niemal wyłącznie przeróbki klecone naprędce, przeważnie przez jednego ze współdyrektorów teatru stanowego. Czescy budziciele, których Mickiewicz pojechał odwiedzić, bynajmniej się z tej sytuacji nie radowali. Dobremu teatrowi przypisywali wyjątkowe znaczenie w dziele odrodzenia Czech, a jego brak uważali za katastrofę.[31]

Znacznie więcej powodów do radości mieli w czasach, w których Mickiewicz wygłosił swoje przemówienie (4 IV 1843, była to *Lekcja XVI* trzeciego kursu literatur słowiańskich). Dojrzewało już wtedy młode pokolenie czeskich działaczy teatralnych, zdolniejsze i obrotniejsze od poprzedniego. Repertuar okupował nadal starzejący się sztukorób Štěpánek, ale rósł już w sławę jego groźny konkurent: Józef Kajetan Tyl. Czeski Bogusławski. Jedna z najbarwniejszych postaci europejskiego teatru romantycznego. Aktor, dramatopisarz i reżyser, dostąpił chyba jako jedyny na świecie wyjątkowego zaszczytu. Piosenka z jego „komedioopery" *Fidlovačka* (1836), *Kde domuv můj?*,

uznana została za hymn narodowy, a po 1918 — państwowy. Następstwem stale wzrastających ambicji i zainteresowań teatralnych stała się wyraźna koniunktura około r. 1840.

Sami Czesi nadal nie mogli liczyć na uzyskanie koncesji. Z nieoczekiwaną pomocą przyszedł im za to przedsiębiorca Stavovského divadla, praski Niemiec, Jan August Stöger. Ten Stöger zmiarkował, że powinno mu się opłacić otwarcie specjalnego teatru czeskiego, bo Czesi z samego patriotyzmu pilnie uczęszczali na swoje przedstawienia. Dzięki temu bywały one bardziej dochodowe od niemieckich. Władze udzieliły mu zezwolenia na budowę. Chętnie pozbywały się intruza z reprezentacyjnego teatru Pragi. Możliwe, że po cichu poparła Stögera arystokracja praska, która ruch budzicielski umiejętnie wygrywała w stosunkach ze stolicą. Dość, że w r. 1842 na parceli Stögera w Alei Róż, v Růžové ulici, stanął gmach niezwykle okazały. Jego widownia, przeznaczana również na bale i reduty, uchodziła za szczyt wykwintu. Blask 1000 świec przeglądał się w jej lustrzanych ścianach. Mieściła 2500 widzów, znacznie więcej niż Stavovské divadlo. Duża scena o powierzchni 9 × 12 m była tej wysokości co i Stavovska, a więc umożliwiała wykorzystanie tamtejszych dekoracji. Divadlo v Růžové ulici zamówiło zresztą kilkadziesiąt własnych: 8 krajobrazów u budapeszteńskiego dekoratora Neefe, wnętrza współczesne u drezdeńskiego dekoratora Denny oraz monumentalne wnętrza starożytne u najwybitniejszego specjalisty wiedeńskiego, Antoniego de Pian. Urządzenia techniczne gwarantowały wszelkiego rodzaju cudowność i fantastykę, której Czesi byli szczególnie spragnieni. (Poprzednio upokarzał ich splendor teatru niemieckie-

go.) V Růžové ulici miało się grać wyłącznie po czesku, i to aż trzy razy w tygodniu. Na kierownika zespołu Stöger upatrzył sobie Tyla, z amatorami zawarł umowy i rozpisał konkurs dramatyczny z trzema wysokimi nagrodami.

We wrześniu 1842 nastąpił pokaz sali, urządzeń i dekoracji, z którego „Květy" przyniosły entuzjastyczne sprawozdanie. 28 września 1842 r., w dniu św. Wacława, patrona Czech, odbyło się pierwsze przedstawienie. „Patriotyczną komedię" V. A. Svobody poprzedziła uwertura J. N. Škroupy, w której stale przewijał się motyw *Kde domuv můj*? Publiczność wysłuchała jej „pośród nieustających owacji i nieopisanego uniesienia". Także na drugim przedstawieniu owacjom nie było końca, a „*lidu množství*". Czesi nie posiadali się z radości: divadlo v Růžové ulici było właściwie ich pierwszym własnym i dobrze wyposażonym teatrem zawodowym. Dzień 28 IX 1842 uznali za ważny w dziejach odrodzenia Czech i nie ulega wątpliwości, że słowa Mickiewicza z 4 IV 1843 dotyczyły tego epizodu.

W chwili, w której je wymawiał, toczyła się zacięta walka o utrzymanie „Růžové ulice". Okazało się, że publiczność czeska z trudem tylko mogła wypełnić widownię podczas trzech dni w tygodniu i przedsięwzięcie zachwiało się w posadach finansowych. Policja dołożyła wszelkich starań, żeby je dobić. Stöger przestraszył się. Pomimo subskrypcji i kaucji, którymi kusili go zrozpaczeni Czesi, wycofał się z niebezpiecznego interesu.[32]

Objaśniając w ten sposób *Lekcję XVI* dochodzi się do dwóch wniosków. Po pierwsze: Mickiewicz wiedział, co się w teatrze czeskim dzieje. Po drugie: przemawiał w sprawie niesłychanie aktualnej, nie tyle

do słuchaczy Collège de France, ile do Czechów w ich kraju. Z zaciekawieniem wracamy więc do porównania, które przeprowadził pomiędzy sytuacją teatru czeskiego i sytuacją teatralną „wielu dzielnic Polski". Było przecież nieprawdziwe. Gdyby rzucił je zaczynając wykłady paryskie, nie budziłoby większych zastrzeżeń. Z pięciu najważniejszych polskich ośrodków kulturalnych specjalny gmach teatralny — poza Warszawą — miał wtedy tylko Poznań, w dodatku ciasny i stary (1804). Na „ziemiach zabranych" i w Galicji przystosowano do użytku teatralnego: salę pałacową (w Wilnie, koniec w. XVIII) oraz dwa kościoły (we Lwowie, 1789 i w Krakowie, 1830). W Warszawie teatr polski żył z łaski Rosjan. W Wilnie i we Lwowie ledwie dyszał wobec niemieckiej konkurencji. W Poznaniu występowali — głównie krakowianie — tylko podczas świętojańskich „kontraktów".[33]

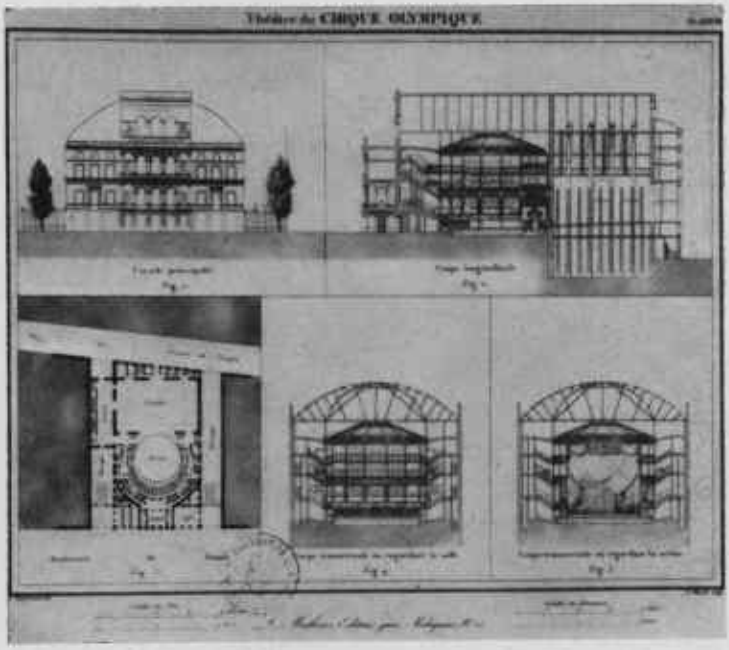
Ta sytuacja zaczęła się jednak zmieniać w sposób zupełnie widoczny od r. 1842. 28 III 1842 r., a więc w czasie, w którym divadlo v Růžové ulici było dopiero na wykończeniu, hr. Stanisław Skarbek otwarł we Lwowie nowy teatr wzniesiony z jego własnych funduszy. Ogromny: 1700 miejsc na widowni oświetlonej wspaniałym wiedeńskim świecznikiem. Dekoracje Fryderyka Pohlmanna oklaskiwano zaraz po podniesieniu kurtyny. Starannie dobrany zespół (Dawison został reżyserem) miał w tym teatrze dobre uposażenia i zapewnioną emeryturę z prywatnej Skarbkowskiej fundacji.[34]

W kilka miesięcy później, 1 I 1843 r., otwarto nowy teatr w Krakowie. Był to gruntownie wyremontowany gmach teatralny z XVIII w. powiększony o bryłę sąsiedniej kamienicy. Mniejszy i gorzej urządzony

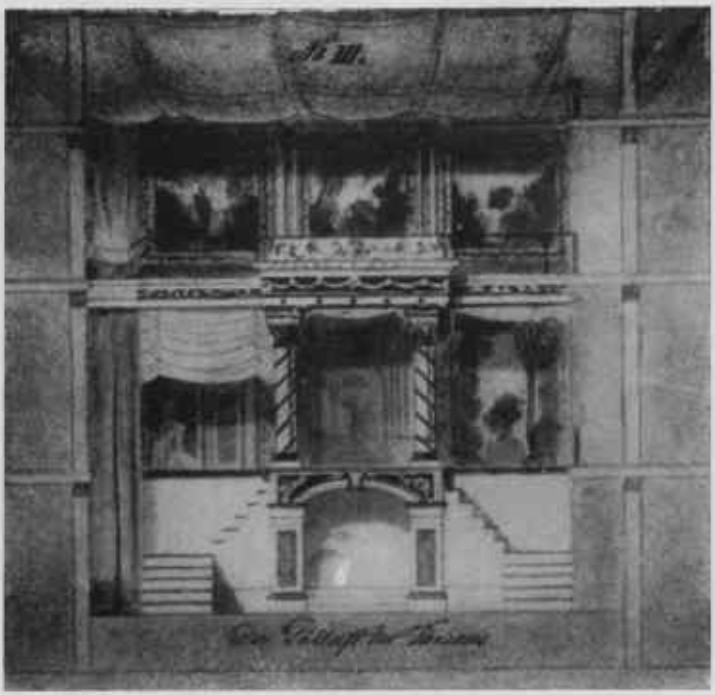
niż we Lwowie, chociaż rząd Wolnego Miasta wydał na tę inwestycję mnóstwo pieniędzy. Giovan Battista de Pian (syn Antonia) wykręcił się z zamówienia na dekoracje, a polecony przez niego Aumaier zawiódł oczekiwania krytyków. Za to zespół Chełchowskiego był chyba najlepszy w Polsce i mimo wszystkich niedociągnięć reforma krakowska także oznaczała wielki postęp w stosunku do lat trzydziestych. Gmach zbudowany wtedy służy nam jako Teatr Stary do dziś.[35]

Największa sensacja zapowiadała się w Poznaniu. W r. 1840 na tron pruski wstąpił Fryderyk Wilhelm IV, który zapoczątkował łagodniejszą politykę wobec Polaków. Zaczął się tzw. złoty okres kultury Poznania. Wielkopolanie skorzystali ze sposobności i po wielu targach zdołali utworzyć polski, zawodowy zespół teatralny (w Poznaniu pierwszy po rozbiorach), działający jako odgałęzienie teatru niemieckiego. Zaczął występować mniej więcej dwa tygodnie po otwarciu teatru krakowskiego, 16 I 1843, a wiosną tego roku dyrekcja utworzona pod przewodnictwem Karola Marcinkowskiego sprzedawała już akcje na tymczasowe pomieszczenie dla Teatru Polskiego w Poznaniu.[36]

Wynika z tego, że w kwietniu 1843 Polacy mieli dwa teatry godne „Růžové ulice", w Warszawie i we Lwowie, nieco gorszy, ale zupełnie dobry teatr w Krakowie, a w perspektywie jeszcze własny teatr w Poznaniu. Sprawa wyglądała kiepsko wcale nie w wielu dzielnicach Polski, tylko w jednej, na Litwie, chociaż i w Wilnie r. 1842 zdawało się, że dojdzie do jakiejś stabilizacji. Przez cały kraj szła fala zainteresowań teatralnych, pierwsza po zawiedzionych nadziejach powstania listopadowego, ostatnia przed r. 1865, jedna z najsilniejszych, jakie przeszły przez Polskę w w. XIX.



11. „CIRQUE OLYMPIQUE" (TRZECI), CZYNNY W L. 1827—62



12. SCENA SZEKSPIROWSKA ZBUDOWANA W POCZDAMIE PRZEZ TIECKA
projekt J. C. Gersta (1843)

Powstawały nowe i utrwalały się dawne przedsiębiorstwa, niewątpliwie w ramach szerszego programu społecznego, przywodzącego na myśl czeski ruch budzicielski. Atmosferę tej krzątaniny świetnie wyczuł Krasiński. W latach czterdziestych przebywał właśnie w kraju. Rozejrzawszy się w miejscowych stosunkach donosił z Warszawy, że nawet „to miasto zewnętrznym licem nie wydaje zarodku śmierci toczącego mu serca". Przeciwnie, sądził, że „pełno żywotnych rumieńców nosi", wyliczając zaraz jednym tchem: „jako to: sklepów, fabryk, teatrów, widowisk itd., itd.". „W końcu końców i to znak siły." [37]

Nie wiadomo, żeby dążenia wszystkich dzielnic były „centralnie" inspirowane, chociaż powszechność ruchu stała się widoczna. „Lwów młodszy od Poznania — gorączkowali się Wielkopolanie — wywalczył przed kilkoma laty narodową scenę; Kraków, choć opuszczony, nowy teatr sobie wybudował; Warszawa odetchnęła po epoce baletów." Wniosek: składajcie pieniądze na Teatr Polski w Poznaniu.[38]

Pieniądze (duże) posypały się wszędzie. Chodziło przecież o teatr, „który wprowadza na scenę polskie wspomnienia, polskie zwyczaje i obyczaje, polskie prawa i ubiory, polskie przesądy i błędy, polskie cnoty i przywary". „Taki teatr nazywamy po prostu narodowym" — pisano z Krakowa do Poznania (podkreślenie oryginału).[39]

W latach 1842—43 krytycy polscy znali się już na „historycznie wiernej" inscenizacji i m. in. dlatego upierali się przy zamożnej instytucji: tylko ona mogłaby przekonywająco pokazać „polskie prawa i ubiory". Najwięcej i z największą erudycją pisał na ten temat Hilary Meciszewski w „Gazecie Krakowskiej".

Meciszewski żądał nawet, żeby z teatru Wolnego Miasta zrobić instytucję rządową.[40]

Po zasobnej instytucji spodziewano się również odnowienia repertuaru. Założyciele Teatru Polskiego w Poznaniu z góry cieszyli się na wytępienie „lichych tłumaczeń". Na własną scenę można by wprowadzić „sztuki klasyczne, narodowe, moralne, bo z dziejów starodawnej Polski czerpane". „Co większa — entuzjazmował się krytyk — przekonani nawet jesteśmy, że w Księstwie naszym niejeden znalazłby się literat, który by płodami pióra swego teatr narodowy w Poznaniu zasilał i z radością i chlubą dla siebie w tym, że tak rzekę, żyjącym literatury zawodzie ziomkom swoim poznać się dał." [41]

Widać z tego, że mówiąc o teatrze polskim Mickiewicz znowu przemawiał w sprawie bardzo aktualnej i znowu zwracał się do kraju. Przestrzegał Polaków, żeby pisząc dramaty nie zrażali się brakiem instytucji, gmachu, dekoracji. Wiedział, jakie znaczenie przypisywali dobremu teatrowi. Nie docenił tylko osiągnięć lat 1842—43, bo sądził, że dobrze wyposażonego teatru brak jeszcze wielu dzielnicom Polski. Wygląda to tak, jakby go ktoś zmylił, ale kto?

Prawdopodobnie krytycy. Na teatr polski lat czterdziestych poszło nie tylko wiele pieniędzy, jeszcze więcej atramentu żółcią zaprawionego. Sytuacja była trudna, krytycy często niedojrzali do swoich zadań, lekkomyślni i niecierpliwi. Głównym źródłem informacji o teatrze polskim była na emigracji prasa, chyba przede wszystkim poznańska, bardzo ruchliwa, pełna korespondencji z całego kraju i stosunkowo łagodnie cenzurowana. Niestety, informowała ona często wedle własnego widzimisię, czego dobry przykład sta-

nowi paszkwil na teatr lwowski ogłoszony w „Tygodniku Literackim". Jakiś nie znany dzisiaj anonim pisał w początku marca 1842, że nie wie, „czy we Lwowie jest jeszcze jaki teatr polski. Od Wielkanocy 1842 r. miał się otworzyć nowy teatr Skarbka, który ma ten barbarzyński przywilej, że obok niego żaden inny teatr we Lwowie istnieć nie może. Skarbek zobowiązał się tylko do przedstawień niemieckich. Stawiając teatr zdawało mu się, iż chwyta się przedsiębiorstwa czysto przemysłowego, że w żadne obowiązki względem publiczności nie wchodzi." Oczywiście kłamstwo. Skarbek musiał utworzyć dwa zespoły i musiał otworzyć swój teatr przedstawieniem niemieckim, ale już następnego dnia grano *Śluby panieńskie*, po polsku.[42]

Wiemy, że paszkwil z „Tygodnika" sprawił na emigracji wielkie wrażenie, a więc możemy domyślać się, w jaki sposób Mickiewicz w ogóle był informowany. Nie potępił w czambuł ruchu krajowego. Wcale nie twierdził, że wobec panowania obcej cenzury należałoby zawiesić jakąkolwiek działalność teatralną. Sądził tylko, że skoro trudno o „normalny" teatr, można sobie na razie podarować „przydatki niewątpliwie konieczne, ale bynajmniej nie istotne". Dlaczego nieistotne? Dlatego, że jeśli miałyby funkcjonować źle, mogłyby tylko przeszkodzić w powstaniu nowej twórczości dramatycznej. Ze swej strony proponował system jego zdaniem elastyczniejszy i lepiej dostosowany do warunków polskich, bo tymczasowy.

System Mickiewicza miał wiele wspólnego z istniejącym już teatrem romantycznym na Zachodzie. Wynikł z przekonania, że nowy teatr powinien być przede wszystkim epicki, tylko że Mickiewicz epickość poj-

mował dosłownie. Zamierzał wprowadzić do teatru narratora. W oczach widzów byłby to na poły autor, na poły postać dramatu. Gra pozostałych postaci stanowiłaby jakby ilustracje jego opowiadania. Podobna byłaby funkcja scenografii. Mickiewicz sądził, że wprowadzając narratora i ruchome panoramy jako ilustrację jego opowieści, można by wystawić *Nieboską komedię*. Skądinąd wiemy, że sam zamyślał ją wystawić w ten sposób po francusku, w Paryżu, i że nawet upatrzył sobie kandydata na głównego wykonawcę. Narratorem miał być Bocage, słynny „transformista", który z łatwością wcielał się w różne rodzaje postaci dramatycznych. Ale nawet rzucając ten przykład Mickiewicz zastrzegł się, że chodzi o rozwiązanie tymczasowe.[43]

A dalej? Dalej taki teatr, o jakim myślał Słowacki, z którego wyrosła prawdopodobnie własna twórczość Mickiewicza i twórczość Krasińskiego. Widać go już w Paryżu, gdzie można zobaczyć zadatki nowej „architektury [teatralnej], malarstwa [scenicznego], gry świateł i tak dalej". Na razie warto korzystać z jego doświadczeń częściowo (jak w przykładzie z *Nie-boską komedią*). Myśląc o właściwej inscenizacji swych dzieł autor „czekać musi na udoskonalenie [tych] sztuk pomocniczych dramatu", gdyż „obecne budownictwo teatralne pozostało znacznie w tyle za ruchem dramatycznym. We Francji jedynie «Cyrk Olimpijski» nadaje się do przedstawień poważniejszej sztuki." („*Une pièce serieuse*".)

Jednak tylko w streszczeniu *Lekcja XVI* sprawia wrażenie jasnego i przejrzystego programu. Kiedy przeczytać ją jako całość, rzuca się w oczy wahanie mówcy, niekonsekwencje i nieścisłości. Np. dowodząc,

że technika i scenografia stanowią „nieistotne przydatki" Mickiewicz powołał się na Tiecka, ale powołał się w sposób najzupełniej dowolny. „Niemiecki autor Tieck — mówił — rozważał tę sprawę w jednym ze swych dzieł. Wykazał on, że udoskonalenie dekoracji i teatru, a zwłaszcza przywiązywanie do tego wagi świadczy o upadku dramatu. Kiedy uczucie poety nie dość jest silne, by porwać wszystkich słuchaczy i przenieść ich w krainy ułudy; kiedy słowo jego nie ma dość potęgi, by ukrasić gmach i co chwilę zmieniać dekoracje; kiedy musi wzywać na pomoc dekoratora i maszynistę, dowodzi tym albo własnej niemocy, albo ostatecznego stępienia publiczności. Jak wiadomo, najbardziej fantastyczne sceny Szekspira odgrywano w zrujnowanych budynkach, gdzie nie było ani dekoracji, ani machin. Niektóre jego utwory wystawiano nawet po raz pierwszy w szopach. Ale czarodziejstwo poety angielskiego jest tak wielkie, że nawet czytając go tylko, widzimy światła i cienie, duchy i rycerzy, zamki wyrastające z ziemi: czytelnikowi na koniec zdaje się, jak gdyby był na scenie aktorów. Powtarzam, że jest rzeczą bardzo doniosłą rady te rozważyć i że poeci piszący dzisiaj dramaty powinni odrzucić precz wszelkie krępujące względy, stłumić w sobie chęć zobaczenia swych dramatów na scenie."

Ależ Tieck nikomu tego nie radził. Był znawcą Szekspira i nie mógłby twierdzić, że premiery szekspirowskie odbywały się „w zrujnowanych budynkach" lub „w szopach". Szekspira uważał przez całe życie za najznakomitszego artystę teatru. Teatr *à grand spectacle* tępił, ale właśnie dlatego, że chciał wrócić do elżbietańskiego. Przez całe życie studiował architekturę teatru „Globe" i doszedł w końcu do wniosku, że

we wszystkich utworach Szekspira jest ona *eine mitspielende Person*, osobą dramatu. Twierdził, że pojąć Szekspira można tylko wtedy, kiedy się go wystawi, i to wystawi na scenie, na którą Szekspir pisał. Nie uważał jej wcale za prymitywną. Uznał ją nawet za doskonalszą od dziewiętnastowiecznej, bo mniej dosłowną, elastyczniejszą, bardziej urozmaiconą. Prawda, przez całe życie żeglował „pod prąd". Jako kierownik artystyczny teatru drezdeńskiego (1825—1841) zdołał urzeczywistnić tylko jedno marzenie: grał Szekspira w dobrych przekładach i bez skrótów, ale znalazł sposób na przekonanie ziomków do reszty swojej teorii. W powieści *Der junge Tischlermeister* (1836) opisał swoją wizję sceny. Była wzorowana na elżbietańskiej (wedle ówczesnego stanu wiedzy), a jednocześnie dostosowana do dziewiętnastowiecznych osiągnięć i „przyzwyczajeń". Stosowała np. malowane dekoracje, które Tieck porozmieszczał w małych celkach na trzech poziomach sceny. Zasłanianie i odsłanianie celek miało zastąpić zmianę otwartą, która irytowała Tiecka uprzątaniem rekwizytów przed dokonaniem manewru. Schody ułatwiały „grupowanie" i pozowanie aktorów. (Tieck wierzył, że były na scenie elżbietańskiej i że dzięki nim inscenizacja ówczesna była bardzo „malownicza".) Wreszcie proscenium miało zapewnić bliski kontakt aktora z publicznością. Na takiej scenie zamierzał wystawić nie tylko Szekspira, ale także dawniejsze i późniejsze dramaty. Sądził, że podobnie wyglądała jakaś „praniemiecka" scena i zamierzał ogłosić ją za „narodową". W powieści opisał odegrane na niej fikcyjne przedstawienia (*Wieczór Trzech Króli* i *Zbójcy*), a opisał tak plastycznie, że wkrótce Fryderyk Wilhelm zaprosił go na dwór berliński i kazał

zbudować teatr wedle jego wskazówek. W kilka miesięcy po wygłoszeniu *Lekcji XVI* odbyło się tam przedstawienie *Snu nocy letniej* (14 X 1843). Działalność Tiecka, pozornie zupełnego fantasty, silnie oddziałała na rozwój teatru europejskiego. Był to bystry teoretyk, który swoje zwycięstwo zawdzięczał rzadkiej umiejętności połączenia marzeń z drobiazgowymi obliczeniami. Miał dosyć odwagi, żeby potępić cały teatr ówczesny, ale na korzyść lepszego, co Mickiewicz — oczywiście nieświadomie — przekręcił.[44]

Zniekształcając myśl Tiecka Mickiewicz przeczył zresztą własnej praktyce dramatopisarskiej. Trudno dzisiaj uwierzyć, żeby pisząc *Dziady* „całkowicie zapomniał o teatrze i o scenie". Zdaje się, że wiele zawdzięczał teatrowi wileńskiemu (cz. II i IV), a później zagranicznemu (cz. III). W Genui układał libretto opery buffo dla Mireckiego (1830). Jeszcze w 1836 układał libretto operowe dla Lipińskiego, także przecież nie do szuflady. Nawiązując współpracę z „Porte-Saint-Martin" zaszedł prawdopodobnie dalej od Słowackiego, bo do kancelarii teatralnej (1837). Jeszcze po wygłoszeniu *Lekcji XVI* gotów był wystawić *Konfederatów barskich* (maj 1843).[45]

Przeczył również, co dziwniejsze, własnej teorii dramatu. „Dramat — mówił na początku wykładu — wymaga osadzenia na ziemi: potrzeba gmachu teatralnego, aktorów, potrzeba pomocy wszystkich rodzajów sztuki. W dramacie poezja przechodzi w działanie wobec widzów." (Podkreślenie oryginału.) Musi przejść w działanie: „Na początku każdej epoki słowo natchnione obiera sobie geniusze, by nadać jej popęd; ogół jednak długo pozostaje bierny, a wtedy sztuka używa wszelkich możliwych spo-

sobów, wzywa do pomocy architekturę, muzykę, a nawet taniec, by ogół ten ożywić." Taki moment nadszedł właśnie zdaniem Mickiewicza w pierwszej połowie XIX w., a jakich sposobów należało użyć według niego, by ożywić ogół ówczesny, o tym świadczy przykład z „Cyrkiem Olimpijskim". Mickiewicz pochwalił go, bo tylko tam można by „wystawiać sceny z burzliwego życia bohaterów i wprowadzać masy, które dziś wiele znaczą w życiu społecznym". W tym ujęciu właściwie zbudowana i wyposażona scena stawała się warunkiem powodzenia, a więc bynajmniej nie „przydatkiem", „mało istotnym". Scenę „Cyrku Olimpijskiego" trudno by w ogóle nazywać przydatkiem (w oryginale „*ces accessoirs*").

Jak na program teatru narodowego *Lekcja XVI* zawierała sporo niejasności, a jedyna zawarta w niej konkretna propozycja (ilustrowanej narracji) okazała się nieprzydatna i nie przekonywała. Do przykładu z *Nie-boską komedią* zgłosił zastrzeżenia sam autor. Krasiński oświadczył, że to „szczególny" pomysł: „byłby to liryzm w dramacie subiektywny; lecz dramat wymaga obiektywności". Pokolenie Mickiewicza nie odczuwało potrzeby jakiejś „zastępczej" inscenizacji, nawet w stosunku do *Dziadów*. Wiemy już dzisiaj, że IV część zaczęto grywać w kraju niemal zaraz po wydrukowaniu. W odpowiedzi na *Lekcję XVI* anonimowy autor zażądał wystawienia III części, której fragment wystawiono istotnie w Krakowie w r. 1848.[46]

Z dzisiejszego punktu widzenia najlepszą radą dla ówczesnego teatru polskiego było pełne poparcie dla działalności Skarbka, Marcinkowskiego i Meciszewskiego. Zwłaszcza Meciszewski na pewno na to zasłużył. W połowie r. 1843 sam objął dyrekcję zespołu

krakowskiego i stworzył pierwszy w Polsce teatr „historyczny" na modłę zachodnioeuropejską. Był to jeszcze historyzm dość naiwny. Meciszewski nie wzniósł się ponad antykwaryczną prawdę realiów (przy pomocy berlińskich dekoracji Gropiusa) i Wiedniem zalatującą cudowność (przy pomocy nowo urządzonej maszynerii). Był trochę kapryśny, ale miał smak, wykształcenie i gromadkę bardzo zdolnych aktorów. Stworzył rewelacyjny na nasze stosunki warsztat, w którym (przy sprzyjających warunkach) można by sobie np. wyobrazić przedstawienia Słowackiego.[47]

Gdyby do tego doszło, „napowietrzna walka" o polski teatr romantyczny byłaby wygrana. W teatrze wytworzyłby się prawdopodobnie jakiś polski styl romantyczny, na co za czasów Koźmiana było już za późno. Polski teatr romantyczny jest przecież do dzisiaj cieniem — wcale nie dlatego, że nasi najlepsi dramatopisarze pisali na Zachodzie (bardzo wiele na tym skorzystali), ale dlatego, że ich dramatów nigdy nie zagrano na instrumencie, na który je napisano. Sceniczne dzieje tego dramatu zaczęły się w teatrze nastrojonym antyromantycznie. Na domiar złego w teatrze, który poprzednio faktury romantycznej nigdy do końca nie opanował. Tej klęski nikt już pewnie nie odrobi. Można się obawiać, że faktura naszego dramatu romantycznego kryła wiele tajemnic, do których klucz teatralny mieli tylko współcześni. Nasz dramat romantyczny był „wizyjny", było w nim coś z niespokojnego snu, o co w dzisiejszym teatrze dosyć trudno. Tamten, z pierwszej połowy w. XIX, umiał przenosić widzów „w krainy ułudy". Jego metody są dzisiaj martwe, ale gdybyśmy dziedziczyli w Polsce jego tradycję, moglibyśmy ją po swojemu doskonalić. Bez tej tradycji nie bardzo wiadomo, co doskonalić,

żeby dotrzeć do prawdziwego Mickiewicza czy Słowackiego.*

Za tę klęskę Mickiewicz nie ponosi na szczęście żadnej odpowiedzialności. Zagładę ciekawie zapowiadającego się teatru lat czterdziestych spowodowały wydarzenia polityczne. Dwie nieudane rewolucje (1846 i 1848) w jednym dziesięcioleciu to dosyć. Wystarczyły, żeby pogrzebać nadzieje na Teatr Polski w Poznaniu, przytłumić rozmach teatru Skarbkowskiego, a dzieło Meciszewskiego zniszczyć tak dokładnie, że dzisiaj mało kto o nim pamięta.

Niestety, zwalenie odpowiedzialności na historię nie uratuje *Lekcji XVI* jako programu teatralnego, którym nie jest. Właściwy program naszych romantyków zawarty jest w ich dramatach, w naszej wiedzy o teatrze zachodnim i o teatrze romantycznym, który zaczął się tworzyć w kraju. Kto potrafi kojarzyć te trzy składniki, ten może sobie wyobrazić, czym byłby polski teatr romantyczny, gdyby dzieło Skarbka i Meciszewskiego doprowadzono do końca i przygotowano na przyjęcie emigrantów. *Lekcja XVI* stanowi dość niepewny przewodnik po tym labiryncie. Czasem myli trop. Kiedy indziej oświetla najciemniejsze zakamarki, bo Mickiewicz miał dosyć odwagi, żeby mówić głośno, co Słowacki nieraz pewnie tylko myślał. Np. pochwalił publicznie „Cyrk Olimpijski", teatr — w oczach niejednego — wulgarny.[48]

Stanowi wreszcie — żeby skończyć z niewdzięczną polemiką — genialny komentarz do treści, do najogólniejszego celu, który polski romantyzm postawił sobie w teatrze. W tej roli Mickiewicz był niezastąpiony.

---

* Nota polemiczna w sprawie tych wniosków znajduje się na s. 401 n.

Myśli wspólne właściwie wszystkim romantykom: stosunek do tradycji średniowiecznej i folkloru, teoria „formy organicznej", cudowność i polityka w teatrze, wszystko to Mickiewicz umiał sformułować jasno i dobitnie jako jedyny z naszych wielkich dramatopisarzy. Wobec jego analizy *Nie-boskiej komedii* naiwne wołania krytyków krajowych o „polskie prawa i ubiory" na scenie brzmią trochę jak tysiąc wierszy o sadzeniu grochu. Postępował sobie zdecydowanie. Przeklął komedię, sponiewierał francuski teatr w. XVII, ale takie już było jego prawo: mówił o teatrze tragicznym na miarę swoich czasów. I w naszych czasach trudno zresztą dodać cokolwiek do jego potępienia dramatopisarzy, którzy „zacieśnili dramat do salonów i buduarów, gdzie pozostał po dziś dzień".

KRAKOWIAKEN UND GORALEN

Juliusz Pfeiffer urodził się w Krakowie 9 V 1809. W jego działalność najlepiej wprowadzi treściwa biografia Jerzego Gota. Pfeiffer — pisze Got — porzucił studia prawnicze, by zostać aktorem. Debiutował w Krakowie w 1829. W l. 1831—38 i 1839—40 był w Krakowie dyrektorem teatru. W 1840 zamieszkał w Warszawie, gdzie był rewizorem browarów. Wkrótce z tęsknoty za sceną popadł w melancholię. Za radą lekarzy wrócił do dawnego zawodu. Zorganizował nowy zespół i występował z nim w Kaliszu do końca października 1843. Następnie z większością swoich aktorów wstąpił do teatru krakowskiego, wówczas pod dyrekcją Meciszewskiego. Za Meciszewskiego był aktorem i reżyserem, później faktycznym kierownikiem teatru za dyrekcji Mączyńskiego. W 1848 opuścił Kraków, a w l. 1849—54 kierował teatrem lwowskim. W 1854 objął dyrekcję teatru krakowskiego po raz czwarty na bez mała 10 lat. Jeździł wówczas ze swoim zespołem do Poznania, Gniezna, Wrześni, Trzemeszna, Środy, Śremu, Kalisza, Wielunia, Płocka, Radomia, Sieradza, Łodzi, Piotrkowa, Lublina, Kielc, Konina, Kutna, Turka, Rzeszowa i Lwowa. (Niektóre miasta w zaborze pruskim i rosyjskim odwiedzał już za swej pierwszej dyrekcji teatru krakowskiego.) Wystąpił

z teatru w 1863. Umarł w Krzeszowicach 22 VI 1866.[1]

Dwa fragmenty tego streszczenia zwracają baczną uwagę. Okazuje się, że obejmując po raz pierwszy dyrekcję teatru krakowskiego Pfeiffer miał 22 lata, nie ukończone studia, a za całe doświadczenie niespełna trzyletnią karierę aktora. Pierwsze dziesięciolecie pracy teatralnej musiało kosztować go wiele zdrowia, a jednak sami lekarze skłonili go do powrotu na scenę. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa Pfeiffer wiedział, co go czeka. Na pierwszych dyrekcjach stracił cały majątek. Następne zapowiadały się gorzej. Nie mógł żyć bez teatru. Należał do drugiego pokolenia Polaków-teatromanów. Był zdaje się spowinowacony z Jackiem Kluszewskim, dyrektorem teatru krakowskiego w l. 1787—1830.[2]

Jego biografia stanowi przykład obsesji teatralnej, dosyć przypadkowo zahaczający o historię sztuki. Świadomość artystyczna Pfeiffera była szczególnej natury. Wystawił on po raz pierwszy fragment III części *Dziadów*, grał Słowackiego i Fredrę, lecz nie wiadomo, by robił to z upodobaniem. Najchętniej wystawiał tzw. „sztuki wojskowe". Sam występował wówczas jako Napoleon I, do którego w swoim mniemaniu był łudząco podobny. Ten szczegół odsłania przypuszczalne źródła jego teatromanii. Historia psychiatrii zna mnóstwo przypadków polegających na utożsamianiu się z Napoleonem I. Przypadek Pfeiffera był nieszkodliwy, dyrektor miał łagodne usposobienie, lecz uległ swojej namiętności jak pijak nałogowi. Czuł się zaspokojony tylko wtedy, kiedy wjeżdżał na scenę na koniu w kostiumie cesarza Francuzów, wydając rozkazy umundurowanym statystom, posyłając władcze spoj-

rzenia widowni. Widownia reagowała na ten widok najsilniej za pierwszym razem. Podczas następnych przedstawień zaskoczenie było mniejsze i mniejsze poczucie władzy dyrektora na koniu. Stąd pożądane były częste zmiany miejsca.[3]

Pfeiffer miał do tego wiele sposobności, bo częste podróże teatru krakowskiego należały do zwyczaju. Po 1848 w Krakowie uprzywilejowany był teatr niemiecki. Polski działał jako prywatne przedsiębiorstwo i ledwo dawał sobie radę z konkurentami. Nacisk germanizacyjny był silny, publiczność nieliczna. Zdarzało się, że letnie wyprawy do innych miejscowości, gdzie nie było teatru polskiego, pokrywały niedobory budżetowe całego sezonu.

Od czasu gdy Teatr Narodowy przestał wydalać się z Warszawy, naturalnym terenem takich wypraw stał się dla krakowian zabór pruski. Pfeiffer umiał po niemiecku, a ciągłe zatargi z policją nauczyły go układów z Prusakami. Jeździł do Poznania, gdy tylko mógł. Planował nawet wyprawę do Gdańska i do Torunia W 1855 wystąpił przed kilkutysięczną widownią polską i niemiecką we Wrocławiu. W jesieni tego roku zamierzał wystąpić w Wiedniu.[4]

Planując tę wyprawę nie myślał o publiczności austriackiej. Szukał dużych skupisk polskich, gdzie tylko były. We Wrocławiu znalazł się dosyć przypadkowo i zdecydował się na występy dopiero wtedy, gdy zmiarkował, że może liczyć na tamtejszych Polaków. Istotnie, nawet kirasjerzy z pułku „Der Grosse Kurfürst", których dostrzegł na widowni wrocławskiej, wołali do niego po polsku „do widzenia". Stamtąd chciał pojechać do Salzbrunn (obecnie Szczawno na Dolnym Śląsku), gdzie w 1855 znalazło się wielu pol-

skich kuracjuszy. Z Salzbrunn wybierał się do Wiednia. Wedle korespondenta „Gazety Warszawskiej" mieszkało tam wówczas „kilka tysięcy Polaków, przeważnie rzemieślników i studentów". Stale bywało w Wiedniu wiele szlachty polskiej z Galicji. Alois Pokorny, Czech z pochodzenia, kierował jednym z największych teatrów, Theater an der Wien. W l. 1851—52 udzielił on gościny czeskim aktorom z Pragi, na czym zrobił niezły interes. Pfeiffer chciał naśladować Czechów i także myślał wystąpić w Theater an der Wien. Niestety, ani wyprawa do Salzbrunn, ani występy w Wiedniu nie uzyskały w 1855 „wyższej sankcji".[5]

Na zimę zespół wrócił do Krakowa. Dyrektor ponowił swe zabiegi, a ponieważ wkrótce uwieńczyło je powodzenie, domyślamy się jakiejś protekcji. Po chwili wahania kierujemy wzrok na północno-wschodnią dzielnicę Wiednia. W połowie XIX w. stanowiła ona odległe przedmieście o ponętnej nazwie Weinhaus. W pobliżu ul. Czartoryskiego znajdziemy tam ładny pałacyk, który na fasadzie nosi jeszcze ślad napisu „Kinderheim in Czartoryski Schloss". Jest to dawna siedziba Konstantego Czartoryskiego. Były oficer napoleoński, w 1828 osiedlił się ten Czartoryski w Wiedniu. Kupił sobie pałac i stworzył piękną galerię obrazów, splądrowaną dopiero przez założycieli Wielkich Niemiec. (Jego majątek szacowano na 5 milionów.) Był bardzo muzykalny, a najbardziej pasjonował go teatr. Miał własny teatr w swoim pałacu. Od 1853 wydawał świetne czasopismo teatralne po niemiecku. Występy Pfeiffera potraktował życzliwie, a niewątpliwie mógł mu pomóc, gdyż tkwił po uszy w intrygach politycznych.[6]

Polityczne zabarwienie tej imprezy wyszło na jaw tuż po przybyciu krakowian do Wiednia. „Österreichische Zeitung" opatrzyła to wydarzenie komentarzem ze wszech miar godnym uwagi. O monarchii austriackiej napisała, że nie ma w Europie państwa wykazującego większą liczbę narodowości, których „pochodzenie i najgłębsza istota" odbija się przecież w ich życiu „etycznym i fizycznym". Była to prawda powszechnie znana. Niedawne powstania Polaków, Czechów, Węgrów i Włochów musiały rozproszyć co do tego najmniejsze wątpliwości. Natomiast zaskoczeniem dla czytelników „Österreichische Zeitung" mogły być następujące wywody. Autor komentarza mniemał, że zadaniem i zamiarem monarchii nie jest bynajmniej niwelacja odrębności narodowych. Przeciwnie, monarchia powinna wytworzyć „wspólną świadomość" obywateli, lecz bez naruszania praw do własnej odrębności („*ein Gesammtbewusstsein zu wecken ohne der Berechtigung individueller Eigentümlichkeit nahe zu treten*"). „Toteż znamienny dla naszych czasów wydaje się fakt, że polska trupa waży się dzisiaj zapowiadać polskie przedstawienie teatralne w stolicy." W podobnym tonie odezwała się urzędowa „Wiener Zeitung", co na Czechach sprawiło takie wrażenie, że fragmenty komentarza wydrukowali w czasopismach praskich. Nie ulega wątpliwości, że wizytę Pfeiffera potraktowano jako sposobność do przeprowadzenia jakiegoś eksperymentu. Czasy były niespokojne. Polityka Napoleona III groziła bardzo poważnymi konsekwencjami we Włoszech, a cesarz nie ukrywał, że ma również pewne plany wobec Polski. W tej sytuacji Franciszka Józefa mógł interesować nastrój, jaki wytworzy się w Galicji.[7]

Grunt na przyjazd krakowian był świetnie przygotowany. Dokładnie w połowie maja dali oni pożegnalne przedstawienie na placu Szczepańskim, a w 3 dni później, 18 V 1856, o 7 rano wsiedli do pociągu Kolei Północnej Cesarza Ferdynanda. Wieczorem dotarli do Wiednia, gdzie zatrzymali się w hotelu „Die Stadt Triest", położonym w pobliżu Theater an der Wien. (Teatr stoi na drugim brzegu Wiedenki, obecnie zasklepionej, stąd jego nazwa: nad Wiedenką, and der Wien.) Następnego dnia w czasopismach wiedeńskich ukazały się dwujęzyczne zawiadomienia o przybyciu zespołu polskiego złożonego z 32 osób. Ciekawi tego szczegółu mogli dowiedzieć się, że teatr krakowski zatrudnia „wiele przepięknych pań i przystojnych panów", a wystąpi w kostiumach narodowych, sporządzonych specjalnie na wyjazd do stolicy. Abonament był zawieszony, ceny lóż i parteru podwyższone. „Rozlepione afisze po polsku i po niemiecku — donieśli polscy korespondenci — zadziwiają wiedeńczyków, którzy się ciekawie kupią przed nimi." [8]

Nastąpił tydzień gorączkowych przygotowań. W ciągu kilku dni skompletowano orkiestrę. Franz Suppé, znany kompozytor operetek, wyćwiczył pięćdziesięcioosobowy chór, złożony ze śpiewaków „miejscowych", urodzonych prawdopodobnie we wschodnich częściach monarchii. W każdym razie chóry Suppégo — napisali korespondenci — „z podziwieniem naszym jak najlepiej wymawiały po polsku". Po tygodniu prób zespół był gotowy.[9]

24 V 1856 wystawiono *Krakowiaków i Górali* J. N. Kamińskiego z muzyką Kurpińskiego. Pochlebne wzmianki, a nawet całe artykuły posypały się we wszystkich dziennikach, jakby na komendę. Ostatnie

przypuszczenie wydaje się zupełnie prawdopodobne. Dnia 29 V „Wiener Theater Zeitung" doniosła, co następuje:

> Dyrektor dzielnego zespołu polskiego, pan Juliusz Pfeiffer, miał uzyskać obietnicę najłaskawszego przybycia [*Allerhöchster Besuch*] Jego Cesarskiej Mości na jedno z przedstawień polskich.[10]

Rewelacyjna wiadomość była prawdopodobnie sformułowana przed 27 V, bo tego dnia nastąpiło wydarzenie, które przekreśliło możliwość wizyty.

Zaraz po *Krakowiakach i Góralach* Pfeiffer wystawił *Napoleona w Hiszpanii*, „romantyczny obraz wojskowy w 4 aktach", i wjechał na scenę Theater an der Wien na koniu jako Napoleon I, w otoczeniu marszałków (także na koniach), by przyjąć defiladę młodzieży wiedeńskiej przebranej w mundury Wielkiej Armii. We Wrocławiu nie wystawił tej sztuki, ale niewątpliwie z jego inspiracji dziennikarze objaśnili, jaki uszczerbek przyniosło to wrocławskiej publiczności. Brak *Napoleona* w repertuarze wytłumaczyli względami technicznymi (w rzeczywistości chyba cenzuralnymi). W Wiedniu cenzura była prawdopodobnie dobrze nastrojona, gotowa przepuścić każdą sztukę, co Pfeiffer skwapliwie wykorzystał. Po *Napoleonie w Hiszpanii* zapowiedział drugi utwór tego rodzaju: *Napoleona pod Lipskiem*, a pierwszy powtórzył 28 V. Nawet życzliwy Czartoryski nie mógł się wtedy powstrzymać od nagany. Postępek Pfeiffera nazwał „nietaktownym".[11]

Widocznie flirt polityczny toczył się poza plecami dyrektora, który działał wedle własnego planu. Dopiero po *Napoleonie* wystawił *Zemstę* Fredry. Po

Zemście, niby dramat satyrowy po smutnej sztuce, nastąpił *Berek zapieczętowany*, także powtórzony. *Berek* zdezorientował krytyków. Jedni przestali interesować się Pfeifferem. Inni dziwili się, dlaczego takie sztuki dobiera na użytek wiedeńczyków. Rzecz polegała na nieporozumieniu. Pfeiffer zwracał się do Polaków, a swój repertuar uważał za najlepszy, jaki można sobie wyobrazić w kilkutysięcznym skupisku polskim, co wielokrotnie potwierdziły jego doświadczenia zebrane w Pleszewie, w Rzeszowie i w Radomiu. Grywał on w wielu miastach Korzeniowskiego i Fredrę, aby zaspokoić krytyków. Sławę i pieniądze na zapłacenie długów przynosił mu zazwyczaj *Napoleon*, chwalony w największych miastach Polski. W Poznaniu zaliczono go do „sztuk narodowych", co stanowiło wyraz najwyższego uznania. W Krakowie na każde przedstawienie *Napoleona* przychodził generał Chłopicki, by kontemplować widok cesarza ze swojej loży. O to, co Niemcy powiedzą, Pfeiffer mało dbał. Zdumiał się dopiero wtedy, kiedy zawiedli go Polacy, zwłaszcza bogata szlachta z Galicji. Tylko na pierwszym przedstawieniu wielka widownia Theater an der Wien była wypełniona po brzegi. Na następnych świeciła pustkami.

„Przedsięwzięcie nie powiodło się z powodu obojętności tutejszych Polaków." („*Das Unternehmen scheiterte an der Teilnahmslosigkeit der hiesigen Polen.*") Tak ocaliła sytuację doskonale zorientowana „Wiener Theater-Zeitung". Podobnie ocenili ją korespondenci polscy i czescy.[12]

Dyrektor nie mógł się z tym pogodzić. Redaktorowi „Wiener Theater Zeitung" poskarżył się na ofiary, jakie poniósł, by nacieszyć teatrem polskim swoich „ro-

daków", „*seine Landsleute*", co redaktor wydrukował. 4 VI wystawił wodewil Anczyca *Łobzowianie*, w tekst wodewilu wplótł aktualne kuplety, a w kupletach napiętnował „rodaków". Skutek był niespodziany. Dnia 12 VI „grono Polaków" wydrukowało list otwarty do redakcji „Österreichische Zeitung". Autorzy tego listu oświadczyli, że nic nigdy nie łączyło ich z wizytą aktorów krakowskich. Teatr krakowski określili jako „drugorzędny". Dyrektor wydał im się spekulantem, którego nie chcieli nawet porównywać z tak zasłużonym kierownikiem teatru, jakim był w Krakowie Meciszewski. Zespół nie daje pojęcia o poziomie aktorstwa polskiego. Przekona się o tym, kto zobaczy w Warszawie Leontynę Halpertową. (Nawet pewien Anglik zachwycał się grą Halpertowej w roli Lady Makbet.) Występ aktorów krakowskich w Wiedniu był przedsięwzięciem przypadkowym, a miejscowi Polacy nie mogą ponosić za niego żadnej odpowiedzialności.[13]

Przyczyny tego rozdrażnienia łatwo zgadnąć. W kilka dni po drugim przedstawieniu *Napoleona* prasa wiedeńska streściła manifest emigrantów polskich ogłoszony w Paryżu. Była to deklaracja dotycząca sytuacji międzynarodowej, podobnie jak deklaracje hrabiego Cavour „uciekająca się pod skrzydła cesarstwa napoleońskiego, przepojona duchem Bonapartystowskim, opatrzona mottem zaczerpniętym z Napoleona I". W Wiedniu bawiła wówczas liczna grupa szlachty galicyjskiej, która pod wodzą Leona Sapiehy zabiegała o koncesję na budowę nowej linii kolejowej. Prosić Franciszka Józefa o taką łaskę, a jednocześnie przyznawać się do bonapartystów polskich, choćby pokroju Pfeiffera, wydawało się nie do pomyślenia.[14]

Pfeiffer nie zorientował się w tej sytuacji. Szlachtę

przebywającą na Zachodzie znał widocznie bardzo słabo. Wszystko przemawia za tym, że jednakową miarą mierzył publiczność polską w Radomiu i w Wiedniu, w czym błądził. Zamożni Polacy w Wiedniu mieli nieco inny smak, wykształcony na wzorach Burgtheater, teatrów Paryża i Londynu, gdzie także bywali. Niekoniecznie musieli gustować w *Berku zapieczętowanym*. Ciekawi przypuszczenie, że mógł znajdować się pomiędzy nimi Stanisław Koźmian, żywiący szczególną awersję do Pfeiffera, wkrótce świetny dyrektor teatru i polityk „ugodowy".

Jako zapowiedź tego, czego Koźmian miał dokonać w ciągu następnych dziesięcioleci, list „grona Polaków" budzi pewien respekt, choć w ogólności gorszy. Pfeiffer sam sprowokował awanturę, to prawda. Jednakże interes kolejowy dałby się prawdopodobnie załatwić bez denuncjacji w „Österreichische Zeitung". Co do oceny artystycznej, ton listu byłby zrozumiały, gdyby poprzedziło go jakieś publiczne potępienie krakowian dokonane przez wiedeńczyków. Nic podobnego nie nastąpiło. Ani *Napoleon*, ani *Berek* nie wystraszyli Austriaków. Umilkła urzędowa „Wiener Zeitung", potem inne gazety, lecz sporo publiczności, a nawet liberalnie nastrojeni krytycy nadal chodzili do teatru an der Wien. Miał on ok. 2000 miejsc na widowni. Pfeiffer dał tam 14 przedstawień, które nawet przy słabej frekwencji musiało obejrzeć kilka tysięcy widzów, przeważnie wiedeńczyków

> ...bo lubo tu i ówdzie w lożach i na parterze słychać było mówiących po polsku, po czesku i po serbsku, znaczna jednak część publiczności napełniającej wszystkie miejsca była miejscowa.[15]

Otóż wedle korespondenta „Gazety Warszawskiej"

> wiedeńczycy osłupieli ujrzawszy, że oprócz zachodniej (jest) jeszcze inna jakaś literatura, że Polacy mają swój teatr, własną muzykę i dobrych aktorów.[16]

Obie strony zamieszane w awanturę zachowały się tak, jak gdyby rzecz naprawdę działa się w Radomiu. Grono Polaków tłumaczyło wiedeńczykom, jaki był teatr polski, nie oglądając się na ich własne zdanie. Pfeiffer w ogóle nie wziął ich pod uwagę jako publiczności. Wydrukował niemieckie programy, lecz pełne błędów. Poprawiali je recenzenci, którzy znali język polski. Podstoli nie nazywa się po niemiecku *Unterknecht* — tłumaczyli — tylko *Untertruchsess*. Nie należy pisać Cresnik tylko Cześnik, a najlepiej po niemiecku: *Mundschenk*. Sztuki *Rococo* (wzór komedii Kamińskiego *Staroświecczyzna i postęp czasu*) nie napisał Laube, tylko Bäuerle, który — pech chciał — był właśnie jednym z poprzednich dyrektorów Theater an der Wien. (Obaj żyli!) Najdziwniejsze, że zamiast lichych sztuk recenzenci wiedeńscy zażądali bez wahania *Ślubów panieńskich* i *Karpackich górali*. Jeden, może pod wpływem jakichś młodzieńczych wspomnień z Galicji, szczególnie gustował w Kamińskim. Prosił o więcej „komediooper" w rodzaju *Twardowskiego na Krzemionkach*. Polacy zdumieli się, a krakowski „Czas" wietrzył nawet jakąś mistyfkację, bo wątpił, czy krytycy wiedeńscy w ogóle rozumieją po polsku. „«Widzieliście go, jaki mądry!» *könnte man ihm mit Herrn Janowski zurufen*" — napisał w odpowiedzi jeden z krytyków.[17]

Poza Czartoryskim było jeszcze czterech, którzy prześcigali się w informowaniu o sztukach i autorach pol-

skich (o Fredrze, Korzeniowskim, Kamińskim i Anczycu). Jednego znamy z nazwiska. Sygnował swoje recenzje RV, używał pseudonimu Valdeck, nazywał się Rudolf Wagner. Pisywał w „Ostdeutsche Post". Młodość spędził we Lwowie, gdzie jego ojciec był profesorem uniwersytetu. Po polsku rozumiał bardzo dobrze. Nie wiemy, jak nazywali się: jakiś Sg („Der Wanderer"), Zg („Die Donau") i najciekawszy recenzent, który drukował anonimowe recenzje w „Wiener Theater-Zeitung". Ten uważał Fredrę za geniusza i powołał się na zbiorową edycję jego dzieł z 1826. *Zemsta* wydała mu się arcydziełem, co ciekawi, bo nawet Czartoryski nie zaliczył jej do najlepszych komedii Fredry. (Podobne mniemanie wyraził Sg i czeski korespondent „Slovanskich Novin".) Na publiczności, która nie rozumiała po polsku, znaczne wrażenie sprawił wodewil. „Trochę zaskakuje — napisała „Presse" o *Krakowiakach i Góralach* — ta mieszanina dziecinnej naiwności i dojrzałości, prostactwa i kultury, czystego tonu ludowego i sztuczności. W sumie jest to jednak pociągające. Owacje ze strony publiczności nie znającej języka były niesłychane." [18]

Najbardziej intryguje, co krytycy wiedeńscy napisali o aktorach. Znali się na tym jak mało kto, a teatr krakowski ocenili życzliwie. Najwięcej zastrzeżeń wyraził właściwie Czartoryski. Krakowianie mają fatalny zwyczaj — napisał w swoim miesięczniku. Przy każdej sposobności „przebywają, żeby się tak wyrazić, całą skalę głosową w obie strony. Ten rodzaj recytacji nadaje mowie wielką różnorodność, jeśli stosować go właściwie, lecz łatwo prowadzi do monotonii." Pozostałe uwagi potwierdzają domysł, że gra krakowian tkwiła w regułach przestarzałych. Polegała na maksy-

malnej wyrazistości, która w latach pięćdziesiątych mogła razić. O Królikowskim dowiadujemy się, że w roli Cześnika stosował „duży", „śmiały gest", „dzikie wybuchy" i „wstrząsający śmiech" („*das schütternde Lachen*"). A jednak wielokrotnie oklaskiwano go przy otwartej kurtynie: za próbę szabli, w scenie dyktowania listu i po spotkaniu z Rejentem. (Był to brat słynnego tragika warszawskiego, Jana Królikowskiego.) Jednogłośne pochwały zyskał Aleksander Ładnowski za Papkina. Chwalił go Wagner. Korespondent „Pražskich Novin" sądził, że to „*výborný komik*". Recenzent „Wiener Theater-Zeitung" przebąkiwał o „wirtuozerii". Nawet aktorzy sponiewierani w historii teatru, jak Sulikowski i Miłaszewski, otrzymali pochwały. Pierwszy za Milczka w *Zemście*. (Widać nieprzypadkowo, skoro „Wiener Theater-Zeitung" zaznaczyła, że najsławniejszym Milczkiem polskim jest Smochowski.) O Miłaszewskim napisano po *Krakowiakach i Góralach*, że ma świetne warunki: postawę, regularne rysy, doskonałą dykcję i miły głos. Nadto odznacza się „pełną prostoty elegancją" („*přirozenou elegancí pochybu*" — przytaknęli Czesi). Radzyńską także oklaskiwano przy otwartej kurtynie: w *Krakowiakach* („świetna technika", „*treffliche Technik*"), w *Okrężnym* („znakomita"), w *Stacji pocztowej* („nieporównana", „*unübertrefflich*"), w *Łobzowianach* i w *Staroświecczyznie*. W lot poznano się na młodziutkiej debiutantce, Ładnowskiej, której przepowiedziano karierę. Istotnie, zabłysła w Warszawie pod nazwiskiem męża (Rakiewiczowa). Wkrótce po pierwszym występie „dał się słyszeć" sam Laube, słynny dyrektor Burgteatru. Podobno powiedział

> ...że nie życzyłby sobie mieć lepszych artystów jak pani Radzyńska i p. Miłaszewski, a nawet proponował temu ostatniemu, aby się poświęcił scenie niemieckiej, rokując mu świetną przyszłość.[19]

Podobnie wyraził się o Miłaszewskim Wagner: szkoda, że nie jest Niemcem. Widocznie zachęcano go, by poszedł w ślady Dawisona.[20]

Co myśleć o tym wszystkim? Kto miał rację: „grono Polaków" czy Laube i „Wiener Theater-Zeitung"? Zdaje się, że najbardziej przekonywająco odpowie na to pytanie Czartoryski, człowiek obdarzony sporym poczuciem równowagi. Teatr krakowski — zadecydował książę — jest istotnie prowincjonalny, co nie powinno dziwić, skoro występuje w małym mieście dwa razy na tydzień, prześladowany przez przedsiębiorców niemieckich. Mimo to nie jest zmanierowany. Ani śladu „afektacji, sztywności i prostactwa". Nawet wybrednych widzów podbija swoją „solidarnością", „niewymuszoną postawą", „bezpośredniością i świeżością w wyrażaniu zwykłych uczuć" („*einfacher Gefühle*"). Mógłby służyć za wzór dla wielu teatrów niemieckich. Tu godzi się zaznaczyć, że opinia Czartoryskiego sprawiła w Wiedniu znaczne wrażenie. Pomiędzy Polakami mówiono, że książę Cz*** „od czasu, jak widział teatr polski, stracił gust do teatrów wiedeńskich".[21]

Krakowianie skończyli swe występy 10 VI w poczuciu dobrze zasłużonego powodzenia. Na ostatnie przedstawienie przybył tłum publiczności. Finał *Staroświecczyzny* „wywołał takie owacje — napisali recenzenci — jakich od dawna nie widzieliśmy na widowni Theater an der Wien". „Wszystkich artystów sześć

razy wywoływano i obsypano kwiatami i wieńcami." „Nie są to bynajmniej przesadne pochwały — dodał korespondent „Przewodnika" —

> bo też nasi artyści grali, jak ich ani we Lwowie, ani w Krakowie nie widziano. Czy to, że na obcej scenie, czy też, że przed obcą, wymagalną publicznością, dosyć, iż byli w swej grze niezrównani.[22]

W tym także może być wiele prawdy. Teatr krakowski miał dobrych aktorów, ale u siebie nie mógł pokazać, co potrafi. Nową sztukę grał zwykle raz lub dwa, a w ciągu roku wystawiał kilkadziesiąt nowości. Tylko występy gościnne pozwalały mu złapać trochę tchu.

W Wiedniu wypadły zupełnie inaczej, niż przewidywał dyrektor teatru. Zamiast pieniędzy i wdzięczności „rodaków" przyniosły mu uznanie jednej ze stolic teatralnych świata. Taka była zgodna opinia wszystkich świadków. Czy dyrektor wysnuł z niej odpowiednie wnioski? Późno, ale odważnie. Mówi o tym korespondencja „Przewodnika":

> Pan Pfeiffer po ukończeniu przedstawień ma zamyślać ze swoim towarzystwem udać się do Paryża.[23]

Powodzenie doznane w Wiedniu natchnęło Pfeiffera myślą odwiedzenia wszystkich stolic. W 1858 widzimy go w Pradze, gdzie zawarł umowę na sześć przedstawień. W 1861 w Berlinie, gdzie w podobnej sprawie miał rozmawiać z królem pruskim.[24]

Jak wyobrażał sobie te wyprawy? Znając przebieg wypadków wiedeńskich mielibyśmy prawo przypuścić, że w psychice Pfeiffera wywołały jakiś wstrząs. Otóż z dokumentów wynika, że nie wywołały. Wiemy na

pewno, że w Pradze chciał wystawić *Krakowiaków i Górali*, a potem *Napoleona w Hiszpanii*. Właśnie w Pradze występ w roli Napoleona uważał za celowy. W 1856 wiedeńscy korespondenci z Pragi bardzo dziwili się jego podobieństwu „*s tímto vojevůdcem*", stwierdzili, że „*je Napoleonovi nápadně podoben*", a kopia mu się pod każdym względem „*výborně podařila*".[25]

Ludzie nie zmieniają się tak łatwo, jak mogliby sobie życzyć historycy. Do końca życia Pfeiffer pozostał, kim był, przypuszczalnie maniakiem, na pewno ofiarnym dyrektorem teatru, postacią typową dla stosunków ogólnopolskich. Nie jest prawdą, co napisało „grono Polaków", że był spekulantem. Nie należało powoływać się na Meciszewskiego, aby to udowodnić. Meciszewski wyraźnie napisał, że Pfeiffer stracił majątek na teatrze. Zatrudnił go jako reżysera, a potem sam zbankrutował, na długo przed upadkiem Rzeczypospolitej Krakowskiej. W pięćdziesiątych latach XIX w. nie znaleźlibyśmy w Polsce lepszych reżyserów. Nie był lepszy warszawski dyrektor, J. T. S. Jasiński. Aktorzy warszawscy byli bardzo zdolni, ale za Lady Makbet żaden Anglik nie mógł chwalić Halpertowej, bo w życiu nie grała tej roli. Teatr warszawski nie wystawiał Szekspira w latach pięćdziesiątych. Miał repertuar nie lepszy od krakowskiego, może gorszy. Prawda o pierwszym występie naszego teatru na Zachodzie jest niezbyt skomplikowana. Pfeiffer miał odwagę (czy nieostrożność, jak kto woli) pokazać światu, czym w połowie ubiegłego wieku był teatr polski.

Stąd też list „grona Polaków", skądinąd ciekawy, powinien być ostrożnie cytowany. Można się z niego dowiedzieć, czego szlachta polska nauczyła się w Wied-

niu. Nic nie mówi o stosunkach w kraju. Przeciętny widz polski był zadowolony z Pfeiffera i z jego repertuaru. Sztuki, które uważamy za dobre, a zwłaszcza sztuki emigrantów polskich, były za trudne dla tej publiczności.

Kiedy odkłada się dokumenty dotyczące wiedeńskiej wyprawy Pfeiffera, przychodzi na myśl, że byle przypadek mógł umożliwić mu wykonanie jego rozleglejszych planów. Pfeiffer mógł wystąpić w Paryżu, powiedzmy po śmierci Słowackiego, ale za życia Mickiewicza. Byłoby to ciekawe spotkanie. Niekoniecznie ze względu na przypuszczalne opinie Mickiewicza (łatwo je zgadnąć). Przede wszystkim dlatego, że wtedy emigranci dowiedzieliby się, czym naprawdę żył teatr polski (zresztą bardzo intensywnie) w okresie „międzypowstaniowym".

DODATEK

ZESPÓŁ PFEIFFERA W WIEDNIU

Pfeiffer twierdził w Wiedniu, że jego zespół liczy 32 osoby („Wiener Theater-Zeitung", 1856, nr 117). Recenzje wzmiankują dwadzieścia nazwisk:

1. Józefa Hoffmann
2. Maria Janowska
3. Aleksandra Ładnowska
4. Joanna Miłaszewska
5. Józefa Radzyńska
6. Maria Sulikowska
7. Wiktoria Szynglarska
8. Feliks Benda
9. Leon Borkowski
10. Marian Galasiewicz
11. Antoni Janowski
12. Leon Karsznicki
13. Krochmalski
14. Karol Królikowski
15. Aleksander Ładnowski
16. Mierzejewski
17. Adam Miłaszewski
18. Juliusz Pfeiffer
19. Konstanty Sulikowski
20. Jan Wisłocki

Nadto z pewnością byli w Wiedniu pozostali członkowie dwóch klanów aktorskich:

Bronisława Ładnowska
Rozalia Ładnowska
Antonina Królikowska
Konstanty Królikowski

Może także aktorzy zatrudnieni wówczas w teatrze krakowskim:

Joanna Kotowska
Maria Micińska
Maria Okońska
Józefa Starke
Antoni Ficzkowski
Józef Iwankowski
Józef Szturm

SPIS SZTUK

Wiedeńskie afisze Pfeiffera nie zachowały się w tamtejszych zbiorach publicznych. Możliwe, że są w zbiorach prywatnych (do których nie udało mi się dotrzeć). Tam mógł wyzyskać je A. Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*. Wien 1952. Bauer wydrukował repertuar Pfeiffera, jednak z licznymi błędami, które tu poprawiono posiłkując się recenzjami. Najważniejsze ukazały się w następujących czasopismach (obok skrótu numer, a w „Monatsschrift" strony):

D = „Donau"
F = „Fremdenblatt"
M = „Monatsschrift für Theater und Musik"
MP = „Morgen-Post"
OP = „Ostdeutsche Post"
ÖZ = „Österreichische Zeitung"
P = „Presse"
W = „Wanderer"
WTZ = „Wiener Theater-Zeitung"
WZ = „Wiener Zeitung"

1. *Berek zapieczętowany*
Der versiegelte Berek. Schwank mit Gesang in 1 Akt von A. Ładnowski
Ładnowski (Berek)
W 254, WTZ 126

2. *Chłopi arystokraci*
Die Bauernaristokratie. Galizisch-ländliches Nationalbild mit Gesang von W. L. Anczyc
W 258, WTZ 128

3. *Dwaj mężowie*
Zwei Ehemänner. Lustspiel in 1 Akt von J. Korzeniowski

4. *Flisacy*
Die Krakauer Schiffsleute. Dorfbild in 1 Akt von W. L. Anczyc
D 135

5. *Krakowiacy i Górale*
Krakowiaken und Goralen. Nationalbild mit Gesang und Tanz in 3 Akten von J. N. Kamiński
Benda (Stach), Borkowski (Bryndas), Galasiewicz (Bartłomiej), Hoffmannówna (Basia), Janowski (Pysznicki), Ładnowski (Ekonom), Miłaszewski (Bardos), Pfeiffer (Jonek), Radzyńska (Dorota), Wisłocki (Miechodmuch)
D 122, F 120, M 330, OP 121, P 119, W 239, WTZ 120, WZ 120

6. *Łobzowianie*
Die Lobzowianer. Volksbild in 2 Akten von W. L. Anczyc
D 130, OP 131, W 258, WTZ 129

7. *Napoleon w Hiszpanii*
Napoleon in Spanien im Jahre 1808. Militärisch-romantisches Gemälde in 4 Akten [von S. Niedzielski]
Janowski (Sławiński), Królikowski (Grenadier), Miłaszewska (Julia), Pfeiffer (Napoleon), Szynglarska (Pani Derville)
D 122, F 122, M 330, MP 146, OP 123, ÖZ 263, P 121, W 243, WTZ 120

8. *Narzeczone*
Die Bräute. Lustspiel in 2 Akten von J. Korzeniowski

9. *Okrężne*
Das Erntefest. Lustspiel mit Gesang und Nationaltänzen in 2 Akten von J. Korzeniowski
Ładnowska (Tekla), Radzyńska (Klara)
D 127, ÖZ 276, W 254, WTZ 126

10. *Przyjaciółki*
Die Freundinnen. Lustspiel in 1 Akt von J. Korzeniowski
W 258, WTZ 128

11. *Stacja pocztowa w Hulczy*
Die Poststation in Hulcza. Lustspiel in 1 Akt von J. Korzeniowski
Radzyńska (Raisa)
D 130, OP 131, W 258, WTZ 129

12. *Staroświecczyzna i postęp czasu*
Vorzeit und Fortschritt. Lustspiel in 3 Akten nach dem deutschen Rococo von Dr Laube [!] frei bearbeitet von J. N. Kamiński
Królikowski (Starosta), Ładnowska (Klara), Pfeiffer (Hrabia), Radzyńska (Kordula), Sulikowska (Leontyna)
D 135, M 401, OP 134, W 268, WTZ 134

13. *Zemsta*
Streit um eine Grenzmauer. Originallustspiel in 4 Akten von A. Graf von Fredro.
Janowski (Wacław), Królikowski (Cześnik), Ładnowska (Klara), Ładnowski (Papkin), Radzyńska (Podstolina), Sulikowski (Rejent)
D 124, M 330, OP 125, ÖZ 268, W 247, WTZ 125

14. *Żydzi*
Die Juden. Dramatisches Gemälde in 4 Akten von J. Korzeniowski
Miłaszewska (Księżniczka), Miłaszewski (Staroświęcki), Pfeiffer (Komornik), Radzyńska (Szenionowa)
M 388—389, ÖZ 276, W 254, WTZ 127

KALENDARZYK PRZEDSTAWIEŃ

24 V *Krakowiacy i Górale*
25 V *Krakowiacy i Górale*
27 V *Napoleon w Hiszpanii*
28 V *Napoleon w Hiszpanii*
29 V *Zemsta*
30 V *Zemsta*
31 V *Berek zapieczętowany*
Okrężne
1 VI *Berek zapieczętowany*
Okrężne
2 VI *Żydzi*
3 VI *Chłopi arystokraci*
Przyjaciółki
4 VI *Stacja pocztowa w Hulczy*
Łobzowianie
5 VI *Krakowiacy i Górale*
6 VI *Dwaj mężowie*
Łobzowianie
7 VI *Berek zapieczętowany*
Narzeczone
Flisacy
10 VI *Staroświecczyzna i postęp czasu*
[Na benefis dyrektora]

STAROŚWIECCZYZNA I POSTĘP CZASU

Na stronie 296 wydrukowano tabelę, która obejmuje 10 utworów, a mianowicie: Bohomolca (1,2), anonima (3), Wybickiego (4), Niemcewicza (5), Dmuszewskiego (6), Fredry (7), J. N. Kamińskiego (8), Korzeniowskiego (9) i Moniuszki z librettem Chęcińskiego (10). Na pierwszy rzut oka nic tych sztuk ze sobą nie łączy. Stosując terminologię epoki należałoby zaliczyć je do komedii „typów" (od Bohomolca do Niemcewicza), „charakterów" (Fredro, Korzeniowski), „intrygi" (Kamiński), wodewilu (Dmuszewski, ponadto śpiew ma duże znaczenie w komedii Kamińskiego) lub do opery.

Co najmniej połowa stanowi przeróbki jakichś obcych utworów. Część znają już tylko specjaliści. A jednak wszystkie miały kiedyś znaczne, czasem ogromne powodzenie. W niektórych wypadkach powodzenie trwa do dziś. Pięć wznowiono po ostatniej wojnie (5—7, 9, 10).

Najsilniej łączy je treść. Jest w tych sztukach pewna osobliwość: podział postaci wedle garderoby. Część postaci nosi kontusze, reszta strój zachodnioeuropejski. Z zasady występuje w kontuszu ojciec lub opiekun panny. (W jednym wypadku młodej wdowy, jego imię, nazwisko lub tytuł widnieje pod tytułem sztuki.) Co do konkurentów panny, jeden przypadek wydaje się

skomplikowany: Zdzisław nie nosi kontusza, choć jest obrońcą dawnego obyczaju. W pozostałych wypadkach podział jest jasny. Jeden konkurent razem ze strojem „cudzoziemskim" wnosi na scenę obyczaj zachodnioeuropejski. Drugi, ubrany w kontusz, broni obyczajów sarmackich. Zwycięstwo jednego z tych rywali decyduje o wymowie sztuki. W tabeli zwycięski rywal widnieje zawsze po lewej stronie, pokonany po prawej.

1 *Małżeństwo z kalendarza* (1766)
Staruszkiewicz
Eliza
Ernest-Marnotrawski

2 *Staruszkiewicz* (1766)
Staruszkiewicz
Hanulka
Bezprzywarski-de la Corde

4 *Kulig* (1783)
Domaros
Rozetta
Starościc-[Staruszkiewicz]

3 *Fraczek zawstydzony* (1781)
Regent
Hortensja
Walery-Damis

5 *Powrót posła* (1790)
Starosta
Teresa
Walery-Szarmantcki

6 *Szkoda wąsów* (1814)
Anzelm
Emilia
Erast-Orgon

7 *Cudzoziemczyzna* (1824)
Radost
Zofia
Zdzisław-Astolf

8 *Staroświecczyzna i postęp czasu* (1849)
Starosta
Klara
Adolf-Starosta

9 *Wąsy i peruka* (1852)
Tekla
Wojewodzic-Kasztelanic

10 *Straszny dwór* (1865)
Miecznik
Jadwiga
Zbigniew-Damazy

Sztuki, w których zwycięża młody człowiek we fraku, umieszczono w lewej szpalcie, pozostałe w prawej. W ten sposób uzyskaliśmy schemat dosyć ważny. Jest

to wyciąg namiętnej dyskusji, która zaczęła się dwieście lat temu, a przygasła dopiero przed stu laty.

Zestawiona wedle tych kryteriów, cała dziesiątka tworzy zwartą całość. Do komedii Kamińskiego włącznie były to sztuki „współczesne". Ostatnie mają temat historyczny i stanowią powrót do punktu wyjścia. (Rozgrywają się w w. XVIII.) Wszystkie łączą się z próbami przystosowania szlachty polskiej do nowych warunków życia wytworzonych na Zachodzie. Powstały w l. 1765—1865, w pierwszym stuleciu Teatru Narodowego, wtedy kiedy przezwyciężano kryzys kultury sarmackiej, i później, gdy próbowano przywrócić dawną Rzeczpospolitą w serii „powstań narodowych".

Po rozważeniu tych okoliczności uderza dziwne zjawisko. Teatr Narodowy powstał jako przednia straż do walki z sarmatyzmem. Z tabeli wynika, że nie zastosował się do tego programu. W procesie fraka z kontuszem adwokaci fraka znaleźli się w mniejszości. Dlaczego Teatr Narodowy sprzeniewierzył się swojemu powołaniu?

*

Trudno odpowiedzieć na to pytanie, bo łączy się z procesem historycznym, który jest słabo zbadany. Do dzisiaj nie znamy nawet pochodzenia wyrazu „sarmatyzm". Wiemy tylko, skąd się wzięły nazwy: „Sarmacja", „sarmata" i „sarmacki". W powszechne użycie weszły w w. XVI. Początkowo miały znaczenie historyczne. Kronikarze znaleźli Sarmatów w literaturze rzymskiej. Wzmianki odnosiły się do późniejszego terytorium Rzeczypospolitej. Stąd jednogłośnie Sarmatów uznano za naszych przodków. Wywodzono ich

z Azji. W XVII w. były to już słowa wymienne: zamiast „Polska" i „Polacy", pisywano „Sarmacja" i „Sarmaci". W ten sposób wyrażało się przekonanie o dawności i odrębności własnej kultury. Genealogia sarmacka uchodziła za naukowo dowiedzioną. Gust do tej genealogii nabrał szczególnej wymowy w stuleciu 1650—1750, kiedy odrębność Polski zaznaczyła się najwyraźniej w urządzeniach społecznych i w obyczaju. Tzw. strój polski ukształtował się właśnie wtedy, pod silnym wpływem Wschodu. Kiedy powstawał w w. XVI, nie należał do osobliwości. Długi, barwny strój szerzył się w różnych stronach Europy, np. w Wenecji, także wojującej z Turkami. Około r. 1700 stanowił anachronizm. W drugiej połowie XVII w. we Francji, bodajże pod wpływem nowej strategii wojskowej, powstał krótki i lekki surdut, poprzednik fraka. Ten strój szybko rozprzestrzenił się na resztę Europy, przyjęty nawet przez elitę społeczną w Rosji. Jednocześnie wszedł zwyczaj noszenia lekkiej broni i golenia zarostu. Polski kontusz, wąsy, podgalane głowy i wschodnia broń stanowiły wtedy zabytek dawnej mody o silnym posmaku egzotyki.[1]

Nic dziwnego, że „oświeceni" chcieli z tym skończyć. Najgorliwsi łączyli staroświecką modę swych przeciwników z przejawami zacofania i anarchii. Możliwe, że to pierwsze pokolenie „oświeconych" puściło w obieg wyraz „sarmatyzm", od początku pogardliwy, może ukuty na dworze królewskim. Stanisław August nie cierpiał zwyczajów sarmackich. Jako pierwszy od długiego czasu król polski koronował się w stroju „cudzoziemskim". (Obaj Sasi koronowali się w kontuszach.) Szlachtę dawnego pokroju nazywał krótko „*les moustaches sarmates*".

Pierwsze sztuki wystawione w Teatrze Narodowym noszą wyraźne piętno tej awersji, zwłaszcza *Małżeństwo z kalendarza* (niewątpliwie inspirowane przez króla). Tytuł sztuki wywodzi się z zabobonów Staruszkiewicza. Stary szlachcic wydaje za mąż swoją córkę, a termin ślubu, po części nawet wybór narzeczonego, nasuwają mu jedyne książki, jakie uznaje, pewien „przedziwny" kalendarz i sennik. Duży wpływ na decyzję mają jego uprzedzenia. Staruszkiewicz przeznaczył Elizie Marnotrawskiego, gdyż jest to rdzenny Polak starej daty. Nawet służba miarkuje, co sądzić o zaletach Marnotrawskiego, Eliza woli Ernesta, ale Staruszkiewicz trwa przy swoim. Ernest jest pułkownikiem wojsk polskich (majętnym), ale pochodzi z Niemiec. Nie ma indygenatu, a Staruszkiewicz w szlachectwo Niemców nie wierzy. („Chłopi wszystko.") Dopiero przebieg wypadków przekona go, że błądził. Marnotrawski pójdzie do kryminału. Ernest daje dowody szlachetności i odwagi.[2]

Była to sztuka agitacyjna czystej wody. Kraj znajdował się w przededniu zaburzeń, wyreżyserowanych przez dyplomację rosyjską, a wywołanych przez fanatyzm szlachty. Rzecz szła o prawa innowierców, tzn. praktycznie biorąc cudzoziemców i Polaków obcego pochodzenia. Stanisław August liczył na nich, aż do przesady. Potrzebował armii specjalistów, których nie znajdował wśród szlachty. Marzył o wytworzeniu burżuazji, choćby napływowej, zapatrzony w przykład hugonotów, wypędzonych z Francji, osiedlonych w Prusach, gdzie dali początek znakomitej kadrze fachowców. Urzeczywistnienie tych planów wymagało energicznej propagandy. Toteż prasa i teatr zrobiły wszystko, aby przekonać publiczność, że cudzoziemcy

wcale nie są wilkami dybiącymi na niewinne baranki (co przyśniło się kiedyś Staruszkiewiczowi).[3]

Polityka teatru wydaje się zupełnie normalna, a byłaby jeszcze lepiej zrozumiała, gdyby po *Małżeństwie z kalendarza* nastąpiły inne sztuki. Takie, w których miejsce Ernesta zająłby z biegiem czasu polski szlachcic nowego pokroju. Władzę w Polsce miała szlachta. Zmienić strukturę kraju przy pomocy reform można było dzięki przeobrażeniom szlachty. Prawidłowy rozwój teatru w naszym rozumieniu polegałby na wytworzeniu jakiegoś wzoru do naśladowania, który przemówiłby szlachcie do wyobraźni. Ernest takim wzorem nie był. Byłby nim młody Polak, ziemianin, ale wykształcony, szlachcic, ale we fraku, wyzbyty uprzedzeń religijnych czy stanowych. Skuteczność propagandy wzrosłaby niewątpliwie, gdyby okazało się, że dzięki swoim zaletom taki szlachcic ma przewagę nad Marnotrawskim.

Jest jednym z najdziwniejszych rysów w historii Teatru Narodowego, że takie sztuki wówczas nie powstały. *Małżeństwo z kalendarza* wywołało wzburzenie na widowni, a żeby sprawę załagodzić, wkrótce po premierze (4 III 1766) Bohomolec wystawił drugą część tej komedii pt. *Staruszkiewicz* (8 VIII 1766). W tej części najspokojniej odwrócił role. Staruszkiewicz wydaje za mąż swoją młodszą córkę, a sparzywszy się za pierwszym razem na Polaku, za drugim upiera się przy kandydaturze cudzoziemca nazwiskiem de la Corde, co należałoby tłumaczyć „urwany z powroza". De la Corde okazuje się naturalnie hultajem. Zwycięża Polak o skromnym nazwisku Bezprzywarski. Tylko jedna postać interesuje w tej komedii, a mianowicie sam Staruszkiewicz. Cała pasja pierwszego

pokolenia „oświeconych" na widok zacofania szlachty doszła do głosu w tej postaci. Staruszkiewicz znów daje się wodzić za nos filutowi. Jest monstrualnie łatwowierny i podziwiamy autora za to, że skądinąd staruszek wydaje się normalny, bo rusza się i mówi jak wszyscy ludzie (nie bez swoistej gracji). Natomiast Bezprzywarski to po prostu Marnotrawski bez jego najgorszych wad. Jest to postać nijaka i bez wyrazu, co każe podejrzewać, że poza odrazą do sarmatyzmu stronnictwo królewskie nie umiało się zdobyć na inną postawę wobec szlachty.[4]

*

Następstwa wyszły na jaw w latach osiemdziesiątych. Na samym progu tego dziesięciolecia Teatr Narodowy wystawił komedię pt. *Fraczek zawstydzony, czyli Triumf kontusza.* Treść sztuki jest następująca. O rękę Hortensji, młodej wdowy, ubiega się dwóch konkurentów. Wdówka waha się. Podoba się jej Walery. „Jedna w nim tylko wada, że po polsku chodzi" (II, 1). Toteż skłania się ku Damisowi, który mimo sielankowego imienia jest „rodakiem" (I, 3; przebranym: „kilka funtów pudru w głowę i na suknię sypię, tysiącznymi się oblewam perfumami, fraczek na siebie wdziewam, bo ten teraz pewne wrzuca kajdany na serca młodych dziewcząt", I, 7). Nie wiemy, kim był autor jednoaktówki, a szkoda, bo ostro przeciwstawił się dworowi. Nowy obyczaj szerzący się w Warszawie uznał za świadectwo zepsucia.

Ze sztuki wynika, że Damis to bezmyślny cynik. Walery jest wierny, skromny, a tak lojalny, że nie chce powiedzieć, co wie o sprawkach Damisa. Tylko

jego służący podejmie się Hortensję „przeświadczyć, że fraczek, dlatego że letki, za każdym się wiatrem unosząc do prędkiej skłonny odmiany" (I, 9). Wobec dowodów zdrady zebranych przez służącego Hortensja zwróci się ku przyjacielowi młodości.

Walery

Mógłżem się tego szczęścia spodziewać! Ja? W kontuszu?

Hortensja

Zapomnij już o tym, Walery, przekonało mnie doświadczenie, że zawsze milsza cnota w kontuszu niż pod modnym fraczkiem ukryte występki (II, 12).[5]

Oklaski. Komedia spodobała się. Wystawiono ją 26 II 1781 i w marcu powtórzono dwa razy. Zdaje się, że dopiero wtedy wzór wytworzony przez Bohomolca uległ modernizacji. Jako zawodnicy w turnieju dwóch obyczajów stanęli wreszcie dwaj Polacy. Była to kapitalna inicjatywa, a dwór był nią prawdopodobnie zaskoczony.

Interweniował dosyć szybko. Dnia 16 VI 1781 Zabłocki wystawił *Fircyka w zalotach*. Dokonała się rehabilitacja „fraczka" w imię prawdy psychologicznej. Wkrótce Wybicki spróbował takiej rehabilitacji w imię ideologii. Wystawił trzyaktową komedię wierszem pt. *Kulig, czyli Staropolska zabawa*. Jego Starościc to „fraczek" nawrócony. „Nadtracił" fortuny, ale sprzykrzył sobie hulanki. Postanowił ożenić się z córką Domarosa, osiąść na wsi i „żyć z pracy swych rąk" (I, 7). Stanowi niewątpliwie wzór do naśladowania, wcale niepodobny do Walerego. Ma „włos złoty, utrefiony warkocz" (II, 1), „suknię kusą" (I, 5; V, 10) i „cugi ze łbem baranim" (II, 1), istny Podczaszyc z *Pana Tadeusza*. Bywały (zna „cudze narody", IV, 11; IV 13),

wykształcony, nawet na wsi założy „zbior kilka książeczek" („wszystko smaku dzieła", V, 8). Skrupułami Walerego gardzi. Nie mogąc przekonać Domarosa, spróbuje Rosettę uprowadzić (oczywiście za jej zgodą), co omalże nie wywoła ogólnej bijatyki. Ostatecznie zwycięży dzięki łapówce wręczonej plenipotentowi Domarosa (który postraszy swego pana procesami).

Zatem jako wzór do naśladowania byłby dosyć dwuznaczny, gdyby nie miał do czynienia z Domarosem. Jest to wyjątkowy brutal, postrach domowników. Córkę chciał dać synowi sąsiada lub do klasztoru. Bardzo przywiązany do tradycji, mniema, że dawniej „szabla polska, ba, nawet same szarawary straszne były sąsiadom" (III, 8). Staruszkiewicz, tylko bardziej wulgarny. (Ten rys wyzyskał Zabłocki w nieco późniejszej komedii *Sarmatyzm.*) Starościc dał przykład dobrej woli, chcąc mu się przypodobać urządzeniem kuligu, a nie była to próba łatwa. Przez całą noc towarzystwo piło na umór. Rozbawiony gospodarz „hajdukowi łeb rozciął, wszystkie potłukł szklanki" (III, 3). Najelegantszą kobietę oblano sosem. Mężczyźni podarli sobie garderobę, posiniaczyli się, wreszcie tratowali się nawzajem aż do zupełnej utraty przytomności. Starościc wyznał nazajutrz, że sam odór „medery i piwa" przyprawił go o zawrót głowy. *Kulig* Wybickiego stanowił gwałtowny paszkwil na obyczaj sarmacki.[6]

A jednak nie wydaje się, aby w ten sposób był pojmowany. *Kulig* wystawiono 25 I 1783. W ciągu roku powtórzono go co najmniej 4 razy (na owe czasy bardzo wiele). Przyczyny powodzenia zapamiętał Bogusławski, który tak określił tę sztukę:

> ...przedziwnie narodowe obyczaje malująca komedia wierszem Wybickiego.[7]

„Przedziwnie" znaczyło wówczas „bardzo pięknie", „wspaniale". Sens ironiczny nie wchodzi w rachubę. Bogusławski napisał te słowa za Królestwa Kongresowego. Tylko jedna interpretacja wydaje się prawidłowa: Bogusławski zapamiętał przedstawienia *Kuligu* jako pochwałę staropolskiego obyczaju.

Przypuszczenie uzasadnione ze względu na datę. Data świadczy, że na inicjatywę Wybickiego było już chyba za późno. W latach osiemdziesiątych nastąpił zwrot w wewnętrznych stosunkach kraju. Do „oświeconych" przystała znaczna liczba prowincjonalnej szlachty, co gruntownie zmieniło strukturę tego obozu. Zamiast obywatela we fraku wymarzonego przez króla, dominujący stał się typ oświeconego polityka z karabelą i wąsami, który godził się na pewne postulaty króla, a burzył inne, czasami podstawowe (sojusz z Rosją, reforma obyczaju). W końcu na sejm czteroletni całe stronnictwo patriotyczne przebrało się po sarmacku.[8]

Ilustrację tej ewolucji stanowi *Powrót posła*, ciekawa próba zaspokojenia wszystkich ambicji i programów. Jest tam stary szlachcic, ojciec panny, tępy, uparty, łatwowierny, jak Staruszkiewicz. Ale jest także zwycięski amant w kontuszu (II, 6), pogromca fircyka, zupełnie jak we *Fraczku zawstydzonym*. Fircyk nazywa się Szarmantcki i nosi istotnie fraczek „ciemny, wigoniowy" (I, 6), tzn. z sierści wielbłądziej, ostatni krzyk mody. Intrygant, wiarołomca, szałaput, który żeni się, aby „parę milijoników" „zacapić" (I, 7). Musi ulec Waleremu, który ma jeszcze większe zasoby wierności i lojalności niż jego imiennik we *Fraczku zawstydzonym*.[9]

Jak wiadomo, publiczność oklaskiwała go z uniesieniem. *Powrót posła* wystawiono 15 I 1791, w sześć

13. KONSTANTY CZARTORYSKI
portret Vafflarda (1821)

14. JULIUSZ PFEIFFER
portret Juliusza Kossaka (1849)

tygodni przed uchwaleniem konstytucji. Do 1792 powtórzono go 15 razy. Sam król rad nie rad potakiwał Waleremu, prawdopodobnie ciesząc się w duchu, że mimo wszystko nie musi jeszcze obstalować palonych butów, zapuścić wąsów ani ogolić głowy.

*

Do zupełnego pognębienia Bohomolca brakło jeszcze rehabilitacji Staruszkiewicza. W latach dziewięćdziesiątych było to zupełnie wykonalne, a nawet konieczne. Zanosiło się na wojnę. Wojowanie uchodziło za mocną stronę Sarmatów, co Bohomolec kwestionował. Jego Staruszkiewicz oświadczył, że za młodu służył „pod chorągwią" jako towarzysz „jegomości pana Bochenka", jednakże na jego widok wcale nie wrogowie, tylko „barany były w strachu" (II, 3). Wybicki rozwinął ten szczegół jego biografii. Domaros w *Kuligu* przyznał się, jakkolwiek trochę zawstydzony, że całą fortunę zawdzięczał wypadkom ostatniego bezkrólewia. Wojował, niewątpliwie metodą Staruszkiewicza, po stronie Augusta III (V, 2). Wnioski znamy z *Powrotu posła*. Starosta Gadulski także chwali czasy

> ...po śmierci Augusta Wtórego:
> Ci bili Sasów, owi bili Leszczyńskiego,
> Palili sobie wioski; no i cóż to szkodzi?

Nic nie szkodzi:

Obce wojsko jak wkroczy, to wszystko pogodzi. (III, 5)

Bohomolec, Wybicki, Niemcewicz starali się skompromitować Staruszkiewicza, ale pytanie, czy publiczność widziała na scenie takiego Staruszkiewicza, jakie-

go my sobie wyobrażamy. Zdaje się, że nie. Poczynając od komedii pt. *Staruszkiewicz*, wielkie powodzenie w rolach postarzałych szlachciców zaczął mieć Karol Boromeusz Świerzawski, sam notoryczny Staruszkiewicz, który nawet jako aktor nie chciał się ogolić. Świerzawski nadał pewną ciągłość tym rolom, bo wedle świadectwa Bogusławskiego grał po prostu siebie. W świadomości widzów takie role, jak Staruszkiewicz, Domaros, Gadulski, rysowały się prawdopodobnie jako odmiany jednej i tej samej postaci.[10]

Otóż wydaje się wątpliwe, aby Świerzawski uwydatniał jej ciemne strony. Wybicki życzył sobie, aby fanatyzm Domarosa miał piętno obłudy. Napisał w scenariuszu, że deklamując pochwałę dawnego obyczaju aktor powinien „niby płakać", a trudno uwierzyć, by Świerzawski zapłakał w tej scenie, choćby na niby. Raczej trzasnął w karabelę, zarzucił wyloty kontusza, podszedł do rampy i rzucił na widownię tonem instygatora z trybunału:

Nosicie polskie imię i w Polszcze mieszkacie,
Polak chłop na was robi, polski chleb zjadacie,
Jednakże jak gdyby was wstyd było rodziny,
Porzucacie kontusze, wąsy i czupryny,
A zostawszy Francuzem, Szwedem czy Niemczykiem
Brzydzicie się i strojem, i polskim językiem. (III, 8)

Próżno Wybicki dowodził, że jego Starościc wcale nie brzydzi się polskim językiem mimo cudzoziemskiego stroju i popada nawet w zadumę patriotyczną na widok swawoli Domarosa („jak się u nas charakter narodowy kazi", I, 7). Był bladą figurą, pewno słabo zagraną, a Świerzawski najprawdopodobniej „utłukł" go, mówiąc językiem teatralnym.

Najdziwniejsze zwycięstwo odniósł jako starosta Gadulski. Zachowała się wiadomość, że na premierze *Powrotu posła* ktoś rzucił mu worek złota. Za co? A przede wszystkim w której scenie? Zdaje się, że w scenie 5 aktu III. Bogusławski wskaże nam nawet wiersz: 160.

> Ów wiersz z prawdziwie staropolską wyrzeczony serdecznością: „Kochany panie Pietrze, proszę, bądź waść ze mną!", z licznymi zawsze przyjmowany oklaskami, był rzetelnie godnym onych, równie jako i cała gra tej roli.[11]

„Kochany panie Pietrze, proszę, bądź waść ze mną! Między nami tę wioskę weź niby w dzierżawę" — tak brzmi pełny cytat, wyjęty z ust wielmoży formującego partię. Pochodzi z przytoczonej poprzednio pochwały bezkrólewia, która wśród patriotycznej szlachty siała grozę. Niemcewicz sam wyjaśnił, że pierwsze zdanie powtórzył dosłownie z przemówienia warchoła Branickiego, co potwierdziło zbadanie diariuszy sejmowych. Okazuje się, że Świerzawski był naprawdę wybitnym aktorem. Nawet Staroście, którym dziś straszy się dzieci w szkole, nadał blask jesiennego zachodu.[12]

Grunt był nieźle przygotowany, gdy po uchwaleniu konstytucji postanowiono udobruchać Staruszkiewiczów. Wziął się do tego sam dyrektor teatru. (Rzecz o tyle ciekawa, że Bogusławski nie przepadał za sarmatami, może miał polecenie „zwierzchności".) Na rocznicę koronacji Bogusławski napisał i wystawił epilog *Powrotu posła* pt. *Dowód wdzięczności narodu.* Treść sztuki polega na tym, że Starosta, z początku jeszcze nadąsany na stronnictwo patriotyczne, przy-

znaje mu coraz więcej racji. Duże wrażenie sprawiła na nim wizyta Szarmantckiego, który odwiedził go w mundurze kawalerii narodowej. Starosta też służył w kawalerii narodowej. Chciałby uczestniczyć w popisie chorągwi, więc poszedł strój odmienić. Możemy go sobie doskonale wyobrazić, jak po chwili wraca, głębią sceny (premiera odbyła się w Pomarańczarni), „ubrany w burkę staroświecką, w wielkich szarawarach, przy karabeli, w półzbroi i w kołpaku z wysoką kitą". (Był to istotnie strój towarzyszy pancernych, po 1717 już mało używany. Został w teatrze, potem nosił go Kudlicz jako Stefan Czarniecki, tak przedstawiony na litografii Sonntaga.) Przez chwilę zostaje na scenie, zasypany brawami, potem idzie na popis. Na popisie co prawda koń go poniósł, ale utrzymał się w siodle i wzbudził podziw żołnierzy.

Pokazując go sobie po stronach gadali:
„Otóż to tacy dawniej rycerze bywali,
Co dla sąsiadów Polski strasznym byli biczem,
Co żyli pod Czarnieckim i pod Chodkiewiczem." (II, 4)

Toteż Starosta wraca na scenę upojony. Odpasuje szablę i podaje Szarmantckiemu „na niezabud". Po jednej stronie klingi widnieją ślady krwi. Obracając ją na drugą stronę, pokazuje Rotmistrzowi wybite litery:

A tu, patrz, jak ci piękne zostawiono wzory:
Dulce et decorum est pro patria mori! [13]

Jak zwykle w sztukach Bogusławskiego, efekt był obliczony bezbłędnie: publiczność była zafascynowana tą sceną. W uniesieniu nikt nie spostrzegł kulawego rymu ani tego, że z legendarnych słów Żółkiewskie-

go obcięto dla rytmu „*O, quam*". Świerzawski pewno nie bez trudności dobył szablę z pochwy. Trzy palce u lewej ręki miał złamane, „zawsze styrczące", po ucieczce z poznańskiego ratusza, gdzie więziono go za rozbój (trzy razy). Lecz i chwila była osobliwa i aktor przeszedł sam siebie. Jeszcze w trzydzieści lat później Bogusławski wspominał go z rozrzewnieniem. Jaki był Świerzawski?

> ...wymawiając „*Dulce et decorum est pro patria mori*", godnym się uwielbienia wystawiał! [14]

Wspólnymi siłami aktora i dyrektora teatru uporano się z resztą nieprzyjemnych wspomnień roku 1766. Staruszkiewicz, który wedle Bohomolca płoszył barany jako towarzysz kawalerii narodowej, wedle Wybickiego zrobił majątek wysługując się Sasom i Rosjanom, a zdaniem Niemcewicza uważał obronę kraju za błazeństwo, wyszedł na spadkobiercę Chodkiewicza, Żółkiewskiego i Czarnieckiego. Premiera sztuki odbyła się 15 IX 1791. W blasku świetnej iluminacji zakończył się proces fraka z kontuszem w pierwszej instancji.

*

Jak wiadomo, frak apelował od tego wyroku do trybunału historii. Okupacja pruska wymiotła kontusz z Warszawy. Widywano go jeszcze dosyć długo, ale nosili go tylko starzy. W 1807 Warszawa znów oglądała wojsko polskie, lecz umundurowane na wzór francuski. Nawet kawaleria nosiła tzw. *habits courts*, jakby fraczki w stanie szczątkowym. Regulamin z fran-

cuską precyzją polecił saperom zapuścić długie wąsy i brody. Grenadierom wąsiki. Reszcie kazał się ogolić.[15]

„Szkoda wąsów!" Jest wodewil Dmuszewskiego pod takim tytułem, a w wodewilu stary szlachcic (Anzelm), obrońca dawnego obyczaju. Jego córka (Emilia). Subretka i dwóch rywali. Obaj rywale pochodzą z Galicji. Erast miał pójść do klasztoru, bo przewrotny wuj i opiekun chciał w ten sposób zawładnąć jego majątkiem. Nie czując powołania, czmychnął do wojska i odznaczył się w kampaniach napoleońskich. Po zakończonej wojnie postanowił upomnieć się o pieniądze, a przejeżdżając przez Warszawę zobaczył w kościele Emilię. Zakochał się z wzajemnością od pierwszego wejrzenia. Na przychylność Anzelma nie może liczyć, gdyż ten nienawidzi nowej mody, a były oficer chodzi oczywiście we fraku. (Wymagający Iks ucieszył się, gdy zobaczył autora w tej roli: „przyjemnie było widzieć p. Dmuszewskiego w stroju właściwym ludziom wchodzącym w dobre społeczeństwo".) [16]

Sposób na Anzelma obmyśliła subretka, która poradziła Erastowi przebrać się w kontusz i przyprawić sobie wąsy. Anzelm przyrzekł córkę przyjacielowi z czasów młodości, Orgonowi. Jest to zarządca lasów cesarskich w Galicji, wkrótce spodziewany w Warszawie. Podstęp udał się wyśmienicie. Erast przebrał się chętnie, a nawet z przekonaniem, nucąc poloneza. Anzelm nie widział Orgona od dawna. Z bystrością właściwą Staruszkiewiczom zaraz poznał w Eraście swojego przyjaciela.

> Otóż proszę uniżenie, co to jest staroświecki człowiek, niech no mi który dzisiejszy fircyk tego dokaże [co ty], gdyś się uniósł usłyszawszy o mojej Emilii, a cóż to będzie, jak ją zobaczysz. (I, 10)

Obaj panowie szybko doszli do porozumienia, ustalili termin i porządek wesela (także w rytm poloneza), po czym wypadki potoczyły się w tempie możliwym tylko w wodewilu. Przyszedł Orgon (także przebrany za radą subretki: we frak). Anzelm pogniewał się na niego. Erast poznał w nim swojego opiekuna. Odjął wąsy, lecz jak przystało na spadkobiercę Walerego, uznał prawa swego wuja do panny i oświadczył, że pójdzie do domu. Tego trzeba było Anzelmowi.

> Ot, to mi staroświecka ofiara! Córko, zdaję się na waścin dekret. Tyle szlachetności, a jeszcze był żołnierzem! [17]

Okazuje się, że Anzelm też był żołnierzem, mianowicie „Pińskiej Brygady" (I, 10). Znamy ją dobrze z historii. Za czasów saskich zwana petyhorską (litewska odmiana pancernych), od 1776 Drugą Brygadą Kawalerii Narodowej, po drugim rozbiorze znalazła się w większości za kordonem. Na wiadomość o powstaniu „cnotliwy Kopeć", starszy major, poderwał jej żołnierzy i przebił się z nimi w okolice Krzemieńca. Później, pod Chełmem, brygada dwukrotnie szarżowała na armaty, torowała drogę Kościuszce pod Maciejowicami. Po klęsce Rosjanie zesłali Kopcia na Kamczatkę, skąd wrócił na krótko przed premierą wodewilu. Jako podkomendny Kopcia Anzelm nie mógł stanowić jednej i tej samej postaci ze Staruszkiewiczem, który już w 1766 był stary. Anzelm, to prawdopodobnie jego syn.[18]

Szkoda wąsów wystawiono 15 IV 1814 w Warszawie. Dwukrotnie, bardzo pochlebnie omówiona przez Iksów, jednoaktówka zyskała ogromne powodzenie w całym kraju, a szczególnie we Lwowie, gdzie rolę

Anzelma objął świetny aktor, Jan Nepomucen Nowakowski. Nowakowski nie widział bodaj że Świerzawskiego na scenie. (Debiutował we Lwowie w 1811, Świerzawski umarł pod Warszawą w 1806.) Bardziej ogładzony od tamtego Staruszkiewicza, przypomina go temperamentem i talentem, jednakowo „samorodnym". W młodości nosił kontusz, potem czamarę. „Po nim — sądził Estreicher — już widzowie nie zobaczyli i nie zobaczą szlachcica polskiego z czasów, kiedy nie znał on bitych dróg, kolei i verwaltungsratostwa." [19]

Wodewil Dmuszewskiego dowiódł, że pamięć dawnego obyczaju nie przestała nurtować publiczności. Jego powodzenie kieruje naszą uwagę na Lwów. Odtąd Lwów miał zasilać Warszawę sztukami na temat walki dwóch obyczajów. Na poły orientalny sarmatyzm był tam zakorzeniony głębiej niż w Warszawie. Trwał dłużej. Ostatnie sztuki „współczesne" na ten temat napisali lwowianie, Fredro i Kamiński. Główne role w tych sztukach powstały niewątpliwie dla Nowakowskiego. (Był to pierwszy Cześnik w *Zemście*, bardzo ceniony przez autora.) [20]

Co do Fredry, ważne wydaje się podkreślenie, że jego *Cudzoziemczyzna* była istotnie komedią „współczesną". (Wykazał to niedawno Stanisław Pigoń.) Powstała prawdopodobnie w końcu 1822. Rzecz dzieje się „niewiele co przed rokiem 1820" i pod wielu względami przypomina wodewil Dmuszewskiego. Zdzisław jest byłym oficerem, który po 1814 wrócił do swoich dóbr położonych „gdzieś za Dniestrem". A więc jest kolegą Erasta ze *Szkoda wąsów*. Radost, ojciec panny, służył w kawalerii narodowej, zapewne w powstaniu kościuszkowskim. Zatem jest kolegą Anzelma, może nawet z „Pińskiej Brygady".[21]

Sztuki Dmuszewskiego i Fredry wprowadziły na scenę jakby drugie pokolenie postaci stanisławowskich, uparcie toczących spór wszczęty przed rozbiorami. Zdzisław nie nosi kontusza, ale gorszy się tym, że Radost „zrzucił kontusz, pas, czapkę, przywdział modne stroje" (I, 1). Broni starego obyczaju. (Ze zdumiewającą pokorą, np. zapiera się swojej znajomości zagranicy.) Odwrotnie postępuje Astolf, który nosa poza Polskę nie wychylił. Astolf ufundował swoje powodzenie na bladze i na snobizmie prowincjuszy (rzecz dzieje się pod Lublinem).

Za jego sprawą wytworzyła się na dworze Radosta atmosfera, która nie wróży powodzenia Zdzisławowi. Skłonność do skrajności, choroba Staruszkiewiczów, dochodzi w *Cudzoziemczyźnie* do delirium. Mniejsza o to, że Radost bierze się do gospodarki intensywnej, nie mając pojęcia o maszynach. Gorzej, że zimą jego parobcy szczękają zębami, ubrani w pończochy i trzewiki, bo tak chodzą Francuzi. Najciekawsze w tej maskaradzie wydaje się stanowisko Fredry. Otóż Fredro zdaje się uważać przypadek Radosta za ciężki, lecz uleczalny. W pewnym momencie szlachcic doznaje czegoś w rodzaju anamnezy. Pod wpływem patriotycznej bajeczki Zdzisława, nie ogląda się więcej na Astolfa, tylko krzyczy

prostując się

Co to wiek! teraz, teraz, niech kto w drodze stanie!
Niech mnie tylko zaczepi!... Co to?... Ech, mospanie,
Jak się wchwycę do korda!...
Mówiąc „Ech, mospanie", *chwyta się za głowę i poprawia perukę na ucho, jak się czapkę poprawiało. Potem przy ostatnim wierszu chce chwycić za kord.*

W ten moment zdaje się jak przebudzony postrzec swój ubiór — zostaje chwilę w tej pozycji — potem mówi z spuszczoną głową, powoli i z ciężkim westchnieniem:

Było to tak... było!

Zofia

O, mój kochany ojciec!

Wstaje i w rękę go całuje.

Zdzisław
biorąc go za rękę

Wszak i wspomnieć miło! (I, 4)

Reszty dopełni wielkoduszność Zdzisława. Astolf poznał się na zasadach Zdzisława i zwierzył mu się ze swoich kłamstw. Honor przyjaciela rzecz święta. Odtąd Zdzisław nie może go zdradzić, choć podejrzewał bałamuctwo. Woli ustąpić rywalowi niż popełnić nielojalność. Tak „staroświecka ofiara" zmiękczy wszystkich. Zofia cofa słowo dane niebacznie Astolfowi. Astolf wyznaje swoje winy i odjeżdża. Wówczas Radost poznaje się na Zdzisławie, tym łatwiej, że angielski ekonom narajony mu przez Astolfa naraził go na straty.

Jest w tej kombinacji mnóstwo tradycyjnych motywów, bo sytuacja i decyzja Zdzisława mocno przypomina *Fraczek zawstydzony*, po trosze *Powrót posła* i *Szkoda wąsów*. Jest także zupełna nowość, a mianowicie motywacja psychologiczna, bo zakończenie sztuki obywa się bez kompromitujących portrecików oraz intryg prowadzonych przez subretki. Astolf nie jest pajacem, ma swoiste poczucie godności. (Co rozczarowało krytyków, nawykłych do dawnego schematu.) Radost, co najważniejsze, nie jest psychopatą. Upór i łat-

wowierność Staruszkiewiczów wykazuje dopóty, dopóki nosi frak. Kiedy pod koniec sztuki wejdzie na scenę w kontuszu, razem z fantazją wróci mu poczucie rzeczywistości. („Ja chcę mieć talary", III, 7.) Zdaje się, że Fredro przypisywał szczególne znaczenie temu przełomowi. W jego ujęciu Radost jest dzielnym człowiekiem, ale jakby zrośniętym ze światem, w którym wzrósł. Jakiekolwiek odchylenie od starodawnych form życia, grozi mu utratą równowagi. Jeśli będzie gospodarował po dawnemu, jeśli wróci do kontusza, może ocaleć.

Jest to diagnoza bardzo przekonywająca, chociaż ze sztuki nie wynika, czy ogólna sytuacja w pierwszej połowie XIX w. sprzyjała izolacji Polski od reszty świata, bez czego program byłby absurdalny. Ostatnia scena *Cudzoziemczyzny* nasuwa na ten temat niejedną refleksję. Fredro powierzył w niej interpretację wypadków Zdzisławowi. Zdzisław wyjaśnia, że nie jest maniakiem. Sądzi, że trzeba uczyć się u innych, byle nie popadać w naśladownictwo. Zapowiada wspólną podróż za granicę, z żoną i teściem „na lat parę", co trudno sobie wyobrazić. W Warszawie za Królestwa Kongresowego kontusz był już strojem na poły muzealnym. (Po raz ostatni w większej liczbie widziano go na sejmie w r. 1831.) Na Polach Elizejskich w Paryżu Radosta wzięto by pewno za deja algierskiego.

Cudzoziemczyznę grano w Warszawie od 11 IV 1824, ze znacznie mniejszym powodzeniem niż *Szkoda wąsów*. (Mimo że w 1829 rolę Radosta objął Nowakowski, który grał także Anzelma w wodewilu Dmuszewskiego.) Maurycy Mochnacki zachwycił się postacią Radosta, lecz przypuszczał, że wydarzenia sztuki rozgrywają się w w. XVIII.[22]

Cudzoziemczyzna była lepiej zrozumiała we Lwowie, gdzie też powstała ostatnia sztuka na temat walki dwóch obyczajów. Napisał ją były dyrektor teatru, Jan Nepomucen Kamiński. Jej pełny tytuł brzmi: *Dziwak z uprzedzenia, czyli Staroświecczyzna i postęp czasu*, szkic dramatyczny, komiczno-krotochwilny w 4 aktach ze śpiewkami i [żywym] obrazem. Dziś trudno rozstrzygnąć czy bardziej komiczny, czy krotochwilny. Osądźmy sami.

Jest rok 1849. Mickiewicz dawno opuścił Legion i wrócił do Paryża. Na Węgrzech Bem cofa się pod naporem wojsk austriackich i rosyjskich. Mierosławski, pobity w Badenii, uciekł do Szwajcarii. Zaczyna się sztuka: Hr. Nowoświecki przeniósł się do swojej letniej rezydencji pod Olkuszem i liczy dywidendy. Zarobił na nowo otwartej kolei krakowsko-górnośląskiej, ale nudzi się. Jedyną atrakcję okolicy odkryje po dłuższym czasie syn hrabiego, Adolf, oficer austriackich dragonów.

Dziko-romantyczna okolica. W oddaleniu, na skalistej górze stary zamek pośród ogrodu, który się w dolinę stacza i większą część sceny zajmuje. Grupy drzew cienistych, ścieżki chwastem zarosłe. Gdzieniegdzie statuy mitologiczne. Cały ogród otaczają żelazne sztachety, murowanymi słupami przedzielane. [...] Na samym środku brama ze sztachet, wewnątrz drągiem żelaznym zaparta. Nad bramą tablica z napisem:

Strzeż się zuchwałą wstąpić tu nogą,
Bo śmiałość twoję opłacisz drogo!
Jeżeli ci miłe życie,
Nie wchodź tu skrycie! [23]

Straszny dwór! Na scenie lwowskiej wyobrażony wprawnym pędzlem Fryderyka Pohlmanna, jest siedliskiem byłego starosty, Kaspra Melchiora Baltazara Mruczodolskiego. Ten „szlachcic bogaty, bardzo bogaty, ale jak opoka twardy, w staroświecczyźnie na zabój zakochany, a wszystko, co nowe, jak śmierć nienawidzący", „zakopał się w swym zamku od lat wielu jak borsuk w jamę..."(I,2). Mieszkanie obwarował niby fortecę: sidłami na lisy, jakimiś drutami alarmowymi, nawet samoczynnymi sikawkami.

W młodości spotkała go fatalna przygoda. Narzeczona zbiegła mu od ołtarza. Wówczas właśnie zawarł swój zamek, gdzie mieszka z synem Baltazarem, córką Leontyną i sierotą po przyjacielu, Klarą. Klarę hoduje sobie na żonę, pewny, że w zamknięciu nikt mu jej nie zbałamuci.

Adolf jest uszczęśliwiony tym odkryciem, gdyż wietrzy „romans à la Sue, dziko ponury, strasznie ciekawy". Ledwie zobaczył Mruczodolskiego u wrót zamku, oświadczył, że dokona desantu na jego zamek, a mianowicie przy pomocy „napowietrznej kariolki", pod którą „podłoży parową machinę" (I,4). Szlachcic nadrabia miną, lecz przypomina sobie, że widział już banię powietrzną szybującą nad Warszawą, a napastnik sypie coraz to groźniejszymi szczegółami. A więc przyleci nad zamek w napowietrznej kariolce.

Flatteur

A ja za panem w koźle z długą perspektywą.

Starosta

na stronie

Z długą perspektywą!

Przy pomocy „perspektywy" lotnicy przeprowadzą rozpoznanie, następnie „puszczą elektryczne iskry przez okno", „zmagnetyzują" Klarę, „zgalwanizują" Leontynę, „uśpią chloroformem brytany i hajduki".

Adolf

Te są tegoczesne wynalazki.

Starosta

A to są piekielne, heretyckie wynalazki! (I,4)

Na zamku wystawia obserwatorów i strzelców z nabitymi muszkietami, rychtuje moździerze, a sam sposobi się do wesela. Ledwie zdołał wymówić pogróżkę pod adresem napastników, gdy Adolf wyłania mu się zza pleców w jego własnym pokoju.

Starosta nie wiedział, że jego ogród jest połączony podziemnym gankiem z ogrodem Nowoświeckiego. Odkrył to przejście syn Starosty, który przekrada się tamtędy do córki Nowoświeckiego, wdówki Dunajeckiej. Jego śladem Adolf wdarł się na zamek Starosty ze sporym oddziałem dragonów. W pierwszej chwili napadnięty brał się do szabli, lecz przerażony skutecznością piekielnych wynalazków, skapitulował. Odwołał wesele i przyjął zaproszenie na bal wydany przez Nowoświeckiego.

Jest to bal maskowy w „stylu rococo". Początkowo stary szlachcic śmieszy w otoczeniu fraków i krynolin. Pod wpływem Dunajeckiej nabiera animuszu. Wdówka daje mu pewne awanse, pragnąc podstępem zyskać jego zgodę na małżeństwo z Mruczodolskim juniorem. Starosta młodnieje, a kiedy gospodarze poproszą go z grzeczności o poprowadzenie poloneza, dokonuje

się w nim jakaś wewnętrzna przemiana. Goście są oczarowani tańcem, zamaszystym wdziękiem wodzireja i śpiewami. („Gdy człek do polskiego stanie...") Po tym tańcu następuje *Biały mazur*, także śpiewany, z wymowną strofą:

Moździerz zagrzmiał na wiwaty,
Kielich wodził rej na balu,
Szlachcic nie pił tam herbaty,
To był trunek dla szpitalu.

Adolf każe podać starego węgrzyna. Starosta przekonał się, że przepaść pomiędzy staroświecczyzną i dziedziną nowoświeckich jest mniejsza, niż mu się zdawało. „Jestem zwyciężony" — oświadcza, na co Adolf proponuje mu z ochotą:

...wprowadziemy cię w świat postępu, w świat nieprzeliczonych, prawie cudownych wynalazków.

Wobec tego Starosta poprawia się:

...pojednałem się ze światem, z jego postępem i wynalazkami. (III, 6)

Tak, ale jakim kosztem. Następnego wieczoru, rewanżując się za przyjęcie w swoim własnym zamku, musi pobłogosławić aż trzy pary. Adolfa z Klarą. Córkę z przyjacielem Adolfa, także oficerem dragonów. Wreszcie własnego syna z Dunajecką, która wystrychnęła go na dudka. Markotnie ogląda się na swój kontusz zawstydzony.

Staroświecczyzna przegrała pojedynek z postępem. (Kamiński był pierwszym polskim komediopisarzem, który słowo „postęp" umieścił w tytule sztuki.) Klara, wyzwolona z więzienia Starosty, pójdzie za hr. Nowo-

świeckiego. Jest to jakiś powinowaty osiemnastowiecznych fircyków. Sam wyznaje, że był „wielkie ladaco" i zmienił się pod wpływem Klary. Majątkowe i stanowe skrupuły narzeczonej oddala, w języku dziwnie znajomym:

> Teraz żyjemy w wieku oświeconym. Piramidy dawnych przesądów runęły, pęta krępujące godność człowieka opadły. Teraz ktokolwiek zdrowo na świat się urodził, jest już dobrze urodzony. Kto się przez zdolność i pracę, przez cnoty i szlachetne czyny uzacnia, ten sam sobie dyplom daje. (IV, 1)

Gdzieś z wysoka, z paludamentów, błogosławił tym słowom nauczyciel i patron Kamińskiego. Wezwał go Adolf, zaraz na początku sztuki, strofując przyjaciela:

> Czyś zapomniał, co nasz nieśmiertelny Bogusławski powiedział?
>
> Na górze mieszka sława,
> A szczęście jeszcze wyżej,
> W kim męstwo nie ustawa,
> Ten wnet się do nich zbliży! (I,2)

Premiera tej komedii odbyła się we Lwowie 6 VII 1849. W latach pięćdziesiątych obiegła cały kraj, z szybkością parowej machiny. W 1854 zobaczył ją Kraków, w 1856 Wilno, w 1858 Kijów. Zespoły wędrowne pokazały ją reszcie kraju. 16 IX 1859 dotarła do Warszawy, wywołując po drodze podziw publiczności i gniew krytyki. W Krakowie recenzent „Czasu" mniemał, że Kamiński poczęstował publiczność „jakoby ożywczym napojem" „nabrawszy w kałuży mętnej i cuchnącej wody". Radził mu wzorować się na Rzewuskim, aby uniknąć „historycznego fałszu i bru-

15. KAROL BOROMEUSZ ŚWIERZAWSKI
portret Adama Iwora

16. JAN NEPOMUCEN NOWAKOWSKI, MOŻE W ROLI STAROSTY
rysunek J. Gołębiowskiego (ok. 1850)

du". Za nietakt poczytał Kamińskiemu, że „jak student w *Krakowiakach i Góralach*" straszy szlachtę piekielnymi wynalazkami. Także warszawska prasa napiętnowała „niewłaściwe dowcipy", „grubiaństwo" i „czelność" Adolfa.[24]

Publiczność polubiła komedię Kamińskiego, zwłaszcza w Galicji. W obu tamtejszych teatrach rzecz utrzymała się w stałym repertuarze do powstania styczniowego. Zdaje się, że w latach pięćdziesiątych dobrze wyraziła nastrój widowni, choć prawdę mówiąc, na przedstawieniach brzmiała inaczej niż w zamierzeniach Kamińskiego. Autor namawiał szlachtę, aby za wzorem Nowoświeckich przystosowała się do nowych czasów, czym większości trafił do przekonania. Jednocześnie radził kontusz odwiesić do szafy, czego słuchano z roztargnieniem. Właśnie w całym kraju przywdziewano czamary.[25]

Nie ulega wątpliwości, że Starosta i jego pochwała dawnych czasów stały się największą atrakcją komedii Kamińskiego. We Lwowie grał tę rolę Nowakowski. W Warszawie Rychter, wywołany na premierze „po czterykroć". Był to aktor krakowski, po trosze uczeń Nowakowskiego. W 1845 osiadł w Warszawie i zaraz wprowadził *Zemstę* do repertuaru. Najprawdopodobniej wymógł także na dyrekcji komedię Kamińskiego. W każdym razie zabłysnął w roli Starosty. „Jego głos, ruchy, gesta mówiły żywiej niż słowa autora, uszlachetniały nawet dziwaka." Polonez Starosty natychmiast wydrukowano, w warszawskiej litografii, z towarzyszeniem fortepianu.[26]

W krótkim czasie dostąpił zdumiewającej popularności. W Galicji około 1860 zaczęto urozmaicać go nowy-

mi strofami. Ze sceny brzmiały wspomnienia „dawnych bohaterów", a nawet pogróżki („póki jeszcze kąs pałasza, nie damy się wziąć pod siodło"). W rozmaitych redakcjach drukowano później tego poloneza w dziesiątkach śpiewników, aż w końcu zapomniano, że pochodził z komedii Kamińskiego.

Natomiast tyradę Adolfa opuszczano. (Nie wiadomo, czy kiedykolwiek była wykonana.) Nawet w tytule sztuki pojawiły się skróty. Niektóre teatry drukowały na afiszu po prostu *Staroświecczyzna*, opuszczając „postęp czasu".[27]

*

Obyczaj sarmacki miał śmierć bolesną i przewlekłą. Ledwie znikł ze sztuk współczesnych, już pojawił się w historycznych. Ciekawe, że póki istniał, nikt nie bronił go tak zapalczywie, jak uczynili to autorzy sztuk historycznych. Pierwszą i najważniejszą na ten temat napisał Korzeniowski pt. *Wąsy i peruka*. Rzecz dzieje się w Warszawie w drugiej połowie w. XVIII. O rękę Tekli ubiega się dwóch rywali. Jeden, Wojnicki, chodzi we fraku i mówi kiepsko po polsku. Drugi, Zamiechowski, został wierny kontuszowi. Obaj starają się o godność kasztelana, gdyż babka Tekli chce wydać wnuczkę za senatora. Otóż intryganci wmówili Zamiechowskiemu, że otrzyma kasztelanię, jeśli się przebierze. Przekonali go nawet, że Tekla sprzyja temu planowi. Wobec tego Zamiechowski sprowadził francuskich krawców i balwierza, przebrał się do przymiarki, lecz odbicie w lustrze, a przede wszystkim śmiech służących doprowadziły go do pasji. Szlachcic w kapeluszu?

Precz z tym krążkiem!
Zrywa perukę i rzuca na ziemię.
Precz z tą grzywą!
Zdejmuje frak i rzuca na ziemię. (II, 5)

Fraczek podeptany! Niemcewicz, Bogusławski, Dmuszewski, Fredro, nikt jeszcze nie wyrządził mu takiej zniewagi, dopiero Korzeniowski, którego często widywano w tym stroju. Z komedii przebija żal do historii. Jeśli to prawda — krzyczy Zamiechowski —

> ...iż król jegomość sądzi, że rozum, zdrowa rada i poczciwe myśli dla kraju naszego są tylko pod peruką francuską, niech się otoczy fryzowanymi sternikami, a obaczymy, do jakiego brzegu z naszą łodzią przybije. Bodajby koniec lepszy był od początku. (III,5)

W niespełna sto lat po *Małżeństwie z kalendarza* Korzeniowski odwrócił twierdzenie Bohomolca. Dowodził, że kraj doznałby lepszego losu, gdyby kierowali nim ludzie pokroju Zamiechowskiego, co wypadło niezbyt przekonywająco. W komedii nic nie świadczy o jego „poczciwych myślach dla kraju". Przy najlepszej woli trudno uwierzyć w jego „rozum i zdrową radę". To, co wiemy o Zamiechowskim, świadczy, że razem ze służącym stanowią parę brutali. Pan traktuje swojego rywala w salonie jak parobka na folwarku. Sługa wypędza kupców francuskich krzycząc, że są gorsi od Żydów. („Żyda, mosanie, kiedy szachruje i zdziera, to można przynajmniej dla satysfakcji za pejsy wytargać." II, 5) Zakończenie przyniosło zwycięstwo Zamiechowskiemu. Przekonał się, że Tekla też została wierna kontusikowi, ocalił wąsy i otrzymał kasztelanię. Za co? Za wdzięki Tekli, która spodobała się królowi. Całość sprawia takie wrażenie, jak

gdyby powstała w chwili desperacji. (Korzeniowski był już autorem *Żydów*.)

Wąsy i perukę wystawiono 19 XI 1852 we Lwowie, gdzie otrzymała I nagrodę na konkursie dramatycznym Kasyna Narodowego. Zyskała trwałe powodzenie, lecz krytyka przyjęła ją z zakłopotaniem.[28]

Im bliżej powstania styczniowego, tym większe powodzenie miały sztuki historyczne, ale niekoniecznie takie jak *Wąsy i peruka*. W tej dziwnej atmosferze, dziś najlepiej wyczuwalnej w dokumentach (bo chyba nikt jeszcze trafnie jej nie opisał), publiczność mniej była ciekawa interpretacji, bardziej poczucia jakiejś intymnej łączności z historią. Takie poczucie dał jej dopiero *Straszny dwór*.

Niby opera, niby sztambuch romantyczny z kolorowymi obrazkami i wierszami przepisanymi z innych sztambuchów. Liryzm *Strasznego dworu* brzmi romantycznie. Jego historyzm jest dawniejszej próby. Chęciński napisał w libretcie: „Rzecz dzieje się w pierwszej połowie zeszłego stulecia." A więc w czasach saskich, do czego teatry na ogół stosują się w kostiumie, zwłaszcza damskim. Jednakże dwaj amanci w tej operze, „towarzysze pancerni", są walecznymi żołnierzami, co w czasach saskich wygląda na anachronizm. Teatry rozwiązują ten problem następująco. Od czasów premiery nadają obozowi w prologu inny koloryt, siedemnastowieczny. Dzięki temu młodzi ludzie wiodą podwójną egzystencję. Gospodarują i kochają się w w. XVIII, a biją się w XVII. Była to stara metoda, wynaleziona przez „oświeconych". Konflikt fraka z kontuszem zwykli oni pokazywać w czasach, w których miał istotnie duże znaczenie, to znaczy w swoich, w w. XVIII. Ilekroć chcieli bronić kultury staropol-

skiej, najspokojniej przyznawali się do przewag sarmackich odnoszonych „pod Czarnieckim i pod Chodkiewiczem". Zdaje się, że wynalazł tę metodę Świerzawski. Spomiędzy autorów pierwszy zastosował ją Bogusławski w *Dowodzie wdzięczności narodu*. „Anamneza" Radosta w *Cudzoziemczyźnie* też była wystylizowana wedle tego wzoru. Można ją sobie tłumaczyć jako wspomnienie kawalerzysty z czasów Kościuszkowskich, ale publiczność odczuwała ją prawdopodobnie jako nagłe objawienie najjaśniejszych stron „staropolszczyzny", coś w rodzaju transfiguracji. (Zwłaszcza gdy grał tę rolę Nowakowski.)

Taka transfiguracja stanowi centralną scenę *Strasznego dworu*. Jej oddziaływanie wynika przede wszystkim z muzyki, ściślej mówiąc ze szczególnej właściwości muzyki, która polega na rozprzęganiu czasu. Słuchając arii Miecznika publiczność na chwilę zapomina, że jest on postacią dramatu. Jego słowa i gest stapiają się z rytmem poloneza. Dochodzi do głosu coś, co trudno ująć w słowa: staropolszczyzna „w ogóle". Już od dawna postać starego szlachcica, w miarę jak ginął z życia, w teatrze coraz silniej łączyła się z właściwym żywiołem liryzmu, odchodziła w świat muzyki. W wodewilu Dmuszewskiego, w komedii Kamińskiego Staruszkiewicze najlepiej wysławiali się w rytm poloneza. Muzyka Moniuszki, niewymyślna, ale bezsprzecznie sugestywna, była finałem tej suity.

Co do tego, że Miecznik stanowi ostatnie wcielenie Staruszkiewicza, nie powinno być większych wątpliwości. Na pewno pełni funkcje Staruszkiewicza. Jest ojcem panny, w której kocha się dwóch rywali, jeden wąsaty Katon, a drugi przebrany w „klejdę [z niemieckiego *Kleid*], pończochy i trzewiki". („To jest ta dusza,

co bez kontusza, wzdycha przebrana w niemiecki frak.") Całe libretto *Strasznego dworu* opiera się na wzorach wytworzonych przez Bohomolca i jego następców, oczywiście tych, którzy piętnowali „fraczek zawstydzony". Pan Damazy, prawy spadkobierca Damisa, Starościca, Szarmantckiego, Astolfa i Adolfa, kłamie, intryguje, a nawet straszy. Zbigniew i jego brat to wcielenie uczciwości. Przez chwilę rysuje się między tą trójką coś w rodzaju konfliktu, nasuwającego na myśl *Kulig* Wybickiego. Damazy oczernił Miecznika przed braćmi, podał w wątpliwość uczciwe pochodzenie jego fortuny. (Wybicki powiedziałby, że nie bez racji.) Potem przezornie wyjechał i wrócił z kuligiem, pewien, że nie zastanie swych rywali. Istotnie zabierali się w drogę, lecz Miecznik wyjaśnił im pochodzenie nazwy „straszny dwór". Jak wiadomo, miała sens żartobliwy. I to koniec dramatu.

Nurt dramatyczny słabo pulsuje w tej operze, bo źródło dramatyzmu wyschło. W poprzednich sztukach napięcie wynikało najczęściej z dziwactw Staruszkiewicza, z jego uporu i samowoli. Miecznik odziedziczył po swoich poprzednikach tylko awersję do fraka (najstarszy rys, wywodzący się jeszcze z Bohomolca) i chlubną przeszłość wojskową, ułatwiającą porozumienie z amantami (ten rys nadał mu Bogusławski, rozwinęli: Dmuszewski i Fredro). Natomiast przykre rysy Staruszkiewicza wygładziły się za dotknięciem Moniuszki i Chęcińskiego. Miecznik nikogo nie tyranizuje. Nikomu nie wymyśla. Nawet oszczerstwa odpiera taktownie, nie bez poczucia humoru. Unosi się tylko raz, wychwalając ofiarność w obronie kraju. (Wykonawcy zazwyczaj tupią pod koniec tej sceny.) Staruszkiewicz zszedł ze sceny jako pogodny patriar-

cha, postać zastanawiająca pod piórem Chęcińskiego (który już był wystawił *Szlachectwo duszy*) i Moniuszki, twórcy *Halki*. Możliwe, że nigdy nie napisaliby oni tej opery, gdyby nie ówczesna sytuacja Warszawy.[29]

Chęciński zaczął libretto *Strasznego dworu* w 1861, ale skończył 14 I 1862, w 9 miesięcy po pamiętnej masakrze na Placu Zamkowym. Moniuszko skończył wyciąg fortepianowy 26 XI 1863, w dziesiątym miesiącu powstania, już po zamachu na Berga (19 IX 1863), gdy w Warszawie obowiązywała godzina policyjna, a na ulicach dokonywano łapanek i publicznych egzekucji. Instrumentację zaczął 4 VI 1864. Traugutt był już aresztowany (w nocy z 10 na 11 VI) i miał być niebawem powieszony (5 VIII). Kiedy zaczęły się próby (5 I 1865), trwała pacyfikacja kraju. Premiera odbyła się w Warszawie 26 IX 1865.[30]

Tekst był surowo ocenzurowany. Z arii Miecznika usunięto całe trio (pochwała waleczności) i zastąpiono innymi słowami. Skreślono „niemiecki frak" Damazego i wszystkie wzmianki, które go dotyczyły. Namiestnik Berg był z pochodzenia Niemcem. Oba państwa niemieckie pomogły zdławić powstanie. Z woli cenzora Damazy musiał przebrać się w brązowy żupanik i „kapotę czarną, sukienną, dość długą".[31]

Mimo to publiczność premierowa doznała wstrząsu na sam dźwięk marsza z prologu:

Zamiast bezczynnie służyć w żołnierce,
Wracamy z bratem w domowy próg;
Lecz zachowamy zbroję i serce,
Jak dla marsowych wypada sług,
Jak dla marsowych wypada sług.[32]

Niedwuznacznie brzmiało również pożegnanie Stefana, który oświadczył towarzyszom broni: „Wśród lepszych dni ujrzymy się!"

Wszyscy

Wśród lepszych dni ujrzymy się!

Po trzech przedstawieniach cenzura, o której Moniuszko wyrażał się z rzadko spotykaną czułością („matka nasza"), zakazała *Strasznego dworu*.[33]

Więcej sztuk tego rodzaju nie było. (Przynajmniej tak ważnych jak *Straszny dwór*.) Konflikt znikł z życia. Po 1865 noszono kontusze od święta, w Galicji. Na co dzień nikt nie myślał ich nosić. Marynarki wyparły strój staropolski, jak dziś na naszych oczach wypierają kimona i burnusy. Polska weszła na drogę pełnej europeizacji, jak sobie tego życzył jej ostatni król.

Skończyła się historia pewnej odmiany komediowej, którą dla wygody można by krótko nazwać „frak-kontusz". Dotychczas nie wyodrębniono jej w badaniach, co dziwi. Odegrała przecież ważną rolę w naszej historii i wiele mówi o dziejach teatru, nie tego, który wymarzyli sobie najinteligentniejsi Polacy, ale tego, który był.

Wszystkie sztuki omówione w tym szkicu można podzielić na dwie grupy. Jedne przekonywały publiczność, że należy pogrzebać obyczaj sarmacki (typ *Staroświecczyzna i postęp czasu*). Inne próbowały podtrzymać go (typ *Fraczek zawstydzony*). Zestawienie najpopularniejszych sztuk dowodzi, że w stuleciu 1765—1865 zwycięski okazał się typ *Fraczek zawstydzony*.

Rzeczpospolita pobita, a w końcu podbita nie chciała się wyrzec obyczaju przywodzącego na myśl dawną

świetność, co wydaje się zrozumiałe, skoro miała kulturę szlachecką i teatr szlachecki. Zastanawiać mogłoby tylko to, że dążenia publiczności, wyrażane w naiwnych symbolach teatralnych, zdawały się godzić w jej najżywotniejsze interesy. Próby odnowienia dawnej Rzeczypospolitej przynosiły jej same klęski. Rację zdawali się mieć autorzy domagający się gruntownych zmian polityki, obyczaju, a nawet moralności. Wybicki (autor naszego hymnu narodowego). Kamiński, który w 1849 przestrzegł widownię, że nawet najzaciętszy sarmata, choćby zamknął się w swoim zamku, ulegnie w końcu nalotowi motorowych „kariolek napowietrznych". Jak wynika z przytoczonych przykładów, ci autorzy nie przekonali publiczności. Nie zdołali się nawet dokładniej wypowiedzieć, bo wybitni aktorzy naginali ich wypowiedzi do upodobań publiczności. Od czasu gdy najbardziej krytyczne umysły znalazły się na emigracji, a Teatr Narodowy przestał spełniać swe zadania, teatr polski, najżywotniejszy na prowincji, zwłaszcza wschodniej, popadał w nastrój getta. To jasne i można by nawet na tym skończyć, gdyby nie kilka ważnych okoliczności.

Komedia „frak-kontusz" wytworzyła niewiele ciekawych postaci, za to jedną świetną: Staruszkiewicza. Otóż najciekawszą kreację Staruszkiewicza zawdzięczamy — wcale nie Wybickiemu ani Kamińskiemu — tylko Fredrze. Fredro wysnuł ze swoich obserwacji zdumiewające wnioski, ale napisał niewątpliwie najlepsze sceny, w jakich występuje Staruszkiewicz. Nie można twierdzić, że autorzy zafascynowani przeszłością wcale nie spełnili swojego zadania. W teatrze, trochę tak jak w nauce, bardziej niż trafne rozwiązanie liczy się czasem „postawienie" problemu. Do naj-

większych zasług naszego teatru należy fakt, że problem Staruszkiewicza „postawił".

W jaki sposób mógł go rozwiązać? Przez uświadomienie publiczności, że co było, minęło bezpowrotnie, i wytworzenie takich wzorów, jakie próbowali stworzyć: Wybicki i Kamiński. Tak widział jego zadanie założyciel Teatru Narodowego, Stanisław August. Teatr polski nie spełnił tego zadania przed 1865, ale pytanie, w jakim stopniu leżało to w sferze jego możliwości.

Komedia frak-kontusz wyrażała zamieranie jedynej własnej kultury, jaką kraj wytworzył w ciągu wielu wieków swojego istnienia. Wyprawić udaną stypę na takim pogrzebie to bardzo delikatne zadanie, a Nowoświeccy, jak się zdaje, nie bardzo wiedzieli, co ofiarować gościom żałobnym w zamian za karabelę po pradziadku. Akcje kolei krakowsko-górnośląskiej? Trudno się dziwić, że najprzytomniejsi ludzie, którym to zaproponowano, jednym uchem słuchali kursów giełdy, ale drugie nadstawiali na arię z kurantami (jak Prus, który wyraził dla niej swój „niemy zachwyt", gdy w 1876 udało się wznowić *Straszny dwór*). Kultura „nowopolska" musiałaby wykazać więcej atrakcyjności, niż ma do dziś, aby pogodzić publiczność z upadkiem „staropolskiej". Kto mógłby tego dokonać w teatrze? Może geniusz, w rodzaju tych, którzy po powstaniu listopadowym znaleźli się na emigracji. Słowacki, gdyby mieszkał w kraju, prawdopodobnie wmieszałby się w proces fraka z kontuszem, niewątpliwie z lepszym powodzeniem niż Kamiński. W teatrze mieć rację to mało, trzeba ją narzucić naszej wyobraźni, a kto wie, może wiele rzeczy w Polsce wyglądałoby inaczej, gdybyśmy mieli dobry teatr? Tak twierdził Norwid, rozgniewany, że nikt go nie słucha, w 1864.[34]

DODATEK

WYBITNI AKTORZY W ROLACH ANZELMA, RADOSTA I STAROSTY

	Lwów		Kraków		Warszawa	
Do 1829						
Szkoda wąsów	Nowakowski 16 IX 14—29 IX 28	27	25 IX 17—29 VI 28*	5	Kudlicz 15 IV 14—7 IV 28	29
Cudzoziemczyzna	Nowakowski 31 V 24—23 III 27	4	25 VI 24—27 II 29**	4	Dmuszewski 11 IV 24—4 VIII 25	4
Do 1839						
Szkoda wąsów	Nowakowski 1 VI 32—30 VI 37	7	8 II 29—2 X 31	3	Nowakowski 2 IV 29—7 XII 30*	10
Cudzoziemczyzna	Nowakowski 20 XII 33—2 V 38	2	Nowakowski 4 XI 32—14 V 33	2	Nowakowski 12 V 29—13 XI 30**	4
Do 1859						
Szkoda wąsów	Nowakowski 11 X 39—5 XI 51	8	28 VI 42—17 III 53	10	x	
Cudzoziemczyzna	Nowakowski 25 V 40—7 III 53	3	Rychter 8 IV 43 Nowakowski 4 V 44	2	Rychter 18 V 51—21 I 53	13
Staroświeczczyzna i postęp czasu	Nowakowski* 8 VII 49—XII 58	18	Królikowski 28 X 54—13 XII 55	3	x	
Do 1885						
Szkoda wąsów	Nowakowski 27 II 63	I	24 III 59—24 I 65	9	x	
Cudzoziemczyzna	Nowakowski 29 V 61—24 I 62	3	Królikowski 17 II 60—23 IV 63	5	x	
Staroświeczczyzna	Nowakowski 9 I 60—25 I 83	5	Królikowski 23 II 61—9 III 65	6	Rychter 16 IX 59—21 XII 59	9
	*Grał tę rolę do 1866		*Afisz z 28 VI 14 z Kratzerem, może Kraków? **25 VI 24 teatr lwowski w Krakowie		*7 XII 30 zapewne z Niwińskim **13 XI 30 z Niwińskim	
Ogółem grano:						
Szkoda wąsów	razy	43		27		39
Cudzoziemczyzna	razy	12		13		21
Staroświeczczyzna i postęp czasu	razy	23		9		9

POCHWAŁY STAROŚWIECCZYZNY

Ludwik Adam DMUSZEWSKI (1777—1847) wydał *Szkoda wąsów* w swoich *Dziełach dramatycznych*, t. 2, Wrocław 1821. Później przedrukowano tę komedioopera w serii Naród Sobie, nr 18, Poznań 1900. Autograf spalił się prawdopodobnie w Warszawie w 1944. Dawne odpisy nie zawierają odmian godnych uwagi (Ossolineum 1006 I, 10242 I, 10690 I, Biblioteka Jagiellońska 4422, 4542). Tylko w *Kramie z piosenkami*, do którego Leon Schiller włączył *Poloneza Anzelma* (rkps w posiadaniu Ireny Schillerowej, nr 11, k. 21—22), spotykamy dwie strofy nieobecne w drukach ani w rękopisach *Szkoda wąsów* (zob. s. 339). Możliwe, że dopisał je sam Schiller. Od premiery począwszy recenzenci napomykali, że jednoaktówka Dmuszewskiego stanowi przeróbkę sztuki francuskiej, a Niemcewicz wskazał nawet jako źródło komedię pt. *Jadis et hier* (*Pamiętniki*, 1809—1820. Poznań 1872, t. 4, s. 392. Zwrócił mi na to uwagę Stefan Durski, autor nie drukowanej rozprawy o Dmuszewskim). Otóż Niemcewicz przekręcił tytuł, który brzmi: *Jadis et aujourd'hui. Opéra-bouffon en 1 acte. Paroles de M. Sewrin.* Paris 1808. (Wyst. w Opéra Comique w Paryżu, 29 X 1808.) Muzykę do *Szkoda wąsów* przypisywano tradycyjnie Kurpińskiemu (zob. L. Schiller, *Teatr ogromny*. Warszawa 1961, s. 445). Rękopis BJ 4422, niegdyś własność zespołu Antoniego Gubarzewskiego (datowany: Nowy Sącz, 25 VIII 1857), zawiera *Poloneza Anzelma* z następującym tytułem: „Śpiew (polonez Lodoiski)". Znaczyłoby to, że muzykę zapożyczono z opery *Lodoiski* (Kreutzera?). Może dalsze badania wykażą, jakiego pochodzenia jest muzyka (nawiasem mówiąc doskonale znana folklorowi), wykonywana w teatrze do dziś.

Jan Nepomucen KAMIŃSKI (1777—1855) zaliczył w autobiografii *Staroświecczyznę i postęp czasu* do swoich dzieł „oryginalnych". (Zob. M. Rulikowski, *Autobiogra-*

fia J. N. Kamińskiego, „Ruch Literacki", 1926, nr 10 i odb.) W rzeczywistości przerobił ją z komedii znanego autora wiedeńskiego, Adolfa Bäuerle, *Rococo, Zeitbild in 4 Akten*. Bäuerle napisał tę komedię na konkurs ogłoszony przez Theater an der Wien, gdzie wystawiono ją 6 III 1841. Była grana 22 razy, nie drukowana. (Znam egzemplarz Österreichische Nationalbibliothek, ser. nov. 181, 1500. Zob. o niej O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*. Wien 1952, s. 812—813, 1060. Kolorową litografię przedstawiającą inscenizację tej komedii w Wiedniu reprodukowano w *Enciclopedia dello Spettacolo*, t. 2, po szpalcie 68.) Juliusz Pfeiffer, który wystawił *Staroświecczyznę* podczas występów teatru krakowskiego w Wiedniu (10 VI 1856), zapowiedział ją w tamtejszej prasie jako adaptację komedii Laubego, także zatytułowanej *Rococo*. Pomyłkę sprostowano w „Monatsschrift für Theater und Musik", 1856, s. 401. Treść komedii Laubego jest zupełnie inna, zresztą jej premiera odbyła się 22 IX 1851, w 3 lata z okładem po wystawieniu przeróbki Kamińskiego. Wiadomo o następujących rękopisach tej przeróbki:

1. *Dziwak z uprzedzenia, czyli Staroświecczyzna i postęp czasu*. Szkic dramatyczny, komiczno-krotochwilny w 4 aktach ze śpiewkami i obrazem. Ossolineum, rkps 11300 I. Pochodzi z teatru lwowskiego, o czym świadczą 3 pieczęcie. W teatrze miał sygnaturę 96. Najprawdopodobniej autograf, pierwszy rzut (= R_1).
2. J. w., z datą 1849. Był w bibliotece teatralnej we Lwowie, gdzie miał sygnaturę 99. Obecne losy niewiadome (nie ma go w Teatrze Śląskim w Katowicach). Opisał go L. Bernacki, *Jan Nepomucen Kamiński*. Lwów 1911, s. 58, poz. 143. Najprawdopodobniej czystopis lub odpis, o czym świadczyłaby wyższa sygnatura, zapewne z adnotacjami cenzury, których nie ma w poprzednim rękopisie (= R_2).

3. *Dziwak z uprzedzenia, czyli Postęp czasu albo staroświecczyzna.* Szkic dramatyczny ze śpiewami w 4 aktach. Teatr im. Słowackiego w Krakowie, rkps 881. Adnotacja cenzury krakowskiej datowana 12 XII 1870 (= R_3).
4. *Dziwak z uprzedzenia, czyli Staroświecczyzna i postęp czasu.* Krotochwila ze śpiewami i tańcami w 4 aktach. Teatr Polski w Poznaniu, rkps R 1102. Adnotacja cenzury warszawskiej datowana 4 (9?) I 1878 (= R_4).
5. *Staroświecczyzna, czyli Postęp czasu.* Komedia ze śpiewami w 4 aktach, 5 odsłonach. Teatr im. Słowackiego w Krakowie, rkps 882. Tekst przepisany z R_3 (= R_5).

Całość nie była drukowana, natomiast *Poloneza Starosty* drukowano wielokrotnie, po raz pierwszy w publikacji:

Pamiątka pobytu teatru polskiego ze Lwowa, zebrana przez L. M. K. [Knapczyńskiego], suflera sceny lwowskiej. Kraków 1862, s. 12—13.

Razem z nutami (a mianowicie polonezem Miechodmucha Kurpińskiego z *Krakowiaków i Górali* Kamińskiego) wyszedł w druczku: *Trzy śpiewy.* Warszawa 1859. (Nie znany Estreicherowi, nie odszukany. Opis wedle „Kroniki Wiadomości Krajowych i Zagranicznych", 1859, II, nr 115—116. Zawierał także *Mazura* ze *Staroświecczyzny* z muzyką J. N. Nowakowskiego i *Krakowiaka* z tejże komedii z muzyką W. Tarnowskiego.) Inną edycję *Trzech śpiewów*, Warszawa 1896, oglądała przed wojną w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego H. Dorabialska, *Polonez przed Chopinem.* Warszawa 1938, s. 96. Nadto drukowano tego poloneza w licznych śpiewnikach, lecz tylko niektóre strofy (często mieszając do nich niektóre strofy *Mazura*), z okaleczałym tekstem muzycznym (bez Tria). W R_1 było początkowo tylko 7 strof, bez trzeciej i czwartej, które Kamiński dodał zapewne w R_2 (bo są niewątpliwie jego pióra). Później zaklejono je tekstem pierwo-

J. S.

druku, wyciętym z *Pamiątki pobytu*, a ww. 31—32 poprawiono wedle pierwotnej wersji, widocznej pod naklejką (zob. odmiany). Na końcu rękopisu wpisano wersję krótszą, złożoną ze strof 1—4. Tylko te strofy widnieją w pozostałych rękopisach i w drukowanych śpiewnikach (nadto w R_5 dopisano strofę 6). Widocznie najczęściej wykonywano wersję czterozwrotkową. Poniżej drukujemy tekst pierwodruku. Ważniejsze odmiany:

w. 1 w taniec polski R_1, R_4 // w polski taniec R_3
w. 2 podkręci // pokręci R_3
w. 4 już jest zdrowszy R_1, R_3
w. 5 śmiałym kołem R_3
w. 11 to mi postać jest, panowie R_3, R_4
w. 16 krok // wąs R_3
w. 21 nawet // zawsze R_5
w. 22 świadkiem // wiedzą R_5
w. 31 Póki tylko kąs pałasza,
Nie damy się wziąć pod siodło! R_1

Mazura (akt III, sc. 5) wpisano do R_3 bez 4 strofy, którą później dopisał reżyser. Drukowany był po raz pierwszy w *Trzech śpiewach*, potem w licznych śpiewnikach. Ważniejsze odmiany:

w. 12 człowiek przy nim odmłodnieje R_3, R_4
w. 13 gdzież to ci bohaterowie R_5
w. 16 pomarli // wymarli R_5

Jan CHĘCIŃSKI (1826—1874) napisał *Arię Miecznika* jako krótki poemat. Moniuszko nadał temu tekstowi postać trzyczęściowej arii o strukturze A (w. 1—9) + B (w. 10—13) + A (w. 19—27), wplatając między nie Trio (w. 14—18) i całość kończąc kodą (w. 28—38). Ówczesnym zwyczajem zdwajał końcowe wiersze poszczególnych części, zmontował kodę z różnych wierszy arii, dodawał niektóre wyrazy modelując frazę muzyczną, zmieniał inne. Chęciński niewątpliwie współpracował z kompozytorem w tych operacjach i tylko tekst powstały po ukończeniu

partytury można uznać za autentyczny. Znamy go, gdyż zachowały się następujące autografy:

1. *Straszny dwór*. Opera w 4 aktach, z których pierwszy stanowi prolog. Słowa J. Ch. Muzyka Moniuszki. Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, rkps 1280 M. Libretto, autograf Chęcińskiego, pierwszy rzut (= R_1).
2. *Straszny dwór, 1861—62*. Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, rkps 634 M. Wyciąg fortepianowy, autograf Moniuszki, pierwszy rzut (= R_2).

Ten poprawny tekst (R_2) nie był drukowany, gdyż cenzura zażądała zmian i po premierze ukazały się druki ocenzurowane:

1. *Straszny dwór*. Opera w 4 aktach, z których pierwszy w dwóch odsłonach. Muzyka Stanisława Moniuszki. Słowa Jana Chęcińskiego. Warszawa 1865. Libretto (następne wydania: 1877, 1888, 1896 = W_1).
2. *Straszny dwór*. Opera w czterech aktach z prologiem. Słowa Jana Chęcińskiego. Muzyka Moniuszki. Warszawa (1865). Wyciąg fortepianowy 16 numerów w oddzielnych zeszytach, *Aria Miecznika* w zeszycie 9 (= W_2).

W tej wersji usunięto większą część oryginału (od w. 12) i zastąpiono nowym tekstem (zob. s. 344). Koda powtarzała odpowiednie wiersze nowej wersji. Wersja W_1 była jeszcze surowiej ocenzurowana, wiersz 24 brzmiał: „Kto poczuwa się do skaz" (tzn., że cenzor nie darował nawet harcapowi). Nie wiadomo, która z tych odmian była wykonywana, prawdopodobnie W_1. W każdym razie wersję ocenzurowaną wykonywano w Warszawie do odzyskania niepodległości i tylko we Lwowie wykonywana była wersja oryginalna (jakkolwiek lekko zniekształcona), o czym świadczy rękopis zachowany w bibliotece Teatru Śląskiego w Katowicach, 1729, datowany 1889, z adnotacjami teatru lwowskiego. Lwowską wersję wydrukowano z na-

stępującym podtytułem: Opracował do użytku scenicznego i uzupełnił K. Pasławski, reż. Opery Lwowskiej. Lwów [1922], Teatr dla wszystkich, nr 402. Dopiero od r. 1937 zaczęły ukazywać się wydania, w których wyzyskano autografy warszawskie:

1. Stanisław Moniuszko, *Straszny dwór*. Opera w 4 aktach. Słowa Jana Chęcińskiego. Wyciąg fortepianowy opracował Jerzy Lefeld. Warszawa (1937). Zawiera także przekład niemiecki Jana Śliwińskiego. Następne wydania (bez tekstu niemieckiego): Kraków 1951, 1958 (= W_3).
2. Jan Chęciński, *Straszny dwór*. Libretto do opery w 4 aktach (5 odsłonach), do którego muzykę stworzył Stanisław Moniuszko. Kraków 1949 (= W_4).

W tych wydaniach postanowiono przywrócić autentyczny tekst Chęcińskiego i Moniuszki, czego jednak konsekwentnie nie przeprowadzono. Poniżej wydrukowano tekst R_2. Ważniejsze odmiany:

w. 2 płącze R_1
w. 8 musi mieć i splatać w jeden rym W_3, W_4
w. 11 kochać Boga, kochać lud R_1, W_1, W_2
w. 15 gdyby // jako R_1, W_3, W_4
w. 20 stary // dawny R_1
w. 21 ni // i R_1, W_3, W_4
w. 22 zamienia // odmienia R_1, W_3, W_4
po
w. 22 z przycinkiem W_3, W_4
do // patrząc na R_1, W_2, W_4
w. 23 sercem // w sercu R_1, W_1, W_2, W_3, W_4
w. 26 traci // straci R_1, W_1, W_2, W_3, W_4
w. 27 traci // straci W_1, W_2, W_3, W_4
w. 32 gdyby // jako W_3, W_4
w. 36 gdyby // jako W_3, W_4

Wszystkie teksty drukujemy w zmodernizowanej pisowni, z zachowaniem właściwości językowych.

L. A. DMUSZEWSKI

Polonez Erasta

Wdziawszy kontusz lub czamarę
Przybiorę zwyczaje stare.
Sute wąsy i czupryna,
Tęga i ślachetna mina.

5 Karabela przy boku,
Powaga w twarzy i oku,
Szczerość i w sercu, i w mowie,
Tacy to byli nasi przodkowie.

Chwalić dobre choć zza granic,
10 Hołdy oddawać zasłudze,
Lecz i swego nie mieć za nic
Przez to tylko, że nie cudze.

Być dla wszystkich gościnnemi,
A dla sławy swojej ziemi
15 Nieść majątek, życie, zdrowie,
Tak to czynili nasi przodkowie.

L. A. DMUSZEWSKI

Polonez Anzelma

Anzelm

Podług dawnego zwyczaju
Będą drużbowie i swaty,
Beczka starego tokaju,
Na nowożeńców wiwaty.

5 Gęśla, cymbały, maryna
Ujrzną tęgiego kuranta,
A tatulo, starowina,
Utnie, mospanie, drabanta.

Erast
W białym kontuszu pan młody,

Anzelm
A w rubronie panna młoda,

Erast
To mi to wspaniałe gody,

Anzelm
To mi to wspaniała moda.

Erast
W tył wyloty, w górę wąsy,

Anzelm
Zręcznie poprawiwszy pasa
Dalejże, braciszku, w pląsy!

Obadwa
Hasa, hasa, hasa, hasa!

Strofy dopisane (?) przez Leona Schillera w *Kramie z piosenkami:*

W kontusze, znowu w kontusze,
Bo żeby być cnym Polakiem,
Nie dosyć mieć polską duszę,
Trzeba się też rozstać z frakiem.

I wy, piękności boginie,
Co tysiącem serc władacie,
Chciejcież tych kochać jedynie,
Co w Polaka chodzą szacie.

J. N. KAMIŃSKI

Polonez Starosty

Muzyka Karola Kurpińskiego

1

Gdy człek do polskiego stanie,
Wąs podkręci, tupnie nogą,
Pierś mu rośnie, hej, mospanie,
Już rzeźwiejszy, już mu błogo.

2

Dużym kołem wolno płynie,
Jak wrzeciono się nie kręci,
Cmoknie w rączkę swą boginię
I oświadczy serca chęci.

3

Męstwo w sercu, śmiałość w mowie,
Laur na skroni, kord u boku!
W tej postawie szli ojcowie,
Taki taniec wart widoku!

4

Hej, mospanie, gdy w dłoń klasnę,
Wkoło damy się wywinę,
Wtedy czując godność własnę,
Mam po temu krok i minę.

5

Gdy Bóg stwarzał wolność świętą,
Polski taniec miał w potrzebie,
Wszystkie gwiazdy na świat pchnięte
W tenże taniec mkną po niebie.

6

Nawet w boju ręką wprawną
Taniec kończył interesa.
Świadkiem Buczacz i Żórawno,
Jak szedł Tatar polonesa.

7

25 Gdyby wtedy w takim stanie
Szlachcic swej krwi pożałował,
Cóż by było, ot, mospanie,
Dziś by Turczyn imponował.

8

Hej, mospanie, dobra nasza,
30 Kochajmy się! — ojców godło.
Gdy się wzięli do pałasza,
Zawsze im się w tańcu wiodło.

9

Zacność zawsze szła wiekami,
Chytrość zwykle mknie ukosem.
35 Niech los, jak chce, kręci nami,
Idźmy śmiało w taniec z losem.

J. N. KAMIŃSKI

Mazur

Muzyka Jana Nepomucena Nowakowskiego

1

Bez urazy powiem śmiało:
W niesmak dla mnie wasze mody.
Gdzież te uczty, gdzie te gody?
Nie tak dawniej to bywało!

2

5 Moździerz zagrzmiał na wiwaty,
Kielich wodził rej na balu,
Szlachcic nie pił tam herbaty,
To był trunek dla szpitalu.

3

Nie masz uczty bez węgrzyna,
10 On myśl trzeźwi, serce grzeje,
Dawne czasy przypomina,
Człek w ich powrót ma nadzieję.

4

Znani nam bohaterowie,
Co to z kraju wrogów parli,
15 Ich należy wypić zdrowie,
Niechaj żyją, choć pomarli!

5

Gdy nam wino zjaśnia czoło,
W przyjaźń sobie rękę dajmy,
Państwo domu weźmy w koło,
20 „Niech nam żyją!" zawołajmy.

6

Wzajem w błogiej tej godzinie
Pan gospodarz nam w oddankę
Pocałuje gospodynię,
A z nas każdy swą bogdankę.

J. CHĘCIŃSKI

Aria Miecznika

Muzyka Stanisława Moniuszki

Kto z mych dziewek serce któréj
W cnych afektów wplącze nić,

By uwieńczyć swe konkury,
Musi dzielnym człekiem być.
5 Piękną duszę i postawę
Niechaj wszyscy dojrzą w nim,
Śmiałe oko, serce prawe,
Musi, musi splatać w jeden rym,
Musi splatać w jeden rym.

10 Musi cnót posiadać wiele,
Kochać Boga, kochać bratni lud,
Tęgo krzesać w karabelę,
Grzmić z gwintówki gdyby z nut!

Mieć w miłości kraj ojczysty,
15 Być odważnym gdyby lew,
Dla swej ziemi, dla swej ziemi macierzystej
Na skinienie oddać krew,
Na skinienie oddać krew!

Niech mu będzie chęć nieznana
20 Lżyć obyczaj stary swój,
Niech kontusza ni żupana
Nie zamienia w obcy strój.

Z przyciskiem do Damazego

Kto nie przyjdzie sercem taki,
Kto za fraczek oddał pas,
25 W domu tym na koperczaki
Nadaremnie traci drogi czas,
Nadaremnie traci czas!

Kto z mych dziewek serce któréj
W cnych afektów wplącze nić,
30 Musi dzielnym człekiem być.
Mieć w miłości kraj ojczysty,
Być odważnym gdyby lew.

Dla swej ziemi macierzystej
Na skinienie przelać krew.
35 Musi kochać kraj ojczysty,
Być odważnym gdyby lew,
Dla swej ziemi macierzystej
Na skinienie, na skinienie oddać krew!

W wersji W_2 ww. 10—27 brzmiały następująco:

10 Musi cnót posiadać wiele
Kochać Boga, kochać lud,
Znać żywota święte cele
Pracy umieć znosić trud.

Dotrzymywać słowa wiernie
15 Strzec płochości, strzec się zdrad,
Czy przez kwiaty, czy przez ciernie
Prostą drogą bieżyć w świat,
Prostą drogą bieżyć w świat.

Niech mu będzie chęć nieznana
20 Samolubstwu hołdy nieść,
Niech w nim słudzy wielbią pana,
Niech posiada bratnią cześć.
Kto nie przyjdzie w sercu taki,
Kto za harcap oddał pas,
25 W domu tym na koperczaki
Nadaremno straci drogi czas,
Nadaremno straci czas.

PRZYPISY

W przypadkach, w których nie wykazuję nazwiska tłumacza, teksty obcojęzyczne cytuję we własnym przekładzie.

Skróty

AGAD = Archiwum Główne Akt Dawnych
AMW = Archiwum Państwowe Miasta Warszawy i Województwa Warszawskiego
APAN = Archiwum Polskiej Akademii Nauk
BC = Biblioteka Czartoryskich
BJ = Biblioteka Jagiellońska
BN = Biblioteka Narodowa
BOK = Biblioteka Ordynacji Krasińskich
BPAN = Biblioteka Polskiej Akademii Nauk
BUW = Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego
ISPAN = Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

KTO I KIEDY ZAŁOŻYŁ TEATR KRAKOWSKI?

Materiały do tego szkicu zebrałem w r. 1960. Zapytałem wówczas Jerzego Gota, czy w archiwach krakowskich są jeszcze inne dokumenty prócz tych, które ogłosił Bąkowski. Got wykonał osobną kwerendę. To, co znalazł i zapewne znajdzie, złoży się na rozprawę o teatrze kra-

kowskim XVIII w., a ponieważ ta nieprędko się ukaże, korzystam z przyjaznej zachęty do wyzyskania wypisów Gota, a mianowicie z 6 zespołów:

Conclusiones = *Senatus consulta et conclusiones Magistratus Cracoviensis,*
Akta Ekonomii = Akta Departamentu Ekonomicznego i Ekonomii Miejskiej Krakowa,
Catalogus civium = *Libri iuris civilis civitatis Cracoviae* (*Catalogus civium*),
Akta do spraw teatru,
Relationes,
Teki Grabowskiego.

Wszystkie znajdują się w Archiwum Państwowym Miasta Krakowa i Województwa Krakowskiego (*Relationes* na Wawelu).

[1] K. Estreicher, *Teatra w Polsce,* t. 1, Kraków 1873, s. 180. Tenże, *Teatr krakowski,* „Rocznik Krakowski", 1898, s. 59—74. Przed Estreicherem pisali na ten temat: A. Grabowski, *Teatr w Krakowie,* „Biblioteka Warszawska", 1847, t. 3, s. 176—180. — Tenże, *Wspomnienia.* Wydał S. Estreicher, t. 1, Kraków 1909, s. 337. — [G. Czernicki], *Krótki rys dziejów sceny krakowskiej w ostatnim stuleciu,* „Gazeta Warszawska", 1854, nr 200—217.

[2] K. Bąkowski, *Teatr krakowski, 1780—1815.* Kraków 1907, s. 24.

[3] A. Birkenmajer, *Nieznana relacja o początkach stałego teatru w Krakowie,* „Krakowski Przegląd Teatralny", 1920, nr 6—10. Dotyczy tekstu: *Observations sur l'art dramatique considéré dans ses développemens généraux et dans ses rapports particuliers avec la scène polonaise,* BJ, rkps 6010, k. 88—88v. Na karcie tytułowej ręką Estreichera niewątpliwie słuszna atrybucja: E. N. Murray. Był to oficer francuski przybyły

do Polski w 1770. W 1772 wzięty do niewoli, przebył 3 lata na Sybirze, potem osiadł w Polsce. W 1776 Komisja Edukacji Narodowej skierowała go do Krakowa (*Observations,* k. 88). W 1786 wyjechał na roczną podróż za granicę (A. Magier, *Estetyka M. St. Warszawy,* BN, rkps BOZ 1210, s. 21). Na przełomie wieków mieszkał w Warszawie, gdzie powstał jego rękopis, może w związku z utworzeniem Towarzystwa Iksów. Możliwe, że jego autorstwa jest również rękopis w BC, 2074, który we fragmentach, w przekładzie J. Pini-Suchodolskiej publikowali: W. Zawadzki, *Relacje cudzoziemców o Wojciechu Bogusławskim i teatrze jego epoki,* „Pamiętnik Teatralny", 1954, z. 3/4, s. 323—329. — E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814.* Wrocław 1954, s. 341—346. Zmarł w Krzemieńcu 1822 r. Zob. S. Orgelbranda *Encyklopedia Powszechna,* t. 10, 1901, s. 363. Przeoczył wspomnienie Murraya A. Bar, *Dzieje teatrów krakowskich.* Kraków 1931. Za Birkenmajerem przytoczył je A. Brayer, *U początków teatru krakowskiego,* „Dziennik Polski", 1953, nr 153.

4 [J. P. Carosi?], *Krakau.* W książce: *Theater-Kalender auf das Jahr 1782.* Gotha [b. r.], s. 284—285. H. A. O. Reichard redagował te kalendarzyki w l. 1775—1800. O Carosim: S. Schnür-Pepłowski, *Galicjana.* Lwów 1896, s. 1—15. — N. Gąsiorowska w *Polskim słowniku biograficznym,* t. 3, 1937, s. 206—207. Carosi doskonale znał Oraczewskiego, który należał od początku do Komisji Górniczej, założonej w 1782. Gdy Bacciarelli szukał w Krakowie marmuru, Oraczewski napisał do króla (28 V 1788): „zawiozłem mu pana Karozego, żeby ile zna okolice, skazał, gdzie czego szukać pomyślnie można". BC, rkps 723, k. 353.

5 M. Skorzepianka, *Feliks Oraczewski, rektor krakowskiej Szkoły Głównej.* Kraków 1935. — *Komisja Edukacji Narodowej.* Wybór źródeł. Zebrał i opraco-

wał S. Tync. Wrocław 1954. Zacytowany list: BC, rkps 678, k. 371.

[6] *Warszawski teatr Sułkowskich.* Przygotował M. Rulikowski, opracowała, wstępem i komentarzami opatrzyła B. Król. Wrocław 1957. — *Komedia obyczajowa warszawska.* Opracowała Z. Wołoszyńska. Warszawa 1960, t. 1, s. 90—91, 385—388. Tu przedruk *Zabaw*, s. 277—361.

[7] Itinerarium Oraczewskiego na podstawie listów w BC, rkps 678, k. 373, 375, 377—379.

[8] Koncesja: *Conclusiones,* 1255, k. 106. Wpis do *Catalogus civium* 4 IX 1784: *ibid.*, fasc. s. 144.

[9] W BJ zachowały się afisze sztukmistrzów i linoskoków z 10, 11 i 12 XII 1780 (jeden afisz, Romoaldo), 1 V 1781 (Fabro), 1 VII 1781 (Romano), 26 VIII 1781 (Brambilla) i 5 VIII (Brambilla). Nie mają dat rocznych, ręką Estreichera mylnie datowane na lata późniejsze, co powtórzył Bąkowski, *op. cit.*, s. 87—88. Pobyt Romoalda i Brambilli ustalają *Conclusiones*, 1255, k. 55, 213, 216. W pozostałych, zgodność dat dziennych z dniami tygodnia, nadto format, rodzaj papieru i skład drukarski, taki jak w afiszach Brambilli, wskazują na rok 1781. We wszystkich (poza afiszem z 5 VIII 1781) miejscem występów jest „wielka sala" w Pałacu Spiskim i tam niewątpliwie występował Witkowski. Nie wiadomo, czy zostało tam cokolwiek z teatru Stanisława Lubomirskiego. O tym teatrze napisał nie znaną mi rozprawę p. Olgierd Zagórowski z Krakowa. O pałacu zob. J. L. [Louis], *Przechadzka kronikarza po rynku krakowskim,* cz. 3, „Józefa Czecha Kalendarz Krakowski", 1890, s. 76—77, 80. — Bąkowski, *op. cit.*, s. 39—40. Teatr w Ratuszu (zob. Bąkowski, *op. cit.*, s. 38—39) powstał dopiero w 1787, urządzony przez Toniollego.

[10] *Observations, l. c.*

[11] Schnür-Pepłowski, *op. cit.*, s. 8—9. Oraczewski do króla, BC, rkps 678, k. 463 i n., 548—549.

[12] A. M. [Michniewski], *Trzewiki morderowe albo Szewcowa niemiecka*. Komedia w 3 aktach. Warszawa 1777, s. 46—55. Przeróbka z Aleksandra Ferrières.

[13] *Conclusiones*, 1255, k. 300. — [J. P. Carosi?], *Krakau. Polnisches Theater*, w książce: *Theater-Kalender auf das Jahr 1783*. Gotha [b. r.], s. 314.

[14] Koncesja Esmonda: *Conclusiones, l. c.* Był „*seiner Profession [nach] ein Perukenmacher*". *Theater-Kalender auf das Jahr 1783*, s. 315. „*Perucarius de Mikuszowice bonis regalibus oriundus*", 12 XI 1771 przyjęty do prawa miejskiego, *Catalogus civium*, 1430, k. 75.

[15] *Observations, l. c.*

[16] G. Schmager w *Słowniku biograficznym pracowników książki polskiej*. Zeszyt próbny. Łódź 1958, s. 29—31. W każdym razie 11 z 20 sztuk wyliczonych na s. 55—61 mieli na składzie: F. S. Drelinkiewicz (*Katalog ksiąg polskich*. Kraków 1780) oraz I. Grebel (*Katalog niektórych książek polskich*. Kraków 1781 i *Suplement do katalogu książek polskich*. Kraków 1781).

[17] [F. Zabłocki], *Doktor lubelski*. Komedia w 3 aktach z francuskiego [Noël Hauteroche] przerobiona. Warszawa 1781, s. 21.

[18] Bąkowski, *op. cit.*, s. 18—20. — F. Pohorecki, *O początkach sceny polskiej w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania", t. 9, 1931, s. 52—58.

[19] *Conclusiones*, 1256, k. 10, 19, 27—29, 54; *Relationes*, 213, k. 2335—2537. O rodzinie Hilverdingów *Enciclopedia dello Spettacolo*, t. 6, 1959, szp. 334—336. — E. Rosen, *Rückblicke auf die Pflege der Schauspielkunst in Reval*. Reval 1910, s. 66—67.

[20] *Conclusiones*, 1256, k. 125; akta do spraw teatru 3568.

[21] Ceny biletów jednakowe na wszystkich afiszach (poza afiszem z 5 VIII 1781, zapraszającym do Pałacu Czer-

wonego, zob. przyp. 9). Widocznie ustalił je magistrat, który przestrzegł Esmonda udzielając mu koncesji 12 III 1782, że „nie ma brać więcej jak od pierwszego miejsca zł 2, od drugiego zł 1, od trzeciego gr 15" (*Conclusiones*, 1255, k. 300). O kosztach: Bąkowski, *op. cit.*, s. 18, 23.

22 *Conclusiones*, 1256, k. 162.

23 Koncesja Witkowskiego: *Conclusiones*, 1256, k. 219, 222; Srokowskiego: k. 237. — Grabowski, *Wspomnienia*, t. 1, s. 337. Por. L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwów 1925, t. 1, s. 42. — K. Wierzbicka, *Z dziejów aktorstwa w czasach stanisławowskich*, „Pamiętnik Teatralny", 1952, z. 2/3, s. 138—139.

24 Bąkowski, *op. cit.*, s. 20—23.

25 Według afisza zapowiadającego *Krętolewicza* (przeróbka *L'Etourdi* Moliera) na 16 I 1785 (Estreicher, *Teatra*, t. 1, s. 183. — Bernacki, *op. cit.*, t. 2, s. 234). Jest w Tekach Grabowskiego, E 23, k. 99. W BJ zachował się afisz linoskoków z 18 VIII 1785, także zapowiadających występy w Pałacu Spiskim „w zwyczajnej sali". Por. Estreicher, *op. cit.*, s. 184.

26 [J. P. Carosi?], *Krakau, Auszug eines Briefes*, w książce: *Theater-Kalender auf das Jahr 1787*. Gotha [b. r.], s. 191—194. Może chodzi o tych samych Niemców, którzy w 1794 grali w Warszawie po niemiecku *Wesele Figara* jako pp. Schrott. Bernacki, *op. cit.*, t. 1, s. 377, 384, t. 2, s. 241.

27 Oraczewski do Stanisława Augusta (15 VI 1783), BC, rkps 678, k. 438. — Stanisław August do Oraczewskiego (25 VIII 1783), *ibid.*, k. 461.

28 Oraczewski do Stanisława Augusta (21 VI 1784), *ibid.*, k. 547—549. Por. Skorzepianka, *op. cit.*, s. 24—25.

29 O Józefie Wodzickim (zginął 6 VI 1794 pod Szczekocinami, nagrobek w kościele OO. Kapucynów w Krakowie): J. Mączyński, *Kościuszkowskie czasy*, „Czas",

1857, dod. miesięczny, t. 3, s. 494—495. — S. Wodzicki, *Wspomnienia z przeszłości od roku 1768 do roku 1840*. Kraków 1873, s. 366. — S. Tomkowicz, *Plan rynku krakowskiego z roku 1787*, „Rocznik Krakowski", 1907, s. 181. Regimentem Królewicza, utworzonym w 1717, zwanym Kunpryczowskim (z niem. *der Kronprinz*), dowodził Wodzicki od 4 II 1782. Zob. K. Górski, *Historia piechoty polskiej*, Kraków 1893, s. 94, 140.

30 [F. Oraczewski?], *Rywale, czyli Capstrzyk w Krakowie*. Opera w dwóch aktach z muzyką p. [Wawrzyńca] Zagórskiego. Kraków 1786. W egzemplarzu BJ, 26 814 I, na karcie tytułowej ręką Estreichera „Meciszewski Kasper autor". Takaż atrybucja: Oe [K. Estreicher], *Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego polskiego od r. 1750 do 1800*, „Dziennik Literacki", 1853, nr 50, s. 395—396, z powołaniem się na rękopis A. Grabowskiego. — Tenże, *Bibliografia polska*, t. 22, s. 257. Tu: „Dedykacja zda się Kluszewskiemu", co wynikło z nieporozumienia. Kluszewski nie był jeszcze wtedy dyrektorem teatru (jak zdawało się Estreicherowi), zresztą w dedykacji mowa o capstrzykach wojskowych, nie o teatrze. Wyraz „szef", jeszcze rzadko używany, odnosił się wówczas do tego, kto utrzymywał regiment autoramentu cudzoziemskiego.

31 *Rywale*, s. 18—19.

32 O Zagórskim: A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*. Kraków 1949, s. 141. Ogłoszenie Dufoura: „Gazeta Warszawska", 1786, nr 45, suplement.

33 [T. Krzyżanowski], *Wspomnienia mieszczanina krakowskiego z lat 1768—1807*. Wydał z rękopisu W. Prokesch. Kraków 1900, s. 31, 35.

[34] *Conclusiones*, 1257, k. 121. — Grabowski, *l. c.* — Bąkowski, op. *cit.*, s. 38—39. Toniolli przybył z Włoch do Warszawy w 1784, w zespole Zapa. Zob. o nim Bernacki, op. *cit.*, t. 1, s. 275, 392, 399, t. 2 s. 239.

[35] Boniecki, t. 10, s. 155. — Uruski, t. 7, s. 10. — *Pamiętniki kantora katedry krakowskiej.* [Ogłosił] L. Siemieński, „Biblioteka Warszawska", 1879, t. 1, s. 183. — L. Dębicki, *Puławy (1762—1830)*, t. 3, Lwów 1888, s. 291. — K. Skibiński, *Pamiętnik aktora (1786—1858).* Opracował i wydał M. Rulikowski, Warszawa 1912, s. 311—313.

[36] *Conclusiones*, 1258, k. 129, 141, 176; Akta Ekonomii, 1287, k. 138—139.

[37] Louis, op. *cit.*, s. 77. — Teki Grabowskiego, E 23, k. 97.

[38] *Observations*, k. 89v.—90. O Sierakowskim: B. Król-Kaczorowska, *Sebastiana Sierakowskiego projekty teatrów krakowskich*, „Pamiętnik Teatralny", 1962, z. 1.

[39] W BJ 4 afisze opery włoskiej z sezonu 1787/88. Estreicher przytoczył 3, nadto jeden nie zachowany z 16 XII 1787 (*Teatra*, t. 1, s. 186—187). Nadto w BJ 4 afisze z sezonu 1788/89. Dwa omówił Estreicher, *l. c.*

[40] *Observations*, k. 91.

[41] Akta do spraw teatru, 3568, Teki Grabowskiego, E 16, k. 1183. O tym zespole: J. Riabinin, *Teatr i zabawy w Lublinie za Stanisława Augusta.* Lublin 1932.

[42] Bernacki, op. *cit.*, t. 1, s. 394.

[43] W BJ 13 afiszów z sezonu 1789/90, zapowiedź abonamentu na sezon 1790/91 (przytoczył Estreicher, *Teatra*, t. 1, s. 189) i 2 afisze z sezonu 1790/91. Por. Bąkowski, op. *cit.*, s. 73—75, który nadto pomyłkowo policzył między afisze krakowskie warszawski afisz *Arlekina-Mahometa* z 24 II 1789.

OSZUST

Referat na ten temat wygłosiłem w r. 1947 w Kole Polonistów UP. Zawierał konfrontację wypadków w 1780 z *Oszustem* i *Oszusta* z baletem Tuwima i Maklakiewicza. Obecnie rozszerzyłem ten tekst o historię *Trzech godzin* (które wskazał mi J. W. Gomulicki) i *Komandora*.

[1] T. Carlyle, *Count Cagliostro. In two fights*, „Frazer's Magazine", 1833, nr 43—44, następnie w *Critical and Miscellanous Essays*, t. 3, London 1847, liczne przedruki.

[2] Literatura dotycząca Cagliostra: H. Hayn, *Vier Curiositäten-Bibliographieen*. Jena 1905. Najlepsza biografia: C. Photiadès, *Les Vies du comte de Cagliostro*. Paris 1932. Polska biografia: S. A. Wotowski, *Czarodziej Cagliostro*. Powieść o dziejach i „cudach" jednego z najsłynniejszych awanturników świata. Rozdział tyczący się pobytu w Warszawie został opracowany przez S. Małachowskiego i [!] Łempickiego. Piotrków Trybunalski 1934. — Tenże, *Zdrada Lorenzy*. Druga część i zakończenie *Czarodzieja Cagliostro*. Warszawa [b.r.].

[3] Główne źródło do epizodu warszawskiego: [A. Moszyński], *Cagliostro in Warschau. Oder Nachricht und Tagebuch über desselben magische und alchymische Operationen in Warschau im Jahre 1780, geführt von einem Augenzeugen. Aus dem französischen Manuscripte übersetzt und mit Anmerkungen erläutert*. [B. m.] 1786. (= CiW). „Tłumacz Justyn Fryd. Bertuch" (Estreicher, t. 14, s. 8). Znam egz. BJ 19 785 I. Zawiera: *Nachricht [des Herausgebers]*. — *Nachricht von Cagliostros magischen und alchymischen Operationen in Warschau*. — *Journal* [dat.: Wola, 7—21, 23—27 VI 1780]. — *Nachschrift*. Wydawca utrzymuje, że rękopis, przyrzeczony mu nieco wcześniej, otrzymał *„aus der Hand eines verehrungswürdigen Freundes"*, *„vor we-*

nigen Tagen", z listem obszernie cytowanym, a datowanym 26 IV 1786. *„Ob das französische Original erscheinen werde* — pisał — *kann ich noch nicht bestimmen."* Ukazał się: *Cagliostro démasqué à Varsovie. Ou Relation authentique de ses opérations alchimiques et magiques faites dans cette capitale en 1780. Par un témoin oculaire.* [B. m.] 1786. Warszawa, Gröll? (= CaV). Znam egz. BN XVIII. 1. 4169. Estreicher (*l. c.*) rejestruje bez egz.: „Lausan (Strasburg) 1786" (inne wyd.?). Zawiera: *Avis au lecteur.* — *Relation de quelques opérations prétendues magiques, ainsi que d'une transmutation simulée, faites à Varsovie par Cagliostro.* — *Journal* [dat. j. w.]. — *Notes.* Autor przedstawiony w *Avis au lecteur: „Mr. le Comte de M***, savant et grand connoisseur"*. Por. przyp. 24.

[4] Przybył do Warszawy *„s'étant fait présenter par un gentilhomme, qu'il avoit connu en Courlande, à Mr. le Prince P*** et Mr. M***"* (CaV, s. 2), *„an den Herrn K. G. S. M., Fürsten P*** und den Grafen M***"* (CiW, s. 1). Znajomy kurlandzki, to J. J. Ferber (zob. P h o t i a d è s, *op. cit.*, s. 182). Hrabia M*** to hr. August Moszyński. W sprawie księcia P*** historycy wahają się pomiędzy Stanisławem i Kazimierzem Poniatowskim oraz Janem i Adamem Ponińskim, choć skrót niemiecki jest jednoznaczny: *Der K[ron] G[ross] S[chatz] M[eister]*, Podskarbi Wielki Koronny, ks. Adam Poniński. Potwierdzają to rozwiązanie: A. M a g i e r, *Estetyka Miasta Warszawy*, BN, rkps 1210, s. 100. — *Korespondencja księcia K. R a d z i w i ł ł a, wojewody wileńskiego, „Panie Kochanku", 1744—1790, z archiwum w Werkach.* Wydał C. J a n k o w s k i. Kraków 1898, s. 181. — J. U. N i e m c e w i c z, *Pamiętniki czasów moich.* Lipsk 1868, s. 86.

[5] CiW, s. 1—2. — CaV, s. 2—7. Lokalizacja warszawskich seansów Cagliostra w grocie wolnomularskiej (obecnie teren Szpitala św. Łazarza na Książęcej) wymagałaby

potwierdzenia. Zob. S. Małachowski-Łempicki, *Wolnomularstwo polskie za Stanisława Augusta (1763—1784)*, „Wiedza i Życie", 1927, nr 11 i odb., s. 9. Opis posiadłości Ponińskiego na Woli: *Ogrody warszawskie opisane w r. 1784 przez Szymona Zug.* [Przełożył i opracował F. M. Sobieszczański], „Kalendarz Powszechny na r. przestępny 1848", s. 17. Skład towarzystwa nieznany. Sam Cagliostro powołał się na znajomość z Rzewuskim, Sanguszkową (por. przyp. 6) i jakąś „*comtesse* Conceska": *Mémoire pour le comte Cagliostro accusé, contre M. le Procureur Général accusateur.* [B. m.] 1786, s. 23. Znam egz. BJ, 19 785 I.

6 Jedno ze źródeł wspomina, jakoby Cagliostro był wielokrotnie przyjmowany przez Stanisława Augusta: [J. B. de La Borde], *Lettres sur la Suisse adressées à Mme M*** par un voyageur françois en 1781.* Genève 1783, t. 1, s. 13—16. Cytują je najlepsi autorzy [Photiadès, op. cit., s. 183], a Cagliostro miał wedle niego przepowiedzieć Karolinie z Gozdzkich Sanguszkowej — w obecności króla — okoliczności, w których poślubi ona ks. de Nassau-Siegen, co nastąpiło 14 IX 1780. Otóż wiadomość może pochodzić tylko z ust samej Sanguszkowej, o której wiadomo, że była kłamczuchą. Więcej wiary budzi CiW, gdzie czytamy, „*dass der Graf M*** bei dem Könige, den man gerne mit in diesen Handel gezogen hätte, in grossem Credit stund und der König sich ganz auf die Berichte des Grafen in dieser Sache verliess und auch sicher verlassen konnte*", (s. 29 przypis sygnowany *d[er] h[erausgeber]*, por. CaV, s. 57, podkreślenia moje). Prawdomówność tej informacji potwierdzają *Akta chemiczne 1780—1792*, BC, rkps 816, s. 113—141. Zawierają: 2 memoriały dotyczące wiedzy tajemnej, opinię Moszyńskiego, list Cagliostra do króla (6 VI 1780, datowany ręką króla) i list Samuela (?) Okraszewskiego do Cagliostra (17 VI 1780). List Cagliostra nie podpisany, autorstwo wynika

z daty, okoliczności i treści, co zauważył K. M. Morawski, *Źródło rozbioru Polski*. Poznań 1935, s. 325—328. Wynika z nich, że po raz pierwszy Cagliostro zdołał królowi doręczyć memoriał w przeddzień wyjazdu na Wolę, 6 VI, a jeśli nawet zobaczył go po raz drugi (15 VI), to widocznie nic nie wskórał, bo wrócił z Warszawy zły (CiW, s. 20; CaV, s. 27). Photiadès nie znał tych materiałów, a innych dowodów na bliższą znajomość króla z Cagliostrem brak.

[7] CiW, s. 9, 16. — CaV, s. 8—11. — [Bode], *Ein Paar Tröpflein aus dem Brunnen der Wahrheit ausgegossen vor den neuen Thaumaturgen Cagliostro*. An Vorgebirge [Frankfurt am Main] 1781, s. 13.

[8] CiW, s. 17—18, 20—21, 31—32, 34, 40—41. — CaV, s. 20—21, 23—24, 27—29, 33, 40—41, 46, 61. Z innych źródeł miałoby wynikać, że po opuszczeniu Woli Cagliostro mieszkał przez 4 tygodnie w Warszawie u swojej uczennicy, hrabiny H... (Photiadès, *op. cit.*, s. 191). Chodzi niezawodnie o Annę z Rzewuskich Humiecką. Zob. J. Boruwlaski [Borzysławski], *A second edition of the Memoirs of the Celebrated Dwarf*... Birmingham 1792, s. 70. Ten szczegół niejasny, a zupełnie nieprawdopodobny wydaje się kilkumiesięczny pobyt Cagliostra u Tadeusza Grabianki w Ostapkowcach na Podolu. Zob. J. Ujejski, *Król Nowego Izraela*. Warszawa 1924, s. 58—59. Z Warszawy ruszył do Strasburga, gdzie stanął we wrześniu 1780 (Photiadès, *l. c.*).

[9] „Gazeta Warszawska", 1780, nr 78, supl. i nr 89 supl.

[10] Przekład francuski jako wzór wskazał S. Helsztyński, *Pope in Poland*, „The Slavonic Review", 1928, nr 19. Tamże o szczególnym znaczeniu edycji: *Oeuvres complètes d'Alexandre Pope traduites en françois. Nouvelle édition*. Paris 1779. Tu w t. 3, s. 291—414: *Trois heures après mariage*. Data ogłoszenia: „Mercure de France", 1779, s. 141. Polska przeróbka różni się od

tego przekładu opuszczeniami (najważniejsze: s. 324—335 tekstu francuskiego) i wymianą realiów. Omówił je ogólnie Helsztyński, *l. c.* Por. tenże, *Polskie przekłady Miltona i Pope'a*, „Pamiętnik Literacki", 1928, z. 2—3 i odb.

[11] Tylko pozornie za wcześniejszym ukończeniem przemawiałyby wzmianki o „teatrze tutejszym" na Krakowskim Przedmieściu. Ten teatr był czynny w l. 1773—78 i nie grano już tam, gdy przerabiacz podjął pracę, najprawdopodobniej wiosną 1780. Stary adres zachował on najprawdopodobniej ze względu na farsowe *qui pro quo*, które przejął z oryginału. Dramat odesłany przez aktorów z Krakowskiego Przedmieścia (nazwany przenośnie „dziecięciem ducha", s. 129) myli się w tekście z niemowlęciem, odesłanym przez stręczycielkę z Krakowskiego Przedmieścia (s. 131). W oryginale i w przekładzie francuskim mowa o Covent Garden, dzielnicy, gdzie mieszka stręczycielka, zarazem siedzibie teatru „Drury Lane". Por. przyp. 13.

[12] *Trois heures*, s. 355—356. — *Trzy godziny*, s. 61—63.

[13] *Trois heures*, s. 401, 410. — *Trzy godziny*, s. 121, 132. Aluzje do Lulierki wyraźne: dopiero Polak zrobił z niej cudzoziemkę. W oryginale i w przekładzie francuskim mowa o p. Chambers z Covent Garden. O Lulierce: K. W. Wójcicki, *Cmentarz powązkowski pod Warszawą*, t. 2, Warszawa 1856, s. 213—214. — L. S. Geret, *Relacje rezydenta toruńskiego na dworze polskim*. Spolszczył i podał K. Liske, „Dziennik Literacki", 1868, nr 44, s. 213—214. — W. Przyborowski, *Z przeszłości Warszawy*. 1. *Legendy Warszawy*. Warszawa 1899. — J. W. G. [J. W. Gomulicki], *Metamorfozy budowlane*, „Stolica", 1960, nr 13.

[14] Piotr Grozmani był synem Józefa, komisarza dóbr, potem oficera (zdaniem J. W. Gomulickiego: oberstlejtnant pontynierów) oraz Anny z Gołyńskich. Tytuł barona, kwestionowany przez Trembeckiego, niewiadomego pochodzenia. Pogodził się z królem (szambelan), zm.

w 1795, prawdopodobnie w Wilnie. Boniecki, t. 7, s. 129. — Uruski, t. 5, s. 16. — H. Mościcki, *Generał Jasiński i powstanie Kościuszkowskie*. Warszawa 1917, s. 108—109, 116—117, 256, 338, 352, 374. — J. W. Gomulicki, *Piękna dusza od Teatynów*, „Stolica", 1962, nr 49. Dyplom z 1778 nadający „ur. baronowi Grozmaniemu" Dzięciołowice i Łunin, pod warunkiem, że dowiedzie swych praw: AGAD, Zbiór Popielów, 159, k. 267, kopia (inna spaliła się w BOK, rkps 4014). Widocznie praw nie dowiódł. Zob. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, t. 2 (1881), s. 267 i t. 5 (1884), s. 830. O podróży, procesie i kolekcji: AGAD, j. w., k. 256—266. — J. Platt, *Trembeciana*, „Pamiętnik Literacki", 1956, z. 3, s. 164. — S. Trembecki, *Listy*. Opracowali J. Kott i R. Kaleta. Wrocław 1954, t. 1, s. 174—177, 183—184. Pomyłki wydawców: indygenat z 1775 (*Vol. leg.*, t. 8, s. 166, bez imienia) nie dotyczył Piotra, tylko Józefa Grozmaniego. Posesja na Elektoralnej miała numer 796 (nie 797). W l. 1784—1797 nie należała do Piotra Grozmaniego, tylko do Jana Chrystiana Grozman-Zapolskiego, konsyliarza JKM. Zob. AGAD, Warszawa ekonomiczna, 15, k. 426 v. — 427.

[15] Długo pamiętano, że *Trzy godziny po ślubie* ośmieszają „skłonność kilku możnych obywateli do mniemanej nauki robienia złota", ale przypuszczano, że „to tylko satyra", bo nie znano oryginału, wystawionego przecież w „Drury Lane". Mało znane nazwisko nasunęło nawet przypuszczenie, że komedia wyszła „pod zmyślonym imieniem". Zob. F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*. Warszawa 1814, t. 1, s. 529. Nie wiadomo dlaczego Estreicher (t. 25, s. 64—65) napisał, że „tłumaczył podobno X. Adam Czartoryski", co się powtarza do dziś (Kaleta i Kott, *l. c.*).

[16] *Korespondencja księcia K. Radziwiłła, l. c.*

[17] *Graf Cagliostro*, „Pamiętnik Historyczno-Polityczny", 1786, t. 1, cz. 1 (styczeń), s. 66—74.

[18] Zob. E. von der Recke, *Nachricht von des berüchtigten Cagliostro Aufenhalte in Mitau und von dessen dortigen magischen Operationen*, „Berlinische Monatsschrifte", 1786, s. 395 i n. Wersja rozszerzona: Berlin 1787. Przedruk: J. von Guenther, *Der Erzzauberer Cagliostro*. München 1919, s. 197 i n. Eliza napisała swój artykuł po przeczytaniu memoriału Cagliostra w przekładzie niemieckim. Po polsku ukazał się ten memoriał w „Gazecie Warszawskiej", 1786, nr 22 (18 III, dat. Paryż, 24 II) — 30, suplementy. Publikacja dziennika Moszyńskiego: zob. przyp. 3.

[19] *Świadectwo Cagliostro [!] w prawdziwej swej postaci wystawujące*, „Pamiętnik Historyczno-Polityczny", 1786, t. 2, cz. 6 (czerwiec), s. 560—562.

[20] Pierwowzór *Oszusta* ustalił i treść afiszów warszawskich podał L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwów 1925, t. 1, s. 287—288, t. 2, s. 28. Обманщик ukazał się w Petersburgu, w końcu 1785 (egz. nie odszukano), 2 wyd.: Petersburg 1786, liczne przedruki. Wyd. krytyczne: Сочинения Императрицы Екатерины II на оснований подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями академика А. Н. Пыпина t. 1. Petersburg 1901, s. 247—286. Przekład niemiecki Arndta ukazał się anonimowo pt. *Der Betrüger. Aus dem Russischen übersetzt*. Petersburg 1786, 2 wyd.: Riga 1787. Trzecie wyd. (innego?) przekładu pod tym samym tytułem ogłosił F. Nicolai z dwiema innymi komediami Katarzyny w tomie *Drei Lustspiele wider Schwärmerei und Aberglauben*. Berlin 1788, „*von I. K. M. d. K. a. R.*" = *von Ihrer Kaiserlichen Majestät der Kaiserin aller Reussen*. Tej edycji Pypin nie zna. Przedrukował ją Guenther, op. cit., s. 322—373. Pypin rejestruje

za to dwa przekłady francuskie, *Les Trompeurs* i *Monsieur Kalifalkgerston*, których nie odszukał.

[21] Zapiskę z dziennika podróży (BC, rkps 1535—1538), w której Moszyński wspomina, że „zdemaskował Cagliostra w Warszawie", streściła mi w liście z 27 II 1962 p. Bożena Daszyńska, która ten rękopis przygotowuje do druku.

[22] Ogińskiego jako tłumacza wysunął Bernacki (*l. c.*), któremu nasunęła tę hipotezę książka: *Chefs-d'oeuvre du théâtre polonais*. Paris 1823. Tu na s. 287—405: *La Fête du Jour de nom. Comédie en cinq actes et en prose. Par le comte* [!] *M. Oginsky*. Nadto notatka podpisana G. de Baer: „*Cette comédie a été composée en 1784, par le comte M. Oginsky, seigneur polonais, qui étuit recu à la cour de Catherine II. Il avait des talens agréables et du goût pour le théâtre; il donne presque à entendre, dans une petite notice, qui précède son ouvrage, que la souveraine de l'empire de Russie ne dédaigna pas de travailler elle-même à cette comédie; cette circonstance, si elle est vrai, nous a décidé à la donner au public.*" Wynika z tego, że w 1823 istniał (rękopiśmienny?) przekład polski Именин госпожи Ворчалкиной Katarzyny II, który przełożono na francuski. Polski przekład był „zlokalizowany". W oryginale (Сочинения, t. 1, s. 49—158) występują: Worczałkina, Dremow, Talarkin, w przekładzie francuskim: Madame de Wartschalsky, Dremowsky, Talarinsky. Polski przekład poprzedzała notka (podpisana przez Ogińskiego?), prawdopodobnie datowana (1784). Tam napisano (widocznie niejasno) o autorstwie Katarzyny i o tym, że Ogiński był przez nią przyjęty (przed elekcją Stanisława Augusta, gdy kandydował na tron polski). To za mało, żeby nawet przekład Именин przypisać Ogińskiemu. Por. rec. F. D. [Dmochowskiego], „Biblioteka Polska", 1825, t. 2, s. 293—301. — M. Brahmer, *Bilans kultu-*

ry polskiej we Francji, „Przegląd Współczesny", 1935, nr 163.

[23] AGAD, Archiwum Królestwa Polskiego, 269, k. 6, 18—18 v., 19. O Debolim W. Dzwonkowski w *Polskim słowniku biograficznym*, t. 5 (1939—1946), s. 39—41.

[24] AGAD, op. *cit.*, k. 21, 24, 56v., 59—59v., 64v. „Druga komedia" to zapewne *Obolszczennyj* (*Zaślepieniec*) Katarzyny II. Trudno powiedzieć, dlaczego ani jednego z tych przekładów nie wydrukowano.

[25] Zarejestrował ten rękopis Bernacki, *l. c.*: BC, 1474. Na karcie tytułowej: *Oszust, czyli Oszukaniec* /Komedya/ w Pięciu Aktach. Poniżej inną ręką: Przetłumaczony z Ruskiego na Polski w Petersburgu. Roku 1786. Przepisano go z trudno czytelnego brulionu, bo kopista wielu wyrazów nie odcyfrował. Wpisała je ta sama ręka, której dopisek na karcie tytułowej, może Bykowskiego, sądząc z pisma. Pismo kopisty staranne, 50 k. holenderskiego papieru ze znakami wodnymi, oprawa papierowa, na ozdobnym, skórzanym grzbiecie wytłoczony napis: *Oszust, czyli Oszukaniec*. Z rąk pierwszego właściciela (króla) trafił do biblioteki Stanisława Zamoyskiego, którego ekslibris na wewnętrznej stronie okładki, stąd do biblioteki poryckiej, której sygnatura nad ekslibrisem, a stąd w 1819 do puławskiej biblioteki Czartoryskich.

[26] AGAD, op. *cit.*, k. 18. Pypin podał jako datę premiery petersburskiej dzień 4 I 1786 (st. st. = 16 I 1786 n. st.). Deboli pisze 27 I 1786, że premiera odbyła się przedostatniej niedzieli (tzn. 19 I 1786 n. st. = 7 I 1786 st. st.).

[27] T. Mikulski, *Życie Ignacego Bykowskiego*, w tomie *Ze studiów nad Oświeceniem*. Warszawa 1956. Ciekawe, że Bykowski wydrukował Odę na cześć Katarzyny II: *Wieczory wiejskie*. Przez I. Bykowskiego, porucznika wojsk rosyjskich wydane. Warszawa 1787. Por. także T. Korzon, *Wewnętrzne dzieje Polski za*

Stanisława Augusta (1764—1794), wyd. 2, t. 4, Kraków 1898, s. 274. Wspomniany przez Korzona *Pamiętnik* Bykowskiego (w istocie *silva rerum*) nabyła BUW w r. 1960 (rkps 945). Zawiera m.in. tragedie *Belizar* i *Zoroaster*.

[28] Mikulski, *op. cit.*, s. 493.

[29] Zob. K. Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833*, cz. 2, Wrocław 1955, s. 172.

[30] *Oszust*, k. 5

[31] *Oszust*, k. 15.

[32] J. Drzewiecki, *Pamiętniki*. Kraków 1891, s. 72.

[33] E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*, Wrocław 1954, s. 250.

[34] R. Genée i F. Zell, *Cagliostro*. Operetka w 3 aktach. Przekład A. Kitschmana. Muzyka J. Straussa. Biblioteka Teatru Śląskiego w Katowicach, rkps 1575, s. 7, 12. Śpiewali m. i.: Julian Myszkowski (Cagliostro) i Elżbieta Skalska (Lorenza).

[35] Z anonimowej recenzji w „Tygodniku Ilustrowanym", 1905, t. 1, nr 30, s. 566.

[36] S. Kozłowski, *Komandor*, akt III, scena 7. *Loża masońska*, „Kurier Warszawski", 1905, nr 200. Całość nie była drukowana.

[37] J. Łoz. [Łoziński] w „Kurierze Polskim", 1905, nr 190. — W. Rabski, w „Kurierze Warszawskim", 1905, nr 202. Stanisława Augusta kazała cenzura przemianować na kanclerza. Zdjęcie z premiery w „Tygodniku Ilustrowanym", 1905, t. 1, nr 34. s. 629.

[38] Morawski, *op. cit.*, s. 325.

[39] J. Tuwim, *Cagliostro w Warszawie*. Balet w trzech obrazach. Z niedrukowanych utworów poety [ogłosił A. M. Swinarski], „Świat", 1954, nr 46. Tamże: A. M. S. [Swinarski], *Dzieje baletu*. Libretto Tuwima ukazało się poprzednio jako skrypt: Kraków 1947,

Polskie Wydawnictwo Muzyczne. W r. 1947 udostępnił mi go Jerzy Kapliński.

40 *Cagliostro w Wiedniu*:

1. „Uroczystość na Tureckim Szańcu" (tzn. święto ludowe na wiedeńskim przedmieściu Türkenschanze, 1783).
2. „W gabinecie Cagliostra".
3. „Lunatyczka" (w willi pani Adami w Erdberg).

Cagliostro w Warszawie:

1. „Maj 1780 r. Zabawa ludowa na Starym Mieście w Warszawie".
2. „Laboratorium alchemiczne Hrabiego".
3. „Garden Party na cześć Cagliostra w Łazienkach".

W libretcie Tuwima Hrabia nadużywa balsamu Wielkiego Kopty i młodnieje do wieku małego chłopca. Swinarski przypomniał taki motyw z baletu *Flick i Flock*, którego jednak Tuwim nie znał. Otóż w operetce Straussa jest ten motyw (akt III, scena 9), księżniczka Krakowicka zmienia się pod wpływem balsamu w małą dziewczynkę.

41 Kier. muzyczne: Z. Latoszewski. Inscenizacja choreograficzna: J. Kapliński. Dekoracje i kostiumy: S. Janasik

Cagliostro	J. Kapliński
Zosia, właścicielka teatrzyku kukiełkowego . . .	B. Bittnerówna
Kukiełki	W. Werner M. Żmuda
Hrabia	B. Mikołajczak
Hrabina	H. Eitnerówna

oraz cały zespół i adepci szkoły baletowej. Wystawiono wspólnie z *Harnasiami* Karola Szymanowskiego.

42 *Cagliostra w Warszawie* wystawiono następnie w Bytomiu (25 III 1950), gdzie choreografia i reżyseria także była Jerzego Kaplińskiego. Pełna obsada: *Opera Śląska*

1945—1955. Stalinogród 1956, s. 102. Poprzednio, w 1948, wystawiono go w Pradze Czeskiej, gdzie Cagliostro pokazywał gościom ruiny Warszawy. Zob. Swinarski, *l. c.*

BURMISTRZ POZNAŃSKI

Szkic o *Burmistrzu poznańskim* wynikł z wieloletniej dyskusji, a mianowicie Juliusza Wiktora Gomulickiego z autorem. Gomulicki uważał początkowo atrybucję Bernackiego za pomyłkę, radził szukać autora o inicjałach L. M. J., lecz zgodził się z moimi argumentami. Natomiast od początku uważał, że kto inny napisał dedykację, a kto inny tekst i od razu wskazał Baudouina jako autora tekstu. Rozmowy na ten temat i niezliczone wskazówki, jakie otrzymałem od Gomulickiego, zapamiętam jako piękny przykład pomocy udzielonej przez świetnego historyka początkującemu autorowi. Po napisaniu szkicu przeczytałem go w pracowni Oświecenia IBL we Wrocławiu, 8 II 1962. Dyskusja pod kierunkiem Jana Kotta przyjęła moje wnioski ostrożnie, ale na ogół poparła je. Zwrócono uwagę na zwyczaj odwracania kryptonimu, znany naszemu Oświeceniu (Elżbieta Aleksandrowska), na prawo miecza przysługujące niegdyś Poznaniowi (Roman Kaleta), co rzuciło nowe światło na metodę utopii zastosowaną w *Burmistrzu poznańskim*.

[1] Oe [K. Estreicher], *Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego polskiego od r. 1750 do 1800*, „Dziennik Literacki", 1853, nr 45, s. 355. — Tenże, *Bibliografia polska*, t. 1, s. 367 i t. 18, s. 334. — L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwów 1925, t. 2, s. 212. Fragment autografu, który skłonił Bernackiego do rozwiązania kryptonimu, znajdował się w BOK, rkps 4137. Było tam wiele autografów Lubomirskiego: dziennik (4150), listy (3546, 4054), dokumenty (3047), nawet utwory dewocyjne (275). Zob. F. Pu-

łaski, *Opis 815 rękopisów Biblioteki Ordynacji Krasińskich*. Warszawa 1915. Z rękopisu 4137 Mieczysław Rulikowski przepisał spis osób i kartę tytułową w następującym brzmieniu: „*Burmistrz poznański*. Komedia w pienciu aktach. Imitowana z hiszpańskiego, a do obyczaju narodu polskiego przystosowana. Dla teatru warszawskiego napisana w roku 1782. W Drukarni..." IS PAN, Zbiór Rulikowskiego, 63 (1), k. 78. Pierwodruk: *Burmistrz poznański*. Komedia w piąciu aktach zrobiona dla Teatru Narodowego na dniu i [!] dorocznym koronacji Najjaśniejszego Pana 25 listopada roku 1782 pierwszy raz grana. W Warszawie u Piotra Dufour, drukarza J. K. M. i Rzeczypospolitej.

[2] J. Prokop, „*Taczka occiarza" Merciera i jej recepcja w teatrze Bogusławskiego*, „Pamiętnik Teatralny", 1954, z. 3/4 i nadb. (autor powołuje się na studentów U. J., którzy zwrócili mu uwagę na *Burmistrza*). — Z. Raszewski, *Burmistrz poznański*. Notatka bibliograficzna, *ibid.* i nadb. — *Drama mieszczańska*. Opracowała J. Pawłowiczowa. (Warszawa 1955, Teatr polskiego oświecenia pod redakcją Jana Kotta.) Rec. Z. Goliński w „Pamiętniku Literackim", 1957, nr 1.

[3] *Il y a bonne justice ou le Paysan Magistrat. Drame en cinq actes et en prose. Imité de l'Espagnol de Calderon d'aprés la traduction de M. Linguet. Mis au Théâtre François par M. Collot d'Herbois. Marseille 1778* (znam egz. Bibliothèque Nationale, Yth 30620, następne wyd.: Paris 1780, 1790, z nową stylizacją: *Le Paysan Magistrat. Comédie en cinq actes et en prose*, egz. w Bibliothèque Nationale, Yf 3995, Yth 13 659). Collot d'Herbois posługiwał się tekstem: [H.] Linguet, *Théâtre Espagnol*, t. 2, Paris 1770. Tu: *Le Viol puni. En Espagnol: l'Alcade de Zalamea. Comédie de Dom Pedro Calderon de la Barca*. To przełożył na niemiecki F. W. Zachariä, *Das Spanische Theater*, t. 3, Braunschweig 1771. Tu: *Die Bestrafte Entführung*. We-

dle naszych pojęć jest to również przeróbka, ale dokonana z hiszpańskiego i dyskretna (zakończenie bez zmiany), w XVIII w. uważana za przekład. Dlatego nie liczę jej w statystyce. Pomijam również trzyaktową operę włoską na temat *Alkada*. Miała ukazać się na 8 lat przed dziełem Collot d'Herbois. Zob. C. G. Etienne, A. Martainville, *Histoire du Théâtre Français*, t. 1, Paris 1802.

[4] *Amtmann Graumann oder die Begebenheiten auf dem Marsch. Schauspiel in 4 Acten.* Mannheim 1781 (podobno było wcześniejsze wydanie w Hanowerze). Przedruk: F. L. Schröders *Dramatische Werke. Herausgegeben von E. v. Bülow, mit einer Einleitung von L. Tieck.* Berlin 1831, t. 1 (znam egz. Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, 8 E 3628). Nie wchodzi w rachubę: postać tytułowa uszlachcona na polu bitwy.

[5] *Der Oberamtmann und die Soldaten. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Nach dem Spanischen des Calderon de la Barca und dem Französischen des Collot d'Herbois. Frei bearbeitet von Stephanie dem Jüngeren.* Wien 1780 (znam egz. BUW 28. 20. 4. 4276). Przedruk: *Stephanie des Jüngeren Sämmtliche Lustspiele. Mit Kupfern.* Wien 1771—1787, t. 6 (znam egz. British Museum, 11 746). Nie wchodzi w rachubę: oficer jest oszustem, na końcu zdemaskowanym, więc do małżeństwa nie dochodzi.

[6] *Die Begebenheiten auf dem Marsch oder der Alcade von Zalamea. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen nach Calderon.* Berlin 1780 (znam egz. Nationalbibliothek w Wiedniu, 392 620 A). Nie wchodzi w rachubę: Alkad uszlachcony na polu bitwy, jak w przeróbce Schrödera.

[7] *Der Bauer als Richter. Lustspiel. Aus dem Französischen des Herrn Collot d'Herbois.* Frankfurt und Leipzig 1782. Nie znam tekstu, który jednak nie wchodzi w rachubę, gdyż stanowił daleko posuniętą przeróbkę dzieła Collot d'Herbois, *eine „ergänzende und*

umschreibende Übertragung". Zob. P. F. Hoffmann, *Friedrich Ludwig Schröder als Dramaturg und Regisseur*. Berlin 1939, s. 163.

[8] H. Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français*. Paris 1912, s. v. — M. Fuchs, *Collot d'Herbois comédien*, „La Révolution Française", 1926, s. 14—16, 112—139. — L. Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688—1789*. Lyon 1932, s. 441—448. — A. Pougin, *La Comédie Française et la Révolution*. Lyon [b. r.].

[9] Przeróbkę *Wesołych kumoszek z Windsoru* ogłosił Collot d'Herbois pt. *L'Amant loup-garrou ou M. Rodomont*, wyst. w Marsylii, 1780, wyd. Paris 1780, co na polski przełożył Zabłocki pt. *Samochwał albo Amant wilkołak*, wyst. i wyd. w Warszawie 1782 (data premiery niepewna). Zob. L. Galle, *Wojciech Bogusławski i repertuar teatru polskiego w pierwszym okresie jego działalności (do roku 1794)*. Warszawa 1925, s. 140—141. *Samochwał* był pierwszą polską przeróbką z Szekspira.

[10] [L.] Faure, *Izabelle et Fernand ou l'Alcade de Zalaméa. Comédie en trois actes, en vers melés d'ariettes*. Paris 1784 (znam egz. British Museum, 11 738 e 35). Tu także nie ma mezaliansu, bo Izabela wychodzi za biednego, ale uczciwego Fernanda (postać dodana przez Faure'a). Nieudane porwanie przez bogatego Dom Alvara przyczyniło się tylko do szczęśliwego zakończenia. Faure także zaczerpnął główny pomysł z przeróbki Collot d'Herbois, lecz spreparował ją tak oględnie, że mógł wystawić swe dzieło w Paryżu (8 I 1783, Théâtre Italien), na 6 lat przed paryską premierą *Le Paysan Magistrat* (7 XII 1789, Théâtre de la Nation).

[11] *Der Oberamtmann und die Soldaten*, wstęp, s. nlb. *Oberamtmann* był wystawiony przez niemiecki zespół w Warszawie 16 II 1782. Zob. J. Rudnicka, *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1781—1783*, „Pa-

miętnik Teatralny", 1961, z. 1. Toteż Pawłowiczowa przypuszczała, że z tej przeróbki „prawdopodobnie dokonano polskiego tłumaczenia" (*op. cit.*, s. 44).

[12] Cytuję *Burmistrza poznańskiego* w wydaniu Pawłowiczowej (zob. przyp. 2) oraz *Il y a bonne justice* w wydaniu z 1780, bo dopiero w tym wydaniu utwór nazywał się *Le Paysan Magistrat* (= *Burmistrz poznański*), *comédie en cinq actes* (= komedia w pięciu aktach). W pierwodruku było inaczej (zob. przyp. 3). Wydanie z 1780, oprawione z inną sztuką, sprzedawano następnie jako *Oeuvres de Théâtre de M. Collot d'Herbois*. A La Haye 1781. Baudouin korzystał przypuszczalnie z tego tomu, bo jest tam również *L'Amant loup-garrou*, którego polską przeróbkę ogłosił Zabłocki (też w 1782). Możliwe, że obaj przerabiacze posługiwali się tym samym egzemplarzem. Akty i sceny podaję w nawiasach. (Podział zgadza się w oryginale francuskim i w polskiej przeróbce.)

[13] T. Korzon, *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta (1764—1794)*, wyd. 2, Kraków 1897—1898, t. 2, s. 178 (por. także s. 305, 317 i t. 1, s. 284). Głos J. Łukaszewicza (*Obraz historyczno-statystyczny miasta Poznania w dawnych czasach*, t. 1, Poznań 1838, s. 309, 433) ważny, bo jego rodzina składała oszczędności w banku Kluga (M. Motty, *Przechadzki po mieście*. Opracował i posłowiem opatrzył Z. Grot. Warszawa 1957, t. 1, s. 221). Korzon twierdzi, że akta skarbowe z l. 1767—68 nazywały Kluga kupcem angielskim (s. 178). Chodzi prawdopodobnie o ojca Jana Jakuba, co wykazał T. Ereciński, *Jan Jakub Klug*, „Roczniki Historyczne", 1935, s. 29—61 i odb. (tu dokumenty i wcześniejsza literatura). Por. także J. Deresiewicz, *Z badań nad początkiem układu kapitalistycznego w przemyśle poznańskim w drugiej połowie XVIII wieku*, „Przegląd Zachodni", 1951, z 9/10. — Tenże, *Z początków układu kapitalistycznego w Wiel-*

kopolsce, ibid., z. 11/12. — Tenże, *Dzieje społeczno-gospodarcze*, w książce: *Dziesięć wieków Poznania*, t. 1, Poznań 1956. Tu na s. 114 reprodukowany dokument z fascykułu: *Acta Consularia*, 1782—86 (Archiwum Miasta Poznania i Województwa Poznańskiego, IV-109, s. 867—868) z błędnym podpisem: „Zaświadczenie o istnieniu dwóch manufaktur Jana Kluga: wełnianej i jedwabnej (1788)". Powinno być: 27 VII 1785. Dzienna data oblatowania dokumentu mylna także u Erecińskiego, *l. c.* Na podstawie tego dokumentu przypuszczano, że oba zakłady powstały w 1785 (Deresiewicz) lub w 1784 (Erecński). W rzeczywistości dokument wzmiankuje wiek manufaktury wełnianej, działającej „od czasu półrocznego tej to fabryki założenia", ale nie mówi, kiedy powstała jedwabna. Mogła działać już w 1782.

[14] Poznańska Komisja *Boni Ordinis* zwolniła na 3 lata z podatków założycieli „nowych fabryk". Zob. *Treść ustaw dla Miasta J.K. Mości Poznań przez Komisją Dobrego Porządku Województwa Poznańskiego w roku 1780 uchwalonych*. Warszawa 1781, s. 51. Wyjątkowość mieszczańskiego przemysłu Wielkopolski podkreślił Deresiewicz, co potwierdziła dyskusja naukowa. Zob. „Przegląd Zachodni", 1951, z. 11/12 (tu na s. 334—336 głos prof. Kuli).

[15] U Calderona jest to po prostu *„un escribano"*, tak też u Collot d'Herbois, *„un greffier"*. O ustroju ówczesnego Poznania zob. *Treść ustaw*, s. 17—18.

[16] W mojej notatce bibliograficznej (*l. c*) błędnie stwierdziłem, że oświadczenie Gryzmoły dałoby się pogodzić z ustrojem ówczesnego Poznania. Pawłowiczowa (op. *cit.*, s. 477) sprostowała mój błąd, lecz mylnie przypuszczała, że „zdanie to zostało widocznie żywcem przetłumaczone" (w rzeczywistości dodał je autor polski). Mylnie objaśniła również realia sądowe. Kryksrecht (Kryzrecht) to wcale nie „prawo wojenne" (s. 478), ale

sąd wojskowy. Regestr taktowy to wcale nie „rejestr sądowy, do którego wpisywano sprawy kryminalne" (s. 477), ale przeciwnie, nazwa trybu doraźnego, w którym sądzono sprawy *extra ordinem*, poza kolejnością. W Trybunale obowiązywał wtedy, kiedy się „kryminał lub pod sądami, lub *in circuitu* miasta o milę stanie, także gdy *laeditur* osoba deputata, *securitas et auctoritas iudiciorum* i stron". Mowa sejmowa posła Jeleńskiego, 27 X 1782, AGAD, Zbiór Popielów, 31, k. 105—106. Por. *Vol. Leg.*, t. 7, s. 399. — Linde, t. 2, s. 643.

[17] F. Pohorecki, *O generałach wielkopolskich i poznańskich burmistrzach*, „Kronika Miasta Poznania", 1931, s. 157 i n. Pawłowiczowa (*op. cit.*, s. 478) pomyliła burgrabiego grodzkiego (który w naszych czasach byłby komendantem milicji) z burgrabią królewskim, wedle Gryzmoły — namiestnikiem króla. Burgrabia grodzki bywał zresztą urzędnikiem szlacheckim i często występuje w komedii stanisławowskiej (Baudouin, *Świętoszek zmyślony*, 1777; Wybicki *Kulig*, 1783.

[18] *Magistratów w pruskich miastach prawo szlachtę sądzić.* Czyli krótki traktat najprzód w Gdańsku wydany, a teraz z niemieckiego języka na Polski przetłumaczony przez K. F. G. Królewiec 1764, s. 16—18, 21. Geneza przywileju: K. Piwarski, *Dzieje Gdańska w zarysie.* Gdańsk 1946, s. 62, 189—190. — E. Cieślak, *Przywileje Gdańska z okresu wojny trzynastoletniej na tle przywilejów niektórych miast bałtyckich*, „Czasopismo Prawno-Historyczne", 1954, t. 6, 1 i nadb.

[19] W. Smoleński, *Publicyści anonimowi z końca wieku XVIII.* Poszukiwania bibliograficzno-historyczne. Warszawa 1912, s. 14—16.

[20] Zakończenie tej kwestii (od „Hoj, nie, mój synu") jest dodatkiem polskiego autora. We francuskim oryginale:

„...*tout ce que j'aurai prouvé, c'est que j'ai de l'argent, et que je ne sais pas à mon âge m'en servir comme il faut*" (s. 15).

[21] [J. Baudouin], *Bezstronne uwagi nad mową J. W. Jezierskiego mianą na sejmie dnia 15 grudnia 1789 przeciwko mieszczanom.* [Warszawa b. r.], s. 47—49, 51.

[22] Charakterystyczne dla Baudouina jest np. stosowanie wyrazu „głównie". Na ogół znaczył on 'doskonale' (Linde, t. 2, s. 65) i tak też objaśniła go Pawłowiczowa (op. cit., s. 476). Tymczasem Baudouin używa go również w znaczeniu 'dalejże'. Tak w *Bednarzu* (s. 50):

Żybura podpiły [do Stacha i Kasi]: Głównie, moje dzieci, używajcie świata, póki wam służą lata.

Tak w *Dziedzicu* (s. 83):

Zdradnicki [obmyślając podstęp]: Na przykład siedząc na krześle poręczowym —

Krystynka: Głównie!

Zdradnicki: Ależ moja Krystynko, nie przerywajże mi myśli natężonych —

Tak w *Burmistrzu poznańskim* (s. 363):

Donnerwetter cicho [do Maurycego]: Głównie, głównie [nacieraj waćpan na mnie — bo nieco dalej:] Żwawiejże waćpan na mnie.

Baudouin lubi „raźne dziewczęta" (*Wieszczka Urzella*, s. 37; *Burmistrz poznański*, s. 356, 389). „Raźny", to dla niego w ogóle 'urodziwy' (*Bednarz*, s. 13). Gardzi „hołyszem", co w jego słowniku znaczy także 'zadzierający nosa' (*Świętoszek*, s. 18, 63, 68, 98, 113; *Burmistrz poznański*, s. 418). Pisze nadzwyczaj dobitnie. Jego postaci bywają „opętanie nudne" (*Bednarz*, s. 54), „opętanie" się kochają (*Dziedzic*, s. 9) i biją (*Burmistrz poznański*, s. 377). Na przeciwnika rzucają się, żeby go „na miazgę zbić" (*Świętoszek*, s. 100; *Burmistrz poznański*, s. 445). Kiedy zwracają się do partnerów, wołają „Hej", a prostacy (lub ludzie wykształceni w gniewie czy rozbawieniu) pokrzykują jeszcze z pasterska:

Hoj, co to, to prawda (*Świętoszek*, s. 111—112),
Hoj, tak ja wojował (*Bednarz*, s. 5),
Hoj, rób co tchu, mój kochany (*Bednarz*, s. 8),
Hoj, dałać mu po nosie (*Wieszczka Urzella*, s. 22).

Tak też w *Burmistrzu poznańskim*:

Hoj, będzie to krzyku, będzie (s. 406),
Hoj, trafiła kosa na kamień (s. 427),
Hoj, zła sprawa pachnie (421),
Hoj, nie, mój synu, nie popełnię tego głupstwa (s. 358),
Hoj, nie podaruję mu tego, tak długo się bawić (s. 349),
...hoj, nauczyłbym go po kościele gwizdać (s. 446).

[23] *Mieszczki modne* i o nich: W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 6, Warszawa 1821, s. 77 i n.

[24] Jedyna biografia Jerzego Marcina: W. Chomętowski, *Przygody księcia Marcina Lubomirskiego*. Według autentycznych źródeł opowiedział... Warszawa 1867 (2 wyd.: 1888). Upiększona, w szczegółach bałamutna, w całości ważna, oparta niewątpliwie na dzienniku Lubomirskiego z Biblioteki Krasińskich (rkps 4150, spalony w 1944, por. przyp. 1), której Chomętowski był bibliotekarzem. Wyzyskał również ten dziennik J. Fabre, *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe de Lumières*. Paris 1952, s. 227, 442, 658. Resztka archiwum domowego: AGAD, Zbiór Lubomirskich z Małej Wsi. Tamże: Zbiór Anny Branickiej, 702: podział majątku między Jerzym Marcinem i Marią Anną (25 X 1776). Do Marii Anny: H. Rzewuski, *Pamiętniki B. Michałowskiego*. Ogłoszone przez autora *Listopada*. Petersburg 1857, t. 3, s. 62. — W. Wittyg, *Exlibrysy bibliotek polskich XVII i XVIII w.* Warszawa 1902, s. 46. — E. A. H. Lehndorff, *Tagebücher nach seiner Kammerherrnzeit*, t. 1, Gotha 1921, s. 185. Na egzemplarzu *Burmistrza poznańskiego* w BUW (4.21.8.1) ktoś dopisał w dedykacji przy „cnotach wybornych"

Lubomirskiej: „???", a u dołu strony: „Miała z królem Stanisławem syna nazwanego Kapreniczem". W rzeczywistości kochankowie we francuskiej korespondencji nazywali go: Kaprinski (niewątpliwie nazwisko „mówiące", może od miejscowości Kapronie w pow. Biłgorajskim). AGAD, Zbiór Popielów, Korespondencja Stanisława Augusta, 2, k. 646, 661—662, 698—700; 3a, k. 764, 768 (król do księżny z Grodna, 27 I 1796—21 XI 1797) i 2, k. 663—666, 701—706; 3a, k. 758, 761—763, 765—767 (księżna do króla, z Winnicy, Tulczyna i Oczeretni, 10 I 1796—7 VIII 1797). W 1796 „*jeune homme*" znalazł się w Grodnie. W kwietniu 1796 Jan Hornowski, dawny dworzanin Stanisława Augusta, zawiózł Kaprinskiego do Zozowa, do swego wuja, Tadeusza Kozłowskiego, niegdyś królewskiego gen.-adiutanta, wówczas marszałka szlachty gub. bracławskiej (*ibid.*, 2, k. 514). Jego dalsze losy są mi niewiadome.

25 *Stanisław Poniatowski i Maurycy Glaire.* Korespondencja dotycząca rozbiorów Polski wydana przez E. Mottaza. Z francuskiego przełożyła J. z Chmielowskich Baranowska. Przejrzał i objaśnił S. Krzemiński. Warszawa [b. r.], cz. 1, s. 49, cz. 2, s. 73, 85. Na wyjezdnym z Polski Glayre stwierdził, że służąc królowi Lubomirska narobiła sobie wrogów i polecił ją szczególnej opiece króla w liście z 7 IV 1787. BPAN (Kraków), rkps 1660, k. 23. Por. W. Łukaszewicz w *Polskim słowniku biograficznym,* t. 8, 1959—60, s. 40—42.

26 *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców.* Opracował i wstępem poprzedził W. Zawadzki. Warszawa 1963, t. 1, s. 137. „Tarcza Północy" powstała w 1780, w 1786 wchłonęła założoną w 1778 przez WW francuski lożę „Le Parfait Silence", zawiesiła pracę w 1788. Jej archiwum: AGAD, Masonica, Zbiór Potockich, pudło 4. Por. także pudło 2, plik 2, 2/3 (najwcześniejszy ślad pracy Glayre'a nad utworzeniem

Wielkiego Wschodu Narodowego": 25 I 1783). *Règlemens pour une L.·. Particulière, rédigés par ordre de la J.·. et P.·. L.·. [Juste et Parfaite Loge] du Bouclier du Nord.* A l'Orient de Varsovie, 5784. [Warszawa 1784, Dufour], s. 45—46. w Bibliotece IBL egz. XVIII. 1.659 z odręcznymi poprawkami. Na ss. 126—130 „obraz" loży, który przedrukował S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822.* Wyd. 2, Kraków 1908, cz. 2, s. 128. Por. S. Małachowski-Łempicki, *Wolnomularstwo polskie za Stanisława Augusta,* „Wiedza i Życie", 1927, nr 11—12 i odb. [cz. 1], s. 16, 18 i [cz. 2], s. 7—8. — J. Nieczuja-Urbański, *Loże masońskie na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej w XVIII wieku.* Księga pamiątkowa ku uczczeniu dwudziestopięcioletniej działalności naukowej prof. Marcelego Handelsmana. Warszawa 1929 i odb., s. 5. — J. U. Niemcewicz, *O wolnym mularstwie w Polszcze.* Wydała i opracowała J. Wagnerówna. Kraków 1930, s. 26, 35, 37, 38, 39.

[27] O „Jedności": Małachowski-Łempicki, *op. cit.*, [cz. 1], s. 1. W tym czasie „stolik, na którym król pisze", zawierał teki z napisami: „MJ. — PP. Marcinowa Hadik [Lubomirska]. — R. [Helena Radziwiłłowa]. — Xna Marszałkowa [Elżbieta z Czartoryskich Lubomirska] — P. P. K. [Pani Potocka Krajczyna — Anna Teresa z Ossolińskich]". Zob. S. Wasylewski, *Na dworze króla Stasia.* Kraków 1957, s. 143 (rozwiązania moje). Dotychczas dowiedziono, że gorliwymi masonkami były: Radziwiłłowa, marszałkowa Lubomirska i Potocka. Zob. Heyking, *l. c.* — Załęski, *op. cit.*, cz. 1, s. 87, 127. Mimo powstania „Wielkiej Loży Adopcyjnej" (14 V 1782) „Tarcza Północy" nadal przyjmowała kobiety do własnej loży adopcyjnej. AGAD, Masonica, pudło 4, 1/5, 4/1. Por. Nieczuja-Urbański, *op. cit.*, s. 5—6.

[28] *Contrat passé entre Monsieur de Ryx, Staroste de Pia-*

seczno, possesseur du privilège exclusif de tous les spectacles d'une part, et de Son Altesse Monseigneur le Prince George Martin Lubomirski, Lieutenant Général des armées, chevalier de l'ordre de S. Hubert etc. etc. de l'autre, sous la protection spéciale de Son Altesse Madame la Princesse Lubomirska née comtesse Hadik, et l'entremise en tous points de Monsieur de Glaire, Conseilleur du Roy, BOK, rkps 4137 (spalone w 1944). Odpis: IS PAN, Zbiór Rulikowskiego, 63 (1), k. 22—25. Do tego okresu w biografii Jerzego Marcina: BC, rkps 670, s. 547, 549, 580. — *Manifest J. O. Książęcia Jegomości Marcina Lubomirskiego, generała lieutenata* [!] *wojsk koronnych in diligentia uczyniony.* [Warszawa 1782], k. 1 v. Datowany w Warszawie, 18 II 1782, nie znany Estreicherowi, egz. BJ, 392 881 II. — R. Kaleta, *Rozkład feudalizmu w Polsce w świetle nieznanej satyry bibliograficznej*, „Pamiętnik Literacki", 1953, z. 2, s. 601—603. (Tu data drugiego rozwodu, lecz Honorata pomylona z Marią Anną. Ten sam błąd u Chomętowskiego, wyd. 2, s. 315.) — T. Mikulski, *W kręgu oświeconych.* Warszawa 1960, s. 228. — J. W. Gomulicki, *Bale księcia Marcina*, „Stolica", 1962, nr 6—7.

29 *Świętoszek zmyślony.* Komedia w 5 aktach przez Jana Baudouin umyślnie dla teatru warszawskiego z Moliera przełożona i do obyczajów narodowych z niektórymi odmianami przystosowana. Warszawa 1777, s. nlb. Bohdan Korzeniewski znalazł przed wojną w Archiwum Akt Dawnych raport instygatora marszałkowskiego, w którym ten donosił o burdach dokonywanych w mieszkaniu Lubomirskiego za sprawą Baudouina. Oryginał i odpis spalił się w 1944. Ogólnikowo wspomniał Korzeniewski ten epizod w swojej rozprawie *Poglądy na grę aktorską w czasach Stanisława Augusta*, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, 1939, z. 1—3 i odb.

[30] Bernacki, *op. cit.*, t. 1, s. 265, 283, 318, 341, 350, 369, 384a.

[31] Uroczystości poranne: „Gazeta Warszawska", 1782, nr 95. Wieczorny rozkład godzin: J. Heine w liście do ks. Ksawerego Saskiego (27 XI 1782), Biblioteka Polska w Paryżu, rkps 65, nr 149, s. 375.

[32] W 1782 sejm ordynaryjny skończył się 9 XI. W sprawie regestru taktowego wystąpił poseł Jeleński (zob. przyp. 16). Mowa J. W. Pana Józefa Wybickiego, „Pamiętnik Historyczno-Polityczny", 1784, cz. 12, s. 1113—1126.

[33] W mojej notatce bibliograficznej (*l. c.*) mylnie przypuszczałem, że Redlicha grał Bogusławski. Zob. W. Bogusławski, *Dzieła*, t. 7, s. 400—404.

[34] W bibliotece teatralnej Bogusławskiego znajdował się tekst zatytułowany *Donnerwetter, kapral na werbunku* (K. Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833*, cz. 2, Wrocław 1955, s. 177). Hipolit Skimborowicz miał rękopis podpisany przez Srokowskiego. W Warszawie wystawiono tę sztukę 17 I 1787 (Bernacki, *op. cit.*, t. 2, s. 227). F. Pohorecki, *O początkach sceny polskiej w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania", 1931, s. 52—58.

[35] Król wybierał się do Poznania w początku 1782. Zob. Heine, list z 26 II 1782, nr 385, s. 1495. Pochwała miasta: F. Oraczewski do króla, BC, rkps 678, s. 550. O Klugu: Erecińskі, *l. c.* — AGAD, Masonica, pudło 4, 1/34. — Małachowski-Łempicki, *op. cit.*, cz. 2, s. 12. — Nieczuja-Urbański, *op. cit.*, s. 15—16.

[36] Akt założenia spółki przytoczył Deresiewicz, *Z badań*, s. 68—71. Zakłady spółki, której Klug był dyrektorem generalnym, działały w Poznaniu i Czerniejewie pod Gnieznem. Nadto Klug budował manufaktury w Swarzędzu i w Kleczewie.

[37] J. Wybicki, *Jarmark, albo Szlachcic mieszczaninem.*

Komedia w trzech aktach. Z rękopisów do warunków scenicznych dostosowali A. M. Skałkowski i Z. Grot. Poznań 1948, s. 18, 63. — Bernacki, *op. cit.*, t. 2, s. 254, 306. — A. Polakowska, *Będziem Polakami*, w książce: *Literackie przystanki nad Wartą*. Poznań 1962, s. 23, 27. Nadto: J. Wybicki, *Początki geografii politycznej*. Wrocław 1811, s. 52 (strona własnej paginacji *Odmian*).

[38] Bogusławski (*l. c.*) wymienił *Burmistrza* pomiędzy sztukami granymi w l. 1790—93. Do późniejszej kariery: A. Miller, *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745—1865)*. Wilno 1936, s. 119. — L. Bernacki, *Jan Nepomucen Kamiński*. Lwów 1911, s. 36, 37. — K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 3, Kraków 1879, s. 203, 246, 252.

ŻYCIE JANA BAUDOUIN

[1] J. Kott, *O Baudouinie, księdzu Marku i polskim Świętoszku* w programie Państwowego Teatru im. S. Jaracza w Łodzi, 1959, s. 15—20. — F. Bohomolec, *Komedie konwiktowe*. Opracował i wstępem poprzedził J. Kott. Warszawa 1959, s. 59. Jako 5 tom „Teatru polskiego Oświecenia" zapowiedział „komedie Jana Baudouin de Courtenay". Zob. „Pamiętnik Literacki", 1957, z. 1. s. 75.

[2] O PIOTRZE: *Armorial général*, reg. 1, 1e partie (1865), s. 53. — J. I. N. Baudouin de Courtenay, [Autobiografia w książce:] S. A. Wengierow, Критико-биографический словарь русских писателей и ученых t. 5, S. Petersburg 1897, s. 21. Wyimek z notatkami autora: BN, rkps 1785. (Autor nie znał imienia tego przodka i mylnie sądził, że to ojciec Jana.) O GABRIELU PIOTRZE: F. Śmidoda, *Ks. Gabriel Piotr Baudouin i jego dzieło w latach 1732—1768*. War-

szawa 1938. Gabriel Piotr urodził się 1689 w Avesnes jako syn Piotra. Ustalił: Wiktor Gomulicki, za nim Śmidoda (s. 35), który określił tę rodzinę jako drobnomieszczańską i zaprzeczył pokrewieństwu Gabriela Piotra z Janem. Tymczasem Gabriel Piotr występował jako „*nobilis*" (AGAD, Metryki koronne, 225, k. 733—734 v. oraz indeks). Wedle tradycji rodzinnej był stryjem Jana (J. I. N. Baudouin de Courtenay, *l. c.*). To, że ojciec Jana nosił imię FRANCISZEK, zapamiętała p. Janina Grzegorzewska, praprawnuczka Jana Baudouin. Znalazła je w papierach Artura, prawnuka Jana Baudouin, spalonych w 1944. „Duże miniatury jego (w mundurze) i jego żony posiadali Dziewulscy" — notuje p. Grzegorzewska. Były wystawione jako dzieła Daniela Chodowieckiego. Zob. *Pamiętnik wystawy miniatur oraz tkanin i haftów*. Warszawa 1912, s. 11. Spalone w 1944 wedle informacji inż. Stanisława Dziewulskiego. Rok urodzin JANA wynika z metryki śmierci. Zob. przyp. 73.

[3] AGAD, Archiwum Ordynacji Roskiej, LI, nr 159, listy Franciszka Baudouin do Józefa Sapiehy. (Tamże opinia Piotra Sapiehy, LVI, nr 8.) Na 6 kopertach pieczęcie ze zdwojonym inicjałem „FB" pod koroną szlachecką. W aktach parafialnych on i jego żona *nobiles*, lecz wobec prawa mieszczanie, o czym świadczy spis obejmujący tylko mieszczan. Zob. przyp. 4.

[4] J. J. Dawidson, *Lustracja Miasta J. K. M. Rezydencjonalnego Starej Warszawy*, poz. 181. Z wdzięcznością skorzystałem z maszynopisu, który przygotowali do druku: A. Berdecka, J. Rutkowska, A. Sucheni-Grabowska, H. Szwankowska i Z. Wójcik. Metryki chrztu 4 dzieci w parafii św. Jana: Piotra ur. w 1739 (LB 1735—39, s. 262), Macieja ur. w 1740 (LB 1740—43, s. 46), Krystyny ur. w 1745 (LB 1744—47, s. 103), Anny ur. w 1747 (LB 1747—51, s. 129). Metrykę ślubu mógł widzieć W. Smo-

leński, *Mieszczaństwo warszawskie w końcu wieku XVIII*. Warszawa 1917, s. 12. Napisał „de Baudouin", a tej wersji nie ma w znanych mi dokumentach.

[5] [J. Baudouin], *Poparcie „Uwag nad życiem Jana Zamoyskiego" z rozstrząśnieniem pism, które się z ich powodu zjawiły*. [Warszawa] 1788, s. 12—13. Autorstwo wskazał W. Konopczyński, *Wśród błędów*, „Przegląd Powszechny", 1950, nr 7—8. Nie przytoczył dowodu, który jednak jest oczywisty: zob. cytat na s. 156 mojej książki. O reformie kolegium: S. Bednarski, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce*. Kraków 1933, s. 443, 452—458.

[6] Metrykę chrztu znalazł Zbigniew Belina-Prażmowski w parafii św. Jana i wskazał p. Grzegorzewskiej, która zapamiętała tylko nazwisko ojca chrzestnego. Księga przepadła w czasie wojny. (W rachubę wchodzi tylko LB 1770—72, gdyż poprzednich od 1752 i następnej nie było już przed wojną.) Imię i nazwisko żony: AMW, akta hipoteczne, 2432, nr 4. Na Pomorze wskazują: wiadomość o posiadłości Baudouina pod Gniewem tudzież o miniaturach Chodowieckiego. Por. przyp. 2 oraz s. 111 mojej książki.

[7] Parafia św. Krzyża, LC 1768—83, k. 77 v. — Boniecki, t. 10, s. 150. W 1777 Kluczewskim urodził się syn, którego trzymali do chrztu: Jerzy Mniszech, Stanisław Poniatowski, Apolonia Poniatowska i Helena Ogińska (LB 1773—77, s. 256—257). Starsza siostra Anny, Krystyna, wyszła 25 XI 1761 za Jana Erharda (LC 1741—67, k. 163). Debiut: zob. przyp. 13.

[8] [J. Jezierski], *Listu do przyjaciela w okolicznościach miast tyczących się, z Warszawy pisanego, druga edycja*. [Warszawa 1790]. Przedruk: *Materiały do dziejów sejmu czteroletniego*. Opracowali [i] przygotowali do druku: J. Woliński, J. Michalski, E. Rostworowski, t. 2, Wrocław 1959. Tu na s. 455, 461—462 o Baudouinie, co wykazał W. Smoleński, *Pu-*

blicyści anonimowi z końca wieku XVIII. Warszawa 1912, s. 15.

[9] Konsens J. O. Książęciu Michałowi Radziwiłłowi, kasztelanowi wileńskiemu, do ustąpienia gruntu na osoby Ichmość PP. Baudouin, małżonków, AMW, akta hipoteczne, 2432, nr 4.

[10] *Etablissemens concernant les loix de change... Traduits exactement et littéralement de l'original polonois par Mr Jean Baudouin.* Varsovie [1775]. Tekst polski i francuski, *pagina fracta* (niemiecki ukazał się osobno). O Radziwille: T. Korzon, *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta,* wyd. 2, t. 4, Kraków 1898, s. 55.

[11] AMW, *l. c.* — AGAD, Warszawa ekonomiczna, 26, posesja 1556. Podpis: *Baudouin.*

[12] Epitafium w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych", t. 14, cz. 1, 1776. Przedruk: Z. Staniszewski, *Wiersze „Gröllowskie"*, „Ze Skarbca Kultury", 1952, z. 1. Podpisane: Baudouin.

[13] Siedem sztuk drukowanych, podpisanych, zob. przyp. 16, 21, 22, 24, 26, 33. Podpisana, nie drukowana zob. przyp. 65. Nadto:

A. Wystawione, pewno pod jego nazwiskiem
— *Stary aktor,* Picard, 1806
— *Ryszard Lwie Serce,* Sedaine, muz. Grétry, 1809
— *Drabinka jedwabna,* Planard, muz. Gavaux, 1810

B. Przypisane mu (daty druku w nawiasie)
— *Demokryt,* Regnard, 1775 (1775)
— *Kaffa,* Rousseau, 1777 (1779)
— *Roztargniony,* Regnard, 1777 (1778)
— *Skąpiec,* Molier, 1777 (1778)
— *Dwóch strzelców i mleczarka,* Anseaume, muz. Duni, 1779 (1781)
— *Portret mówiący,* Anseaume, muz. Grétry, 1782
— *Diabla wrzawa,* Sedaine, muz. Gaetano, 1787
— *Raul Sinobrody,* Sedaine, muz. Grétry, 1805

— *Wieża z Neusztadt*, Marsollier, muz. Dalayrac, 1806

C. Przypisana mu w tej książce

— *Burmistrz poznański*, 1782 (1782), Collot d'Herbois wg Calderona

D. Przypisane mu dawniej, z zastrzeżeniami

— *Mąż oszukany (Georges Dandin)*, Molier, 1780 (1780)

— *Powrót niespodziany*, Regnard, 1779 (1779)

Razem 23. Źródła: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwów 1925, t. 2, s. 204—205, 212—213, 221—222, 224—226, 243, 295, 306, 350. — E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*. Wrocław 1954, s. 254, 297, 298, 302, 542. Z wykazu Bernackiego opuszczono 2 sztuki: *Kowala* i *Mieszczanina szlachcica*. Przerobił je Wichliński. Zob. J. Rudnicka, *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1781—1783*, „Pamiętnik Teatralny", 1961, z. 1, s. 51, 52.

[14] Bernacki, *op. cit.*, s. 224, 239, 241—242, 277, 309. — W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, Warszawa 1820, s. 20, 24—25, 26, 30, 32—34.

[15] Bernacki, *l. c.*

[16] *Bednarz*. Opera krotofilna w jednym akcie, tłumaczona z francuskiego [N. M. Audinot] i do kraju z niektórymi odmianami przystosowana przez Jana Baudouin. Warszawa 1779. Premiera: 7 IX 1779. Tu pełne słowa arii i recitatiwów „do nut", a piosenki zaznaczane przez inicipity, np. *Drwi głową stary, gdy w młodej dziewczynie etc.* (s. 14). — *Mości księże plebanie, twoja siestrzenica etc.* (s. 17). — *Pojedziemy na Bielany etc.* (s. 19). — Por. s. 9—11, 13, 22, 29—30, 36, 48. Kupcy polscy w Chocimiu: *Dwaj skąpcy*. Opera krotofilna w dwóch aktach [C. G. Fenouillot de Falbaire]. Przerobiona przez J. B. [Baudouin] stosowanie [!] do narodu i muzyki oryginalnej Jmci Pana de

Grétry. Warszawa 1782. Bernacki (s. 224) podał za niepewnym źródłem datę premiery: 1780. Prawdopodobniejsza: 25 IX 1781 (*ibid.*), bo właśnie wtedy król pojechał do Kamieńca Podolskiego, a dworzanie odwiedzali Chocim.

[17] Por. J. Jackl w „Pamiętniku Teatralnym", 1956, z. 2/3, s. 451 (z poprawką: *Kowala* napisał Wichliński). Statystyka: Bernacki, *l. c.* Rozstrzygnięcie rywalizacji: zob. s. 138 mojej książki. Miała ona jeszcze jeden nawrót. Zob. Bogusławski, *op. cit.* s. 55.

[18] *Świętoszek*: zob. przyp. 24. Dwie przeróbki przypisywane Baudouinowi: zob. przyp. 13. Autorstwo obu niepewne, natomiast warto zwrócić uwagę na zatargi Baudouina z lekarzami i 2 anonimowe przeróbki *Chorego z urojenia*: *Choroba z wymysłu*. Komedia w trzech aktach przez Jmci Pana de Mollier [!] francuskim napisana językiem, a teraz na ojczysty przetłumaczona. [Warszawa] 1783 (nieznana Bernackiemu) oraz *Chory mniemany*. Komedia w 3 aktach Jana Moliera, wytłumaczona wedle oryginału francuskiego ze wszystkimi intermediami. [Warszawa] 1793.

[19] W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Kraków 1948, s. 298.

[20] *Skąpiec*. Komedia w piąciu aktach z francuskiego p. Molière na polski język przetłumaczona. Warszawa 1778, s. 100. Premiera: 1777 (Bernacki, s. 205).

[21] *Dziedzic*. Komedia w piąciu aktach [J. F. Regnard]. Przetłumaczona przez Jana Baudouin i pierwszy raz grana w przytomności J. K. Mci. Warszawa 1777, s. 84—85. Premiera: wrzesień 1776? (Bernacki, s. 260). Teatr wypłacił za *Dziedzica* 5 dukatów 2 IX 1776. IS PAN, Zbiór Rulikowskiego, rkps 62 (2b), k. 127 v.

[22] *Wieszczka Urzella albo to, co się damom podoba*. Komedia w czterech aktach przeplatana ariami [z muz. E. R. Duni] i stosownie do kraju i teatru warszaw-

skiego przez Jana Baudouin wolnym wierszem z francuskiego [C. S. Favart] napisana. Warszawa 1783, s. 49. Premiera: zob. przyp. 30.

[23] *Bednarz*, s. 69.

[24] *Świętoszek zmyślony*. Komedia w piąciu aktach przez Jana Baudouin umyślnie dla teatru warszawskiego z Moliera przełożona i do obyczajów narodowych z niektórymi odmianami przystosowana. Warszawa 1777, s. 108—109. Premiera: kwiecień 1777 (Bernacki, s. 307).

[25] Kott, *O Baudouinie*, s. 19—20. — „*Le bénéfice et gratification de Baudouin, qui a traduit Tartuffe, par ordre du Roy 50 # en octobre 1777*", AGAD, Archiwum kameralne, 1536. Ten dokument wskazał mi łaskawie Józef Szczepaniec.

[26] Najciekawsza w tych zmaganiach jest sprawa *Pigmaliona*. Premiera odbyła się w Warszawie 23 XI 1777 (Bernacki, s. 294). Zdaniem J. W. Gomulickiego grano przekład Węgierskiego. Po tym przekładzie nikt nie śmiałby przeciwstawić mu nowego (prozą!). Stąd wcześniejszy byłby tekst: *Pigmalion w posągu Galatei zakochany*. Scena liryczna [J. J. Rousseau] przekładania Jana Baudouin. Warszawa [b. r.].

[27] J. Baudouin de Courtenai [!], [Inc.:] *Jaśnie Oświecona Komisjo...* [Warszawa b. r.]. Egz. BN, 6[61] B. XV. 1. Dotychczas niesłusznie łączono ten druczek z aferą Rozrażewskiego: Estreicher, t. 12, s. 412. — Smoleński, *l. c.*

[26] [J. Ancuta?], *Suplement „Przewodnikowi warszawskiemu" wydany w tymże roku 1779*, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Kijowie, Kolekcja rękopisów z zakresu historii literatury i prawa (1582—1918), rejestr 2, nr 14. Znalazł i łaskawie mi udostępnił Edmund Rabowicz. Autorstwo Ancuty wysunął J. W. Gomulicki.

[29] Jezierski, *l. c.* — Smoleński, *l. c.* — J. Heine do księcia Ksawerego Saskiego, Biblioteka Polska w Paryżu, rkps 65, nr 93, s. 234; nr 350, s. 1345, 1363.

[30] *Wieszczka Urzella*, pełny zapis w przyp. 22. Bernacki (s. 236) podał za niepewnym źródłem datę premiery: 1781, wątpliwą wobec wymowy motta. Prawdopodobniejsza: 21 IV 1782 (*ibid.*). Dedykacja podpisana: J. B. de C***. Może tej Zosi (sawantki, jak wynika z dedykacji): *Fanni, czyli Żal nieszczęśliwy*. Przypadek angielski przekładania z francuskiego na polski język przez Jejmość Pannę Zofię Załuszczyńską, wojska koronnego podpułkownikównę. Warszawa 1784.

[31] Bernacki, op. *cit.*, t. 1, s. 257.

[32] *Dépense théâtrale. Pour le mois du Janvier 1784, pour payer ceux, qui restent à Varsovie.* Tu: *„Mr Baudouin 10 [ducats]"*. — *Table des avances du mois de Février 1784.* Tu: 15 II 1784 *„à Mr Bodue à Compte 5.* — —", 23 II 1784 *„à Mr Boduin le reste de son appointement 5.* — — ". BOK, rkps 4137 (spalone w 1944). Odpisy: IS PAN, Zbiór Rulikowskiego, 63 (1), k. 63; 63 (3), k. 188. Por. L. Simon, *Dwa etaty teatralne Bogusławskiego z lat 1783 i 1784*, „Ruch Literacki", 1929, nr 6. Tu mylnie odczytane nazwisko: „Mr Baudoni [?]".

[33] *Do Jegomości Pana Owsińskiego* w książce: *Fabrykant londyński, czyli Rozpacz szczęśliwa.* Drama w piąciu aktach napisane po francusku przez pana [Fenouillot] de Falbaire, a przełożone na polski język [z] zostawioną sceną w Londynie przez Jana Baudouin. Warszawa 1784, s. nlb.

[34] *Zenewal.* Drama w piąciu aktach z francuskiego [L. S. Mercier] przełożona przez Jegomości Pana niegdyś Józefa Łopuskiego, generała adiutanta Buławy Polnej Koronnej, a WW. Wojciechowi i Annie Suchodolskim, szambelaństwu J. K. M. [przez Jana Baudouin] przypisana. Warszawa 1786. Premiera: 1784 (Bernacki, s. 254).

[35] „Jan Baudouin de Courtenay, Kon. Nad. J. K. Mości", AMW, Akta hipoteczne, 2432, nr 9. Jest to umowa dzierżawna z klasztorem OO. Paulinów (1 VII 1785). W 1783 wyprocesowali oni w sądzie asesorskim północną część gruntu wydzierżawionego Baudouinowi przez Brühla.

[36] O studiach: J. Baudouin de Courtenay, *Rzut oka na mesmeryzm...* Warszawa 1820, s. 66. Wzmianki o Najwyższej Istocie (lub Istności): *Burmistrz poznański*, s. 403 (wyd. Pawłowiczowej); *Poparcie „Uwag"*, s. 106; *Testament* (zob. przyp. 64), s. 31.

[37] Baudouin de Courtenay, *Rzut oka*, s. nlb, 51. — Tenże, *Odpowiedź na recenzję „Rzutu oka na mesmeryzm"...* Warszawa 1821, s. 4, 15. — Tenże, *Pamięci Fryderyka Mesmera* w książce: *Głębsze uważanie mesmeryzmu...* Warszawa 1821.

[38] Możliwe, że wyjechał ze Stanisławem Potockim, który w 1787 przeszedł w Paryżu ośmiomiesięczną kurację prowadzoną przez samego Mesmera (a podczas wycieczki do Anglii przez jego ucznia Lamotte). Był tam również Jan Potocki, z którym Baudouin miał wkrótce współpracować w Warszawie. AGAD, Archiwum publiczne Potockich, 262, t. 1, k. 250. Por. J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich.* Tekst opracował i wstępem poprzedził J. Dihm. Warszawa 1957, t. 1, s. 242—244.

[39] J. Baudouin, *Pieśń na pochwałę Jana Sobieskiego, króla polskiego...* Warszawa 1788. Przedruk: R. Kaleta, *Karuzel*, „Pamiętnik Literacki", 1951, z. 3/4, s. 945.

[40] Nie wiadomo, czy współpracował z pismem od początku (nr 1: 9 XI 1788). Zachowała się umowa z 1 I 1791, w której zobowiązał się za 8# miesięcznie *„livrer les traductions du «Journal Hebdomadaire de la Diète» et les pièces nécessaires pour le remplir"*. Znalazł ją Józef Szczepaniec, AGAD, Archiwum kameralne, 1590. Jako wydawca figuruje Le Jay de Massuère. Pełny tytuł: „Journal Hebdomadaire de la Diète par M. de V." Nu-

mery 1—12 wznowiono ze wstępem jako broszurę, co niedokładnie opisał Estreicher, t. 18, s. 629. Ostatni numer wyszedł 4 VIII 1792. W BN (PS 415) numery 1 (1788) — 26 (1790) w 3 tomach oprawnych w skórę z dedykacją: τῷ ζοίλῳ καί φίλῳ φιλοτάτῳ [Zoilowi i czułemu przyjacielowi] *Jean Potocki*".

41 *Poparcie „Uwag"* (pełny zapis w przyp. 5) wywołało *Dwanaście listów przeciw „Poparciu «Uwag»"*. [Warszawa] 1791. Nie jest wyświetlone autorstwo przypisywanych Baudouinowi *Uwag ogólnych nad stanem rolniczym i miejskim*. Zob. *Materiały*, t. 1, Wrocław 1956, s. XIII.

42 [J. Baudouin], *Bezstronne uwagi nad mową J. W. Jezierskiego, kasztelana łukowskiego, mianą na sejmie dnia 15 grudnia 1789 przeciwko mieszczanom*. [Warszawa 1789]. Przedruk: *Materiały*, t. 2, s. 448.

43 Mógł poznać dzieje tej rodziny z dzieła *De stirpe et origine domus de Courtenay*. Parisiis 1607. Miał je (może po Janie) jego prawnuk Jan Ignacy Niecisław. (Zob. E. Chwalewik, *Zbiory polskie*, t. 2, Warszawa 1927, s. 379.) Do roku 1815 podpisywał się „Baudouin". Tylko w niektórych dokumentach i dedykacjach „Baudouin de Courtenay", poczynając od skargi na Szmulowicza: zob. przyp. 27, 30, 35, 52, 60, 62, 63, 65. Nowa wersja panuje niepodzielnie od 1815.

44 Jezierski, *l.c.* Cytat z *Bezstronnych uwag*: s. 435.

45 J. Baudouin, *Na przypadek Stokowskiego*, BN, rkps, 5396 akcesja. Nazwisko autora w rękopisie: Bodoin. Tekst udostępnił mi łaskawie J. W. Gomulicki.

46 Akta sądów marszałkowskich, gdzie miał zapaść ostateczny wyrok, spaliły się w 1944. Wiadomość o zaskarżeniu i pierwszym wyroku z listu Piattolego (15 XI 1790) do Stanisława Augusta. Dziewiętnastowieczny odpis ze zbioru Aleksandra Czołowskiego, Ossolineum, 9751 I, s. 287. Z treści listu, jak również z następnego listu (17 XI 1790, s. 291), wynika, że Baudouinowi nic się

nie stało. Dokument znalazł i udostępnił mi Andrzej Ryszkiewicz.

[47] Parafia Św. Krzyża, LC 1784—92, k. 43. O Pitschmanie: E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. 3, Warszawa 1857, s. 354. — Z. Batowski w słowniku Thieme — Beckera, t. 27, s. 116—117. O Comellim tenże, *Malarki Stanisława Augusta*. Wrocław 1951, s. 51, 42.

[48] Indygenat Baudouina wzmiankują: WKZ w Wielkiej Encyklopedii Powszechnej Ilustrowanej, t. 7 (1892), s. 121. — J. Ostrowski, *Księga herbowa rodów polskich*, z. 1, Warszawa 1897, cz. 2, s. 16. Z informacji przytoczonych na s. 160 mojej książki wynika, że jeszcze w końcu 1792 był mieszczaninem. Mimo to używał wtedy herbu. Suchy odcisk sygnetu: AGAD, Archiwum kameralne, 1590. Jest to niezawodnie ten herb (czarny lew w złotym polu), który reprodukują: WKZ i Ostrowski, cz. 1, s. 25.

[49] *Poparcie „Uwag"* (pełny zapis w przyp. 5). s. 75. Wizerunek wedle portretu wykonanego przez Pitschmana, niezawodnie w l. 1789—94, pastel, owal (27 × 21,5 cm), ze zbiorów Jana Ignacego Niecisława, obecnie za granicą. Znam go z fotografii (własność p. Grzegorzewskiej). Opis portretu w fascykule „Pitschman", APAN, Teki Batowskiego, 4°, 9.

[50] Smoleński, *l. c.* Sprawą kierował niewątpliwie Karol Boscamp, dworzanin króla. Tekst: [A. d'Altesty], *Uwagi nad rewolucją polską*. [Przełożył J. Baudouin. Warszawa 1792]. Przedmowa ukazała się wcześniej: „Korespondent Warszawski", 1792, nr 48 z 21 VIII, dodatek, datowane „z Warszawy, dnia 16 sierpnia".

[51] Data urodzin Narcyza Pitschmana wedle Tek Batowskiego, *l. c.* (zapisu w parafii Św. Krzyża nie odszukałem).

[52] Ossolineum, rkps 6851, k. 113—113 v. Podpisany „Jan

Baudouin de Courtenay, autor pism rozmaitych", odpis Waleriana Kalinki. Autograf znajdował się w BOK, spalony w 1944. Zob. Smoleński, *l. c.*

[53] Do 2 IV 1793 wypłacono mu istotnie resztę zaległości. AGAD, Archiwum kameralne, 1590. Znalazł Józef Szczepaniec. 7 podpisów: Baudouin.

[54] *Diariusz czynności delegacji w Grodnie.* AGAD, Warszawa ekonomiczna, 1053, k. 53—53 v, 54 v. Por. Smoleński, *Mieszczaństwo*, s. 203. Baudouin był wówczas płatnym wywiadowcą magistratu i przełożył na francuski *Prośby Miasta Warszawy.* Egzemplarza *Mowy* nie odszukano. Wiadomość o przekładzie: AGAD, Archiwum kameralne, 1590. Podpisy: J. Baudouin i J. B. Por. Archiwum Księcia Józefa Poniatowskiego, A 55.

[55] AGAD, Archiwum Królestwa Polskiego, 363, k. 290. List Baudouina do Króla, 1797. Znalazł Edmund Rabowicz. Usługi oddane Bogusławskiemu: J. Chreptowicz, *Odezwa do publiczności.* [Warszawa 1794], k. 2. O pracy w Komisji zob. przyp. 60. Może to on wydawał „Journal Historique des événemens qui ont eu lieu à Varsovie depuis le 17 avril 1794, extrait des feuilles polonaises, par Mr B." (Dufour, 14 numerów.)

[56] Informacja p. Grzegorzewskiej. Rodzina miała portret Joanny Krystyny „w stroju XVIII w. i pudrowanej" („podobno bardzo ładna"). Wedle p. Grzegorzewskiej nazywałaby się z tego małżeństwa Siemionowa, potem przemianowana na Siemionowską. W dokumencie z 1822: Simonowska. AMW, Kanc. W. Skorochoda-Majewskiego, 1822 (10843). Wyjazd Pitschmanów: [N. Pitschman], *Pamiętnik życia jednego ze znakomitych Krzemieńczanów, Narcyza P., z dopełnieniem przez brata jego Aleksandra.* Tarnopol 1880, s. 4.

[57] *Materiały*, t. 2, s. 447. — „Przestroga", niewątpliwie pod jego dyktando, w lustracji z 1790. AGAD, Warszawa ekonomiczna, posesja 1556.

[58] AGAD, Warszawa ekonomiczna, 16, k. 237 v. — 238.

Wynik spisu ludności przeprowadzonego w drugiej poł. 1792.

[59] [C. W.] Hufeland, *Sztuka przedłużania życia ludzkiego*. Przez Jana Baudouin przełożona. Warszawa 1800—1801, cz. 2, s. 40.

[60] Przedmowa tłumacza, którą poprzedza dedykacja *Do Jaśnie Wielmożnego Jmci Pana Kazimierza Mieczkowskiego, od Najjaśniejszego Dworu Petersburskiego do upadłych banków wyznaczonego komisarza, kawalera Orderu św. Stanisława, starosty rabsztyńskiego etc.* W dedykacji podpisanej „Baudouin de Courtenay" autor podziękował za doznane „od lat trzydziestu dobroczynnej przyjaźni dowody", za to, że go Mieczkowski „do tłumaczenia zachęcił i do wydania drukiem w stanie postawił". Niewątpliwie Mieczkowski zatrudnił go w Komisji Sądowej do spraw sześciu banków w 1794. Zob. W. Kornatowski, *Kryzys bankowy w Polsce 1793 roku*. Warszawa 1937, s. 113.

[61] AMW, Kanc. W. Skorochoda-Majewskiego, 1815 (3152).

[62] *Ibid.*, 1811 (1394), 1815 (3451), 1823 (11 133). Sprzedaż: AMW, akta hipoteczne, 2432, nr 5—6.

[63] AMW, Kanc. W. Skorochoda-Majewskiego, 1812 (2121, sprawa Jezierskiego), 1814 (2660, sprawa Mieczkowskiego).

[64] Zob. Szwankowski, *l. c.*

[65] *Testament, czyli Tajemnice zamku Udolfa*. Drama w 5 aktach z francuskiego tłumaczone przez J. B. de C. K. N. Ossolineum, rkps 5030 I. Ekslibris Antoniego Fischera i amatorska obsada z datą 23 XII 1825 (Korsini-Fischer). Wedle Szwankowskiego (s. 308) grano tę sztukę w Warszawie w l. 1805—1806 w przekładzie M. Szymanowskiego.

[66] *Version libre et en même temps fidèle des vers latins faits par le père Kopczyński et traduit par Jean Baudouin de Courtenay, adressés à S. M. l'Em-*

pcreur de toutes les Russies, lorsqu'il visitait ses vastes provinccs, au nom des piaristes. [Warszawa 1816]. Ten przekład był poprzedzony drukiem: J. Baudouin de Courtenay, *Version libre des vers latins [du père Kopczyński] au Congrès dc Vienne.* [Warszawa b. r.]. Emerytura: AMW, Kanc. W. Skorochoda-Majewskiego, 1823 (11 101 i 11 133). Wiadomość o chrzcie Aleksandra od p. Grzegorzewskiej.

[67] O przypuszczalnych wznowieniach Baudouina i Wichlińskiego: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów, 1815—1819.* Opracował i wstępem opatrzył J. Lipiński. Wrocław 1956, s. 69—71 (*Micszczanin szlachcic*), 178—181 (*Skąpiec*). Rec. z *Raula Sinobrodego*: s. 77—79. O Kowalskim: W. Borowy, *Studia i rozprawy.* Wrocław 1952, t. 2, s. 79—80, 89, 133, 136, 140, 143, a zwłaszcza 124 i 175. Osobne wydania jego przekładów ukazywały się w l. 1821—24.

[68] Baudouin de Courtenay, *Głębsze uważanie,* s. nlb. — Tenże, *Dokończenie mesmeryzmu, czyli Cała tajemnica magnetyzmu zwierzęcego...* Warszawa 1821, s. XIX. Świadectwo wnuka: Pitschman, op. cit., s. 3.

[69] Baudouin de Courtenay, *Dokończenic mcsmcryzmu,* s. XIX. Doktorat: *Głębsze uważanic,* s. 89—90. Por. *Dokończenie mesmeryzmu,* s. XVII i *Odpowicdź na krytykę na „Głębsze uważanic mesmcryzmu"...* Warszawa 1821, s. 1. O „Pamiętniku Magnetycznym": J. Bieliński, *Szubrawcy w Wilnie (1817—1822).* Wilno 1910, s. 178—179.

[70] Świetny przewodnik po mesmeryzmie: *Du fluide en médécine,* „Problèmes", 1959, nr 62 (monograficzny). Por. A. Béguin, *L'âme romantiquc et le rêve.* Paris 1956, s. 60 i n.

[71] *Rzut oka na mesmeryzm,* s. 11, 29, 57, 69.

[72] Zob. zapowiedź na okładce *Dokończenia mesmeryzmu,* Zapisy broszur wydrukowanych w przyp. 36, 37, 68, 69.

[73] Metryka śmierci: parafia Św. Krzyża, LM 1821—30, k. 29 (wdowiec, ojciec 3 synów i 4 córek, wiek: 87 lat). Wedle p. Grzegorzewskiej, do I wojny światowej „tuż przy kościele na Powązkach" stał „pomniczek" z napisem: „Jan Baudouin de Courtenay, Konsyliarz Dworu JKM Stanisława Augusta (dat nie pamiętam)". Sprawy spadkowe: AMW, Kanc. W. Skorochoda-Majewskiego, 1815 (3152), 1823 (11 133), 1824 (1600). Nekrologi: „Kurier Warszawski", 1822, nr 55. — „Gazeta Literacka", 1822, nr 6. — „Dziennik Wileński", 1822, t. 1, s. 362.

KRAKOWIAKI I GÓRALE

[1] Zob. W. Bogusławski, *Dzieła*. Warszawa 1820—1823, t. 9, s. 327—328.

[2] Rysopis (*signalement*) był w Archiwum Państwowym w Poznaniu, akta miejskie, XXI, E 6a. Po wojnie nie odszukany. Sygnatura i treść za pracą magisterską S. Trando, *Teatr Bogusławskiego w Wielkopolsce*, 1938, Zakład Historii Literatury Polskiej UAM w Poznaniu, rkps 53, s. 124—125. — K. Skibiński, *Pamiętnik aktora (1786—1858)*. Opracował i wydał M. Rulikowski. Warszawa 1912, s. 62. — W. Zawadzki, *Relacje cudzoziemców o Wojciechu Bogusławskim i teatrze jego epoki*, „Pamiętnik Teatralny", 1954, z. 3/4, s. 337 i nadb. (tu opinia Wójcickiego).

[3] Zawadzki, *op. cit.*, s. 300, 335, 338. — Tenże, *Relacje cudzoziemców o polskim teatrze XVIII i początku XIX wieku*, „Przegląd Humanistyczny", 1958, nr 4, s. 128 i nadb. — Skibiński, *l. c.* — Rysopis, j. w., z poprawką oczywistego błędu (Trando napisał: 15 stóp i 8 cali!).

[4] Zawadzki (jak w przyp. 2), s. 300. — Tenże (jak w przyp. 3), s. 128—129. — E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*. Wro-

cław 1954, s. 341 (relacja z rękopisu 2074 BC, może Emila Murray).

[5] K. Kaczkowski, *Wspomnienia*. Lwów 1876, t. 1, s. 162.

[6] J. Hoszowski, *Spotkania lwowskie*. Do druku przygotowane przez M. Lisiewicza, „Scena Lwowska", 1936/37, z. 3.

[7] L. Bernacki, *Wojciecha Bogusławskiego „Teatr Narodowy"*, w książce *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwów 1925, t. 2. — E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. 1, Warszawa 1850, s. 280.

[8] *Costumes de l'opéra Axur*, Gabinet Rycin UW, zbiór królewski, teka 171, plansze 891—898. Na pochodzenie tego zespołu zwróciła uwagę B. Król, *Antoni Smuglewicz — malarz teatralny*, „Pamiętnik Teatralny", 1956, z. 2/3, s. 337. Por. s. 207 mojej książki.

[9] Z. Hübner, *Bogusławski, człowiek teatru*. Warszawa 1958, s. 162.

[10] Pamiętnik Trębickiego znajduje się obecnie w BN, rkps BOZ 885. (Brak karty tytułowej i ss. 1—2. Opis premiery na s. 6—7.) O nim i jego autorze: A. Skałkowski, *A. Trębicki i jego pamiętnik o insurekcji 1794 roku*, „Kwartalnik Historyczny", 1931, t. 1, s. 267. — W. Tokarz, *Insurekcja warszawska 17 i 18 kwietnia 1794 r.* Warszawa 1950, s. 23. — Tenże, *Rozprawy i szkice*. Warszawa 1959, t. 1, s. 194—196, 198—199. — J. Dembowski i inni, *Tajna korespondencja z Warszawy, 1792—1794, do Ignacego Potockiego*. Opracowali: M. Rymszyna i A. Zahorski. Warszawa 1961, s. 255.

[11] O relacji otrzymanej przez Karpińskiego: T. Mikulski, *Ze studiów nad Oświeceniem*. Warszawa 1956, s. 439 i n. Mikulski przypuszcza, że kartka z tekstem piosenki, opatrzona adnotacją Karpińskiego, doszła poetę z listem, którego treść można zrekonstruować na podstawie pamiętników Karpińskiego. Jeszcze prawdopo-

dobniejsze, że przywiózł Karpińskiemu tę kartkę ktoś, kto wyjechał z Warszawy w dniach 1—3 III 1794 (może emisariusz lub uchodźca). Por. przyp. 36.

[12] B. Król, *op. cit.*, s. 341. — Hübner, *op. cit.*, s. 161. — Tokarz, *Rozprawy*, t. 1, s. 148.

[13] Bogusławski, *Dzieła*, t. 1, s. 76—77.

[14] W. Tokarz, *Warszawa przed wybuchem powstania 17 kwietnia 1794 roku*. Kraków 1911, s. 176—178 (tu przyjęta data 1 III, lecz informacje Bogusławskiego określone jako „nieścisłe", co zapoczątkowało dyskusję). — Tenże, *Na premierze „Krakowiaków i Górali"*, „Kurier Warszawski", 1933, nr 50. Przedruk w *Rozprawach*, t. 1.

[15] L. Simon, *Repertuar teatrów w Polsce za czasów Stanisława Augusta*, „Pamiętnik Literacki", 1929, z. 2. Afisza premiery nie znamy. Gdy Bernacki przeglądał afisze warszawskie w bibliotece Warszawskich Teatrów Rządowych (1910), nie było tam już rocznika 1794. Zob. *Teatr, dramat i muzyka*, t. 1, s. IX—X, także po s. 384b.

[16] *Krótką kronikę teatru polskiego przedrukował* Bernacki (*op. cit.*, t. 1) jako dzieło A. Zalewskiego. Autorstwo Dmuszewskiego wskazał M. Rulikowski, *O dziele Ludwika Bernackiego „Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta"*, „Pamiętnik Literacki", 1925/26, cz. 2 i odb. Warszawa 1926, s. 13—16. Wszystkie argumenty, którymi rozporządzamy, znał już H. Eile, *Teatr warszawski w dobie powstań*. Warszawa 1937, s. 15—31. Eile nie umiał jednak ocenić poszczególnych argumentów i uznał problem za otwarty. Natomiast badacze Bogusławskiego nigdy nie mieli wątpliwości co do daty 1 III. Zob. M. Rulikowski, *Co wiemy i czego nie wiemy o „Krakowiakach i Góralach"*, w programie Teatru Narodowego w Warszawie, 1950, s. 4. — Szwankowski, *op. cit.*, s. 275. — W. Bogusławski, *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*. Tekst według autoryzowanego odpisu z r. 1796

przygotował M. Rulikowski. Wstęp, przypisy i odmiany tekstu opracowali S. Dąbrowski i S. Straus. Wrocław (1956), s. LXVI. Najważniejsza wypowiedź: J. W. Gomulicki, *Cud mniemany, czyli nowe wydanie „Krakowiaków i Górali"*, „Nowe Książki", 1957, nr 11.

[17] Tokarz, *Warszawa*. — *Tajna korespondencja*.

[18] *Tajna korespondencja*, s. 118—119. — AGAD, Archiwum publiczne Potockich, 194, k. 33v. (list do Ignacego Potockiego z 7 XI 1792, opuszczony w *Tajnej korespondencji*). — „Kurier Warszawski", 1845, nr 52, s. 247.

[19] J. Rudnicka, *Relacje o warszawskich przedstawieniach „Henryka VI na łowach" z 1792 r.*, „Pamiętnik Teatralny", 1960, z. 1. — *Tajna korespondencja*, s. 97, 100, 118—119. Nadto AGAD, op. *cit.*, 460v. (list z 6 X 1793, opuszczony w *Tajnej korespondencji*). Por. B. Korzeniewski, *Pierwsze przedstawienie „Szkoły obmowy" w Warszawie*, „Teatr", 1938, nr 1/2. — W. Smoleński, *Książę Ekspodkomorzy i Truskolaska*, „Przegląd Historyczny", 1915, z. 3. — R. Kaleta, *Rozkład feudalizmu w Polsce w świetle nieznanej satyry bibliograficznej*, „Pamiętnik Literacki", 1953, z. 2, s. 644—645.

[20] Rudnicka, *l. c.* — AGAD, op. *cit.*, k. 33v. Por. W. Smoleński, *Konferencja targowicka*. Kraków 1903, s. 323, 324, 326.

[21] *Tajna korespondencja*, s. 53. — AGAD, op. cit., k. 85v. Por. Bogusławski, *Dzieła*, t. 1, s. 74. — Tokarz, *Warszawa*, s. 69—70. Także opinię Trębickiego: „Zręczny ten aktor [sc. Bogusławski] umiał się usprawiedliwić, ale najlepiej umiał sobie ująć bufonadami [?] Igelströma i Moskalów." Tokarz, *Rozprawy*, t. 1, s. 150.

[22] W. Brumer, *Z dziejów „Cudu mniemanego" Wojciecha Bogusławskiego*, „Życie Teatru", 1925, nr 19—22 i odb. Warszawa 1925, s. 6.

[23] Wszystkie cytaty wedle wydania BN (zob. przyp. 16).

[24] *Tajna korespondencja*, s. 255. — AGAD, *op. cit.*, k. 31 (list z 31 X 1792 opuszczony w *Tajnej korespondencji*). Por. Smoleński, *Konfederacja*, s. 326, 329—330, 342. Także Tokarz, *Warszawa*, rozdział 2. — B. Leśnodorski, *Polscy jakobini*. Warszawa 1960, rozdział 8.

[25] A. Fredro, *Trzy po trzy*. Z przedmową A. Grzymały-Siedleckiego. Wydał, wstępem i uzupełnieniami zaopatrzył A. Mościcki. Warszawa 1917, s. 103. — Tokarz, *Insurekcja*, s. 40, 72, 280, 292—293. — W. Dworzaczek, *Genealogia*. Warszawa 1959, tabl. 142.

[26] W. Bogusławski, *Henryk szósty na łowach*. Komedia we trzech aktach z powieści angielskiej napisana. Warszawa 1792, s. 72, 153. E. Kucharski (*Bogusławskiego „Cud, czyli „Krakowiaki i Górale"*, „Pamiętnik Literacki", 1914 i odb.) miał ochotę rozpoznać modela w spiskowcu Maruszewskim, ale Bogusławski mógł naprawdę zapamiętać wspólny model Kokla i Bardosa ze swoich studiów krakowskich. Zob. Mikulski, *op. cit.*, s. 429 i n.

[27] H. Kołłątaj, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III*. Opracował J. Hulewicz. Wrocław 1953, s. 149. Raport przytoczyła K. Mrozowska, *Walka o nauczycieli świeckich w dobie Komisji Edukacji Narodowej na terenie Korony*. Wrocław 1956, s. 252 (tamże o łamaniu przepisów). Mundur kadetów opisała K. Mrozowska, *Szkoła Rycerska Stanisława Augusta Poniatowskiego (1765—1794)*. Wrocław 1961, s. 29.

[28] S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz polskich lóż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738—1821*. Kraków 1929, s. 66, 237. — Tenże, *Wojciech Bogusławski wolnomularzem*, „Ruch Literacki", 1929, nr 3. — Tenże, *Dzieje wolnego mularstwa w Krakowie, 1755—1822*. Kraków 1929, s. 21.

[29] *Głos na zgromadzeniu* □ *wizytatorskiej*, AGAD, Maso-

nica, Zbiór Potockich, IV, 4/18, k. 2v. Dotyczy loży „Świątynia Izis", nie datowane, niewątpliwie z lat 1811—1812, gdyż wzmiankowany jako mistrz K. Rzewuski wtedy sprawował ten urząd. Por. Małachowski-Łempicki, *Wykaz*, s. 188.

30 *Akty powstania Kościuszki*, t. 3. Wydali: W. Dzwonkowski, E. Kipa, R. Morcinek. Wrocław 1955, s. 212. Mianowany członkiem Deputacji Indagacyjnej, widocznie nie chciał pełnić tej funkcji, bo nie złożył nawet przysięgi, wymawiając się chorobą (AGAD, Metryka Litewska, VII, 178, s. 184. Por. Tokarz, *Rozprawy*, t. 1, s. 268. — Leśnodorski, *op. cit.*, s. 305). Natomiast pracował w znacznie ważniejszej Deputacji Rewizyjnej, która badała papiery ambasady rosyjskiej (Tokarz, *Rozprawy*, t. 1, s. 268). Dnia 11 X 1794 otwarł na nowo teatr (Bernacki, *op. cit.*, t. 1, s. 398), na co otrzymał zasiłek od Rady Zastępczej Tymczasowej (*Akty powstania*, t. 2, s. 208). Por. o Bogusławskim podczas powstania: Tokarz, *Warszawa*, s. 69. — Tenże, *Insurekcja*, s. 293—294. — Tenże, *Rozprawy*, t. 1, s. 146.

31 Data sesji u Węgierskiego budziła wątpliwości. Kołłątaj napisał, że sesja odbyła się 7 III. Zob. W. Tokarz, *Ostatnie lata Hugona Kołłątaja*. Kraków 1905, t. 1, s. 85, 89, t. 2, s. 245—246. W następnej pracy Tokarz obalił tę datę, bo dowiedział się z listu Świętorzeckiego (5 III, *Tajna korespondencja*, s. 324), że 7 III Węgierski był już uwięziony, więc nie mógł podejmować spiskowców (*Warszawa*, s. 133, jako nadawca listu mylnie podany Dembowski). Potem Tokarz zapoznał się z rękopiśmiennym diariuszem Stanisława Augusta, z którego wynikało, że Węgierski był aresztowany już 2 III. Stąd przypuszczenie, że sesja odbyła się „bodaj że" 1 III (*Insurekcja*, s. 71). Otóż odbyła się z pewnością jeszcze wcześniej, 25 II, zgodnie z zeznaniami Kapostasa złożonymi przed prokuratorem Samojłowem w Petersburgu. (Zob. S. Sołowiow, История падения Польши

Moskwa 1863, s. 321.) W 1911 ta data wydała się Tokarzowi zbyt odległa od aresztowania Węgierskiego, więc odrzucił ją razem z datą Kołłątaja (*Warszawa, l. c.*). Potem niesłusznie pominął ją, choć nie było sprzeczności między zeznaniem Kapostasa i świadectwem króla. Jeszcze gorszy błąd popełnił S. Kieniewicz (*Ignacy Działyński, 1754—1797*. Kórnik 1930, s. 138), który mniemał, że data Kapostasa odpowiada niemożliwej do przyjęcia dacie Kołłątaja, tylko podana jest w starym stylu. To pomyłka. Dacie 25 II st. st. podanej przez Kapostasa odpowiadałaby data 9 III n. st. (a Kołłątaj podał 7 III). Są to dwie wersje niezależne od siebie. O ile można się zorientować, Polacy podawali w zeznaniach daty nowego stylu i tak rejestrowali je Rosjanie. Datowanie Kołłątaja jest niemożliwe do przyjęcia. Natomiast nic nie przeczy temu, by datowanie Kapostasa uznać za prawidłowe. Więcej wątpliwości budzi pytanie, czy istotnie ks. Józef Meier groził szpadą Kapostasowi (Kołłątaj napisał „Meier", Tokarz, *Ostatnie lata*, t. 2, s. 246). Najprawdopodobniej chodzi o kapitana artylerii Karola Möllera (Mellera, Mehlera), bo tak zeznał Kapostas (Sołowiow, *l. c.*). Jakkolwiek było, aluzja Bogusławskiego godziła niewątpliwie w ognistego księdza, który w nocy przed publicznymi egzekucjami (27 VI) własnoręcznie „ciosał drzewo na szubienice" (Tokarz, *Warszawa*, s. 172. Zob. o nim: W. Smoleński *Kuźnica Kołłątajowska*. Warszawa 1949, s. 153—175. — Leśnodorski, *op. cit.*). Spostrzegł to już Kucharski, *l. c.* Obecność Bogusławskiego na sesji poświadczył Leopold Sierpiński. Zob. Tokarz, *Insurekcja*, s. 294.

[32] Wedle diariusza Stanisława Augusta 2 III aresztowano Klemensa Węgierskiego i Stanisława Potockiego. Zob. Tokarz, *Insurekcja*, s. 72, 292. Po tych nastąpiły dalsze aresztowania, aż do rozbicia spisku.

[33] J. Chreptowicz, *Odezwa do publiczności*. [Warszawa 1794], k. 2. Wskazał mi Józef Szczepaniec. Por.

J. Iwaszkiewicz, *O dwóch Joachimach Chreptowiczach*, „Ateneum Wileńskie", 1937, s. 573.

[34] Relację Seumego przytoczył Zawadzki, *Relacje cudzoziemców o Wojciechu Bogusławskim*, s. 310—311 O Moszyńskim: Tokarz, *Warszawa*, zwłaszcza s. 79 i n. — Tenże, *Rozprawy*, t. 1, zwłaszcza s. 295 i n. Karpiński zapamiętał, że „Igielsztröm nie zakazał grywania tej niebezpiecznej sztuki, ale tylko szpiegował ściślej policją miasta Warszawy". Prawdopodobnie informator poety wyjechał z Warszawy (lub napisał do Karpińskiego) w dniach 1 — 3 III. Zob. przyp. 36.

[35] Chreptowicz, *l. c.* — Tokarz, *Insurekcja*, s. 41, 108, 294. — Tenże, *Rozprawy*, t. 1, s. 141 i in.

[36] Mikulski, *op. cit.*, s. 459. Warto dodać, że zima 1793/94 była „ciepła, bezśnieżna, cała w nieustających deszczach i ulewach" (Kieniewicz, *op. cit.*, s. 127). Może to pomyliło Karpińskiemu chronologię, gdy pisał pamiętnik. W każdym razie wyrażenie „w środku zimy grana" jest jedyną nieścisłością w tym fragmencie. Mniemanie o autorstwie Niemcewicza dzielił Karpiński niewątpliwie ze swym informatorem. Por. przyp. 34.

[37] Mikulski, *l. c.* Podobno wówczas „opowiadano sobie", że autorem był Niemcewicz. Zob. M. Kukiel, *Bogusławski we Lwowie*, „Tygodnik Ilustrowany", 1911, t. 1, nr 23. O rękopisie lwowskim: Rulikowski, *Co wiemy*, s. 4—5. — Dąbrowski i Straus, *op. cit.*, s. XXXVIII—XLVI.

[38] *Der arme Student. Aus dem Polnischen des Niemcewicz.* Lemberg [b. r.]. Por. Mikulski, *l. c.*

[39] Zob. przyp. 2. Refleksję Bogusławskiego przytoczył J. Lipiński, *Wojciech Bogusławski w polskiej krytyce teatralnej z lat 1814—1819*, „Pamiętnik Teatralny", 1954, z. 3/4, s. 272.

[40] Lipiński, *op. cit.*, s. 274. Por. J. Wiśniewski, *Przegląd prasy*, „Pamiętnik Teatralny", 1958, z. 1.

[41] Skargę Bogusławskiego przytoczył L. Simon, *Z os-*

tatnich lat Wojciecha Bogusławskiego, „Teatr", 1935, nr 8/9. O przykrawaniu swoich sztuk do gustu klasyków napisał Bogusławski we wstępie do *Dzieł*, t. 1, s. V—VII. Por. M. Witkowski, *Nieznany list Bogusławskiego z r. 1820*, „Pamiętnik Teatralny", 1954, z. 3/4, s. 382. — E. Szwankowski, *Odnaleziony autograf Wojciecha Bogusławskiego, ibid.*, 1956, z. 1.

[42] Epizod z 1820 za Dąbrowskim i Strausem, *op. cit.*, s. LXXXIII—LXXXIV.

[43] *Adama Mickiewicza Wspomnienia i myśli.* Z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń. Warszawa 1958, s. 145. — A. Mickiewicz, *Listy*, cz. 1. W opracowaniu S. Pigonia, *Dzieła*, Wyd. Narodowe, t. 14, Warszawa 1953, s. 459—460.

SŁOWACKI I MICKIEWICZ WOBEC TEATRU ROMANTYCZNEGO

Ten szkic obficiej ilustrowany ukazał się z drugim, bardziej szczegółowym (*O teatralnym kształcie „Balladyny"*, z obu były odbitki), w zeszycie „Pamiętnika Teatralnego" poświęconym polskiemu teatrowi romantycznemu (1959, z. 1—3). Publikacja wzbudziła zainteresowanie. Pisali o niej: I. Sławińska, *Wyprawa w dzieje teatru*, „Kamena", 1960, nr 5. — M. A. Styks, *Sensacje i rewelacje*, „Życie Literackie", 1959, nr 48 i *Dwa programy, ibid.*, nr 49. — K. Wyka, *Chwalę teatrologów*, „Nowa Kultura", 1960, nr 5. Ostatnio wystąpił przeciw niej W. Kubacki, *„Dziady" w Teatrze Rapsodycznym*, „Teatr", 1961, nr 22. Ostrą krytykę swojego profesora odnotowuję z żalem, tym większym, że mnie nie przekonała. Prof. Kubacki uznał koncepcję doświadczeń teatralnych za pomyłkę: „Goethe powziął pomysł *Fausta*, zanim włoskie tancerki-sylfidy zaczęły fruwać na linach przed oczami zadowolonych episjerów." Niestety, było inaczej. Włoskie tancerki zaczęły latać na linach co

najmniej od końca XVI w., w XVII w. zjawisko było dość rozpowszechnione w całej Europie, a w XVIII w. tak pospolite, że Goethe mógł, a skądinąd wiemy, że istotnie napatrzył się do syta fruwających tancerek, zanim pomysł *Fausta* przyszedł mu do głowy. Nie ulega również wątpliwości, że większość znakomitych romantyków (w tej liczbie nasi) była zafascynowana teatrem swoich czasów. Nie należałoby nazywać ich episjerami tylko dlatego, że ulegli urokowi *Roberta Diabła*. Najwybitniejsi zdołali przecież zachować postawę krytyczną. Zachwycali się teatrem romantycznym, lecz chcieli go podporządkować innym celom niż te, którym służył. Niewątpliwie prawdą jest, co napisał prof. Kubacki: „Przybytki rewolucyjnej Melpomeny dalekie były... od planu widowni, jaką w marzeniu budowali wielcy twórcy polskiego romantyzmu." Ale prawdą jest również, że w teatrze, który sobie wymarzyli, Kordian miał sfruwać z Mont Blanc na linie. Zrozumiała jest troska prof. Kubackiego o właściwe inscenizowanie romantyków dziś: „W epoce odrzutowców nikt by nie zniósł w teatrze widoku Kordiana zjeżdżającego na chmurze z iglicy Mont-Blanc na plac Zamkowy w Warszawie." Przypuszczalnie jest tak, jak pisze prof. Kubacki, choć nie ma na to dowodów, a zarzekanie się w imieniu publiczności bywa ryzykowne. W każdym razie w moim szkicu zająłem podobne stanowisko. Napisałem, że metody teatru romantycznego są martwe. Jednocześnie stwierdziłem, że nie zastosowano ich do dramatów Słowackiego wtedy, kiedy były żywe. To znaczy, że nigdy nie grano Słowackiego tak, jak sam chciał. Z tego powodu wyraziłem ubolewanie mniemając, że lepsza kłopotliwa tradycja niż żadna. Interesowała mnie prawda o polskim teatrze romantycznym, a tej prof. Kubacki nie obalił. Zbyt wymowne są listy Słowackiego, Krasińskiego, a nawet to, co Mickiewicz powiedział o „Cyrku Olimpijskim", abyśmy mogli wątpić w siłę, z jaką teatr ówczesny oddziałał na naszych romantyków. Nie przekonany

w żadnym punkcie, przedrukowuję mój szkic po trzech latach bez zmiany, poprawiając tylko dostrzeżone błędy erudycyjne.

[1] Stosunek Słowackiego do teatru nie wzbudził dotychczas wielkiego zainteresowania. Juliusz Kleiner, autor podstawowej monografii, zajął się tym tematem już po napisaniu książki. Najpierw podjął go na przedwojennym seminarium poświęconym *Balladynie*. „Starałem się [wtedy] uwydatnić koncepcje teatralne [autora]" — wspominał ówczesną pracę 12 XII 1950 podczas I Ogólnopolskiej konferencji w sprawie badań nad sztuką. — „Z tego wynikła praca mojego ucznia Pappa *Oświetlenie sceny w dramatach Słowackiego*." (Zob. stenogram dyskusji po referacie Leona Schillera, IS, rkps 263/6, s. 2—3.) Niestety, książka Pappa (Lwów 1939) zwraca wprawdzie uwagę na znaczenie doświadczeń teatralnych Słowackiego, ale znajomości teatru romantycznego nie wykazuje. Sam Kleiner przygotowywał pod koniec życia osobną rozprawę o Słowackim jako dramatopisarzu, ale nie zdołał jej wykończyć (por. przyp. 9, 10 i 12. Wiadomość zawdzięczam prof. Starnawskiemu). Ciekawa rozprawa Z. Markiewicza, *Teatr Juliusza Słowackiego w latach 1832—42 a wpływy francuskie* (*Juliusz Słowacki*. Księga zbiorowa w stulecie zgonu. Londyn 1951) ogranicza się do wyliczenia pokrewieństw pomiędzy tekstami. Jedyny sygnał ostrzegający, że chodzi o ważne zjawisko historyczne, stanowiła przez długi czas antologia: *Słowacki o teatrze*, zestawiona przez T. Świątka w książeczce *Królowi Duchowi na dniu powrotu*. Kraków 1927. Jest niekompletna i zawiera sporo błędów, ale wspominam ją z wdzięcznością, gdyż nasunęła mi myśl objaśnienia jej zawartości. Taka próba — także jedyna i bardzo pobieżna — znalazła się dotychczas tylko w rozprawce J. Starnawskiego, *Zagadnienia kultury arty-*

stycznej w listach Słowackiego, „Roczniki Humanistyczne" KUL, 1955, s. 186—200.

[2] *Listy do matki*. Opracowała Z. Krzyżanowska. Wrocław 1949 (*Dzieła* pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 11), s. 27, 31—32, 34, 38, 39, 47, 59, 95—96, 102. O doświadczeniach krajowych zob. przyp. 15. Pierwsze zetknięcia z teatrem niemieckim (Wrocław, Drezno) pomijam, gdyż dla treści tego szkicu są mniej ważne.

[3] Por. Z. Raszewski, *W Szwajcarii*. Słowacki na widowni teatru genewskiego, „Pamiętnik Teatralny", 1962, z. 1.

[4] Repertuar londyński z czasów pobytu Słowackiego na podstawie „Timesa". Wypisy przygotowała na zamówienie „Pamiętnika Teatralnego" Teresa Garnysz (rkps w tece redakcji, nr 510). O ówczesnym teatrze angielskim: G. Sinko i T. Grzebieniowski, *Teatr krajów zachodniej Europy XIX i początku XX w.*, cz. I. Warszawa 1954 (cz. poświęcona Anglii opracowana przez G. Sinkę). Tam podstawowa literatura.

[5] O Astleyu: E. Grammatica w *Enciclopedia dello Spettacolo*, t. I, szp. 1030—1032. Tam podstawowa literatura.

[6] *Almanach des Spectacles de 1831 à 1834*. Paris 1834. Por. także „Journal des Débats", 2/3 I 1832. Liczba wzrosła gwałtownie właśnie w r. 1831, gdyż poprzedniego roku grano ich 175. W jednym tylko wrześniu (pierwszy miesiąc pobytu Słowackiego w Paryżu) wystawiono 23 nowości, w tym „15 niezaprzeczonych sukcesów" (*ibid.*, 2 X 1831). M. A. Allevy-Viala (*Inscenizacja romantyczna we Francji*. Przełożył W. Natanson. Warszawa 1958, s. 95) pisze, że „Cyrk Olimpijski" wydawał i 100 000 franków na jedną inscenizację. Cyfry podawane przez ówczesnych bywają jednak przesadne: przed premierą *Roberta Diabła* (21 XI 1831) „Journal des Débats" rozgłaszał, że miała kosztować 200 000, chociaż J. P. Moynet podał wg rachunków

sumę 43 543 (*L'Envers du théâtre*, Paris 1888, s. 280). Była i tak ogromna; jej siła nabywcza odpowiadała w przybliżeniu 100 000 franków obecnych!

[7] Po raz pierwszy opisał go u nas k. [B. Korzeniewski], *Cyrk Olimpijski*, „Teatr", 1949, nr 7/8. Ilustracje dołączone do tego szkicu dotyczą jednak drugiego teatru Franconich, położonego przy Faubourg du Temple — pomyłka, którą powtórzyli: Z. Strzelecki, *Zagadnienia architektury teatralnej*, „Dialog", 1959, nr 4, i S. Skwarczyńska, *Leona Schillera trzy opracowania „Nie-boskiej komedii" w dziejach jej inscenizacji w Polsce*. Warszawa 1949, tabl. 1. Plan trzeciego Cyrku, położonego przy Boulevard du Temple, reprodukował B. Horowicz, *Adam Mickiewicz i „Cyrk Olimpijski"*, „Rzeczy Teatralne", nr 4/6, ale w tym artykule z kolei opis jest nieścisły. Czytamy tam, że arena trzeciego Cyrku miała 10 m średnicy, choć nawet z planu ogłoszonego przez Horowicza wynika, że 15. Horowicz wziął ten plan z książki: A. Donnet, J. A. Kaufmann, *Architectonographie des théâtres, II série*. Paris 1840, tabl. 28—30. Stamtąd pochodzi również nasza reprodukcja po s. 256. W „Pamiętniku Teatralnym" (*l. c.*) ogłoszono ponadto nigdy nie reprodukowany plan trzeciego Cyrku (wkładka po s. 12). Jest to projekt wykonany tuszem i akwarelą przez twórcę gmachu, architekta Benoit Alexandre Bourla (1795—1850). Stanowi fragment dokumentacji architektonicznej trzeciego Cyrku, zakupionej w r. 1958 od londyńskiego antykwariusza przez IS PAN (razem 20 plansz, nr inw. 286). Bardzo bogatą literaturę dotyczącą tego teatru wskazuje J. C. Delannoy, *Bibliographie française du cirque*, Paris 1944.

[8] Żeby ominąć tzw. *Licensing Act* z r. 1737 (zniesiony dopiero w 1843), wystarczyło dodać do tekstu ilustrację muzyczną i co najmniej 6 śpiewek. Dzięki temu Surrey Theatre wystawił podczas pobytu Słowackiego w Lon-

dynie m. in.: *Burzę* (3 VIII), *Króla Leara* (8 VIII) i *Ryszarda III* (15 VIII). Edgara i Glocestera grał tam wybitny aktor W. E. Elton (1794—1843), który po r. 1837 zdobył sławę w *Patent Theatres*. Przedstawienia reklamowano w prasie (np. *Króla Leara* grano „na specjalne żądanie"), a tę Słowacki śledził: wiadomość o jedynym za jego pobytu występie Keana w roli Ryszarda III „spostrzegł w gazecie". „Co za radość — pisał z Paryża — nie spodziewałem się widzieć Keana, bo przez lato wielkie teatra londyńskie zamknięte, dopiero za dwa miesiące otworzyć się miały." (*Listy do matki*, s. 27, repertuar wg „Timesa"). Nie stosowane na ogół określenie „wielkie" stworzył sobie zapewne sam, jako przeciwieństwo *Minor Theatres* — pomniejszych (zresztą tylko z nazwy).

[9] J. Kleiner nie wiedział chyba o tym utworze, bo nie wspomniał o nim omawiając powstanie *Wallasa*: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wyd. 3, t. 2, Lwów 1925, s. 2—3. Egzemplarz melodramatu znajduje się w bibliotece British Drama League w Londynie (Lacy's Acting Editions, t. 73). Po premierze z 3 VIII grano go jeszcze 4, 5, 6, i 16 VIII. Dramat Słowackiego zaginął i wiemy tylko, że powstał (*Listy do matki*, 24 III 1834, s. 170—171).

[10] Tak w wersji znanej obecnie. Może w pierwszej było jeszcze więcej reminiscencji z Londynu? Tym razem Kleiner natknął się na angielskiego *Mazepę* (*Z komentarza do dzieł Słowackiego*, „Rocznik Humanistyczny", 1955, s. 266) dzięki *Dziennikowi* Niemcewicza, który widział 3 IX 1831 ten utwór „bez sensu, lecz widowisko rzadkie, bitwy na koniach, dekoracje, osobliwie ostatnia pożaru przerażająca... Widać Mazepę przywiązanego na dzikim koniu, który go unosi po dolinach, górach, skałach i rzekach." Wiadomości o „polonicach" w tym przedstawieniu przepisane z afiszów, które znajdują się w Victoria and Albert Museum w Londynie

(Enthoven Collection). Wojewodę tłumaczą tam: „Count Pallatin", a kasztelana „Castellan". (Widowisko było również szeroko reklamowane w prasie.) Szczegółowa partytura reżyserska wyszła w druku: *Mazeppa. A Romantic Drama in 3 Acts. Dramatised from Lord Byron's Poem by H. M. Milner and adapted to the Stage under the direction of Mr. Ducrow.* London [b. r.]. (Stąd frontispisowa rycina reprodukowana w „Pamiętniku Teatralnym", *l. c.*). Premiera odbyła się 4 IV 1831 — późno, bo w paryskim „Cirque Olympique" już 11 I 1825 wystawiono „mimodramat" Jean Cuvelier de Trie, *Mazeppa ou Le Cheval tartare* (tekst: R. Donval, *Pantomimes du Vieux Cirque. Recueillies et publiées par...* Saint-Valéry-en-Caux 1896). Ten francuski scenariusz przyswoił teatrowi amerykańskiemu J. H. Payne (tekst w bibliotece British Drama League: B. Clark, *America's Lost Plays*, t. 5). Po 1859 spopularyzowała go aktorka amerykańska Adah Menken, która triumfowała na obu kontynentach w roli tytułowej (grała ją nago, tzn. w trykotach). W Paryżu trzecią wersję opracował wtedy P. C. Arnault, *Mazeppa ou les Révoltés de l'Ukraine. Pantomime à grand spectacle en 3 actes et 5 tableaux.* Paris 1857. W tym czasie cyrki wędrowne grały już *Mazepę* w całej Europie (także w Polsce). Ta kariera tłumaczy ironiczne opinie krytyków węgierskich o dramacie Słowackiego. Zob. A. Sieroszewski, *„Mazepa" na scenach węgierskich w latach 1847—1856*, „Pamiętnik Teatralny", *l. c.*

[11] D. [E. Delécluse], *Vue du Mont-Blanc par M. Daguerre*, „Journal des Débats", 4 XII 1831. Allevy nie wspomina o tej panoramie. W sprawie komentarza Delécluse por. *O teatralnym kształcie „Balladyny"*, „Pamiętnik Teatralny", *l. c.*, przyp. 43.

[12] *Listy do matki*, s. 110—111. Realia *Niemej z Portici* i *Fra diavolo* Aubera (Terracino) wspomniał w liście z Włoch (*ibid.*, s. 268), skojarzenie kamieni druidycz-

nych w Pornic ze scenerią *Normy* Belliniego opisał w liście do Joanny Bobrowej (*Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych*. Opracował J. Pelc, *Dzieła*, t. 12, s. 168). Nawiasem mówiąc, znaczenie *Normy* dla powstania *Lilli Wenedy* (które Kleiner zauważył: *Z komentarza*, s. 267—268) staje się chyba jeszcze bardziej przekonywające po obejrzeniu ilustracji w „Pamiętniku Teatralnym".

[13] Zob. J. Maciejewski, *„Kordian", trylogia dramatyczna*. Poznań 1961.

[14] Zob. *O teatralnym kształcie „Balladyny"*.

[15] Nawet opera i balet nie były jeszcze wyodrębnione z zespołu warszawskiego, kiedy Słowacki przyjechał do Warszawy. Drugi zespół dramatyczny, francuski, także podlegał dyrekcji Teatru Narodowego. Dopiero podczas pobytu Słowackiego powstał w Warszawie niezależny od Teatru Narodowego, prywatny teatr („Rozmaitości", por. przyp. 28). O znaczeniu doświadczeń teatralnych Słowackiego w kraju pisał już K. Estreicher w nie opublikowanej (i nie dostępnej mi) części *Teatrów w Polsce* tyczącej Wilna. Wyzyskał te materiały F. Hoesick, *Życie Juliusza Słowackiego na tle współczesnej epoki*. Kraków 1896, t. I, s. 173—179. Por. Z. J. Mikołajtis, *Słowacki a scena polska do roku 1831* w książce *W roku Słowackiego*. Katowice 1961.

[16] Ledóchowską widział prawdopodobnie już w Wilnie (Hoesick, *l. c.*), później w Warszawie, gdzie grała przez cały czas jego pobytu. Niemal do końca jego pobytu występowała również młoda rywalka Ledóchowskiej. Zob. H. Świetlicka, *Leontyna Halpertowa*. Warszawa 1958, s. 25—35.

[17] *Listy do matki*, s. 96. O „nadprzyrodzonych gamach" w liście z 20 X 1831, dotyczącym — najprawdopodobniej — także Comédie Française (*ibid.*, s. 31).

[18] Słowacki doniósł matce w liście z 9 XI 1832, że „w tym miesiącu" był 6 razy w teatrze, m. in. w Comédie Fran-

çaise, by lepiej zaznajomić się z grą Mlle Mars. Wiadomość dotyczy prawdopodobnie miesiąca, który upłynął od poprzedniego listu (4 X). W tym czasie Mlle Mars dwukrotnie wystąpiła w swoich rolach molierowskich, które najwyżej ceniono: w *Świętoszku* (4 X) i w *Mizantropie* (9 X). Ale Słowacki twierdził, że chodzi „na tragedie". Otóż ze wszystkich utworów, które mógłby tak nazwać, największym powodzeniem cieszyła się wtedy *Klotylda*. (Nowość: premiera 11 IX 1832.) Grano ją w tym czasie 8 razy (6, 8, 11, 13, 16, 20, 27 X, 1 XI). Pozostałe 22 utwory wystawiane wtedy grano tylko 1—5 razy. Interesująca recenzja z *Klotyldy*, sygnowana R, w „Journal des Débats", 13 IX 1832. O sytuacji Comédie Française za czasów Słowackiego zob. świetną monografię: M. Descotes, *Le Drame romantique et ses grands créateurs* [Paris b. r.].

19 *Listy do matki*, s. 27. Analiza tej roli z czasów młodości Edmunda Keana (1787—1833) w antologii: A. C. Ward, *Specimens of English Dramatic Criticism XVII—XX Centuries*. London 1946, s. 96—100 (T. Barnes, 1814). Anonimowy recenzent „Timesa" z 30 VIII 1831 uważał, że Keanowi brakło już sił do jej wykonania, a jego wysiłki były chwilami aż rażące („*almost painful*"). Mimo to sądził, że sceny, „których główną zawartość stanowi pogarda, gorycz, sarkazm, zachowały wiele (chociaż nie wszystko) ze swej dawnej świetności".

20 O Talmie: *Pisma prozą*. Opracował W. Floryan, *Dzieła*, t. 10, s. 597. Przypowieść raptularza oparta jest najwyraźniej o anegdotę z „Courrier des Théâtres" (1842), przedrukowaną później przez wiele pism francuskich. Jest to zatem późne świadectwo zainteresowań dla aktorstwa preromantycznego. Za to wczesna jest wzmianka w *Kordianie* (II, 54—60) o patronie całego kierunku, Dawidzie Garricku (1717—1779). Z obu nazwiskami mógł się Słowacki oswoić już w Wilnie

i w Warszawie. O preromantyzmie Talmy Descotes, *op. cit.*, s. 23—35.

[21] T. Gautier w „Le Figaro", 26 X 1837. Przedruk: *Portraits contemporains. Nouvelle édition.* Paris 1898, s. 377—378.

[22] L. Tieck, *Dramaturgische Blätter*, t. II, Breslau 1826, s. 284—297.

[23] O karierze George i obydwu dyrekcjach Harela Descotes, *op. cit.* Por. jego hasło *George* w *Enciclopedia dello Spettacolo*, t. 5, szp. 1054—1056.

[24] Zob. *O teatralnym kształcie „Balladyny"*.

[25] Estreicher, *op. cit.*, s. 364. Zespół Harela wystawił w Krakowie 20 utworów (12 IV—1 V 1841), a poprzednio we Lwowie 23 (9 III—3 IV), w Krakowie m. in. *Tour de Nesle*. (Szczegółowy repertuar zawdzięczam Jerzemu Gotowi.) Do zespołu krakowskiego należeli wtedy: J. Królikowski, I. Chomiński, J. Rychter, J. Radzyńska, gościnnie występowała T. Palczewska.

[26] *Rozmowy z Eckermannem*, 20 XII 1829. Dotyczy: „mimodramatu" *L'Eléphant du roi de Siam*, wyst. w „Cyrku Olimpijskim" w Paryżu 4 VII 1829 (Goethe znał to przedstawienie z opisów), oraz sławnego brzuchomówcy Aleksandra Baltimore, któremu Goethe wystawił pochlebne świadectwo na piśmie w dniu 30 VI 1818. O teatrze Goethego najbardziej wyczerpująca rozprawa: H. Kindermann, *Theatergeschichte der Goethezeit*. Wien 1948. W sprawie grupy Karola Nodier zob. *O teatralnym kształcie „Balladyny"*.

[27] *Listy do matki*, s. 9 (15 IX 1830), 28 (10 IX 1831), 72 (30 VI 1832).

[26] Kamień węgielny pod Teatr Wielki położono 19 XI 1825 (60 rocznica otwarcia Teatru Narodowego w Operalni — 19 XI 1765; zob. M. Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osińskiego*. Lwów [b. r.]), otwarto go 24 II 1833. Prywatny Teatr Polski (później „Rozmaitości" — nazwę i repertuar wzorowano na paryskim „Variété")

otwarto w gmachu Towarzystwa Dobroczynności 3 VI 1829 (*ibid.*, s. 18). Słowacki pisał o nim do Aleksandry Bécu 15 IX 1829 i 6 I 1830 (*Listy do krewnych*, s. 32, 37). Zaczątkiem był skromny zespół wędrowny Józefa Milewskiego, poparła go jednak „młoda" krytyka, a przede wszystkim młodzi dramatopisarze, m. in. Gaszyński i Magnuszewski.

[29] Zaledwie w miesiąc po wyrażeniu tęsknoty za aktorami „mówiącymi po polsku" (24 III 1834, *Listy do matki*, s. 173) pisał z tłumioną irytacją: „Niedawnymi czasy w jednej z gazet czytałem, że Kukolnik, Paweł zapewne, wystawił na teatrze stolicy swoją tragedię i że ją z oklaskami przyjęto... Zapewne to nie ta sama, którą mi niegdyś z takim zapałem, skacząc po pokoju opowiadał." (*Ibid.*, 23 IV, s. 177.) Nie ta sama. Wiadomość, którą Słowacki przeczytał, dotyczyła Nestora Kukolnika (i jego dramatu wystawionego w Petersburgu w r. 1834), a Słowacki miał na myśli jego brata, Pawła. (O stosunkach z Pawłem, por. *Listy do krewnych*, s. 23 i Hoesick, *op. cit.*, s. 158—159.) Tę samą pomyłkę popełnił jeszcze w *Beniowskim*, VII, 329—336, co wykazał J. Kleiner w komentarzu w Bibliotece Narodowej, wyd. 3, Wrocław 1949, s. 227.

[30] *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty.* Tekst ustalił, przełożył i objaśnił L. Płoszewski, Wydanie narodowe, t. 11, s. 114. Wykład z 4 IV 1843 nazywam wbrew tłumaczowi *Lekcją XVI*, gdyż ta nazwa ma już w krytyce teatralnej pewną tradycję (por. przyp. 48).

[31] Mickiewicz był w Pradze 15 i 24 lipca 1829. M. Szyjkowski, *Polskie peregrynacje do Pragi i Karlowych Warów*. Bydgoszcz 1936, s. 218—219. Czeski sezon teatralny kończył się wtedy 16 maja. Zatem Mickiewicz nie zetknął się osobiście z działalnością Stavovského divadla, którym kierował triumwirat Polavský—Kainz—Štěpánek (ich inicjały, PKŠ, odczytywano: *Pražska komediantní špekulace*), ale na pewno wysłuchał żalów budzi-

cieli na brak własnego teatru. Po sezonie 1828/29 spodziewali się właśnie pewnej poprawy, a spotkał ich zawód. Zob. J. Vondraček, *Dějiny českého divadla. Doba předbřeznová*. Praha 1957, s. 45—54.

[32] Vondraček, *op. cit.*, cz. 6, rozdziały 1—8. Epizody opisane w tej części artykułu poznał chyba Mickiewicz z prasy czeskiej (przysyłanej przez budzicieli? za pośrednictwem Lucjana Siemieńskiego?).

[33] W l. 1831—38 Poznań w ogóle nie widział polskiego teatru zawodowego, a prośbę Polaków o własny zespół w r. 1841 odrzucono. (Z. Grot, *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu*. Poznań 1950, s. 85—109.) W Krakowie czasy do r. 1840 tak wspominał rzeczowy na ogół krytyk: „Napisanym było w księdze przeznaczenia, iż mamy być świadkami zupełnej, że tak powiem, prostytucji sceny ojczystej w Krakowie." („Orędownik Naukowy", 1842, nr 24, por. przyp. 39 i 40.) „Co za teatr!" — pisano o Wilnie w 1839. Najbardziej przypominał stajnię; pod krzesłami rozścielano siano, żeby nogi nie marzły. (M. Rulikowski, *Teatr polski na Litwie 1784—1906*. Wilno 1907, s. 66—67.) Poza Warszawą stosunkowo najlepiej było we Lwowie, gdzie działał nawet stały i niezły dekorator, uczeń Quaglia, Łukasz Martinelli (M. Opałek, *Zapomniane palety*. Lwów 1932, s. 11—12) i oba zespoły otrzymywały zasiłek od Stanów Galicyjskich. Jednak polski musiał płacić niemieckiemu 1/3 dochodu, a podczas całej dyrekcji J. N. Kamińskiego „był niepewny jutra" (Estreicher, *op. cit.*, t. 3, Kraków 1879, s. 421).

[34] Estreicher, *op. cit.*, s. 422—477. — S. Schnür-Pepłowski, *Teatr polski we Lwowie 1780—1881*. Lwów 1889, s. 170—215. — M. Lityński, *Gmach Skarbkowski na tle architektury polskiej w pierwszej połowie XIX w.* Lwów 1921. — Opałek, *op. cit.*, s. 12—13. Gmach zbudował lwowski architekt Johann B. Salzmann (1807—1869) według projektu Luigi Pichla.

Na przedstawieniu inauguracyjnym najgoręcej oklaskiwano Pohlmanna „salę kolumnową" i „wolną okolicę" (las, skały, most nad potokiem) w *Życiu snem* Grillparzera.

[35] H. Meciszewski, *Uwagi o teatrze krakowskim*. Kraków 1843. — Estreicher, op. cit., t. 1, s. 399—427. — A. Brayer, *Teatr „Wolnego Miasta Krakowa"*. Kraków 1952, s. 45—46.

[36] Grot, op. cit., s. 114—141.

[37] J. Timoszewicz, *Krasiński o teatrze*, „Pamiętnik Teatralny", l. c. Z ówczesnej korespondencji Krasińskiego wynika, że sympatyzował z tworzącym się w Królestwie (1842—45) stronnictwem „umiarkowanych liberałów", którego działalność miała odpowiedniki w Galicji i Wielkopolsce (program „pracy organicznej"). Zob. *Historia Polski*, t. 2, cz. 2, Warszawa 1956, s. 248—249, 305—309, 313 (rozdziały opracowane przez S. Śreniowskiego).

[38] [W. Wężyk], *Historia siedmiomiesięcznego teatru w Poznaniu*. Poznań 1843, s. 3. Broszura ta ukazała się już po wygłoszeniu *Lekcji XVI*, ale ciekawi z dwóch przyczyn. Po pierwsze: teatrowi (zwłaszcza Bogusławskiego) przypisuje rozstrzygające znaczenie w odrodzeniu kultury Polski porozbiorowej, a stwierdzając jej rozkwit dokumentuje to przypisem (s. 15): „Patrz drugi tom prelekcji Mickiewicza (z r. 1842)." Po drugie: na końcu wylicza osoby, które zakupiły akcje na „wyrestaurowanie stosownego budynku na Teatr Polski" w Poznaniu. Otóż zakupiło je wielu ziemian osobiście znanych Mickiewiczowi z pobytu w Wielkopolsce. Był pomiędzy nimi np. Józef Grabowski, człowiek, któremu Mickiewicz poświęcił cały fragment w *Panu Tadeuszu*, wymieniając go tam z nazwiska (VII, 20—39), i z którym utrzymywał korespondencję jeszcze w latach czterdziestych. Por. J. Maciejewski, *Gdy gościł w Wielkopolszcze*, Poznań 1958. Wydaje się nie-

podobieństwem, żeby Mickiewicz o tym ruchu nic nie wiedział.

[39] „Orędownik Naukowy", 1842, nr 36. Jest to fragment cyklu korespondencji (nr 23—25, 34—37). Estreicher przypuszcza, że napisał je Meciszewski (*Teatra w Polsce*, t. 1, s. 17—18), za nim przyjął to autorstwo S. Morawski, *Meciszewski i Kremer*, „Pamiętnik Teatralny", 1953, nr 4, chociaż wydaje się wątpliwe.

[40] H. Meciszewski, *Uwagi o teatrze krakowskim*. Jako książka ukazały się one po wygłoszeniu *Lekcji XVI* (przedmowa wydawcy datowana jest „w miesiącu maju"), ale poprzednio wychodziły w „Gazecie Krakowskiej". Do 4 IV 1843 ukazała się część programowa oraz rozdziały dotyczące organizacji teatru, techniki, inscenizacji i scenografii (nr 19—64, co odpowiada w książce s. 13—91). Informacje te zawdzięczam Jerzemu Gotowi, który przygotowuje książkę o Meciszewskim.

[41] Grot, *op. cit.*, s. 104. Wypowiedź z „Gazety Poznańskiej", 1839, nr 183, inicjująca kampanię o stały teatr polski w Poznaniu. Jej autorem jest prawdopodobnie Maksymilian Braun, później bardzo czynny w pracach nad utworzeniem Teatru Polskiego.

[42] Paszkwil ukazał się pt. *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji*, „Tygodnik Literacki", 1842, nr 12—52, w którym obok Skarbka najbardziej sponiewierano głównego dramatopisarza lwowskiego, Fredrę. Stanisław Pigoń udowodnił ostatnio, że ta napaść (nie Goszczyńskiego) spowodowała zamilknięcie Fredry. Artykuł i wiadomość o decyzji Fredry wcześnie dotarły na emigrację, gdzie poruszyły nawet Hotel Lambert. Sam Czartoryski napisał wtedy do komediopisarza próbując go ułagodzić, na co Fredro odpowiedział już 1 II 1843, że wiadomość jest prawdziwa i że decyzji nie zmieni. Zob. *Spuścizna literacka Aleksandra Fredry*. Warszawa 1954, s. 94—111. Jeszcze przed paszkwilem na teatr lwowski ukazała się w prasie poznańskiej korespondencja krytyka krakow-

skiego. Była nierównie bardziej rzeczowa, ale ganiła urządzenie starego gmachu, inscenizację i pracę nad nowym gmachem („Orędownik Naukowy", *l. c.*).

[43] Mickiewicz mówi, że „w bliskiej przyszłości" żaden teatr nie wystarczyłby nawet do wystawienia *Nie-boskiej komedii*. „Można by jednak wystawić ją częściowo, gdyby odstąpić od obecnych zwyczajów teatralnych" (podkr. moje — Z. R.). O Bocage'u Descotes, *op. cit.*, s. 193—196. O projekcie wystawienia *Nieboskiej komedii* metodą „ilustrowanej narracji" wiemy z listu Mickiewicza do George Sand z początku maja 1843 r., *Listy*, cz. II (tom opracował S. Pigoń. Wydanie narodowe, t. 15), s. 409—500. Stefania Skwarczyńska (*op. cit.*, s. 29—50) przypuszcza, że poza tą propozycją Mickiewicz obmyślił całą inscenizację *Nieboskiej komedii* w wykonaniu „Cyrku Olimpijskiego", co wynika chyba z nieporozumienia. Po omówieniu inscenizacji *Nie-boskiej* metodą „ilustrowanej narracji" Mickiewicz istotnie wspomniał „Cyrk Olimpijski". Fragment zaczynający się od zdania „W ogóle obecne budownictwo teatralne pozostało znacznie w tyle za ruchem dramatycznym" dotyczy jednak najwyraźniej teatru „ w ogóle" i nie łączy się bezpośrednio z pomysłem wystawienia *Nie-boskiej komedii* w Paryżu. Śledząc myśl Mickiewicza w *Lekcji XVI* trzeba rozróżnić: program „teatru przyszłości" („Cyrk Olimpijski" stanowi w nim tylko przykład pozwalający przewidywać dalszy rozwój inscenizacji) oraz program teatru słowiańskiego „na dziś". O wystawieniu *Nie-boskiej* mówi się w *Lekcji XVI* wyłącznie w ramach tego drugiego programu, „ilustrowanej narracji". Wynika on prawdopodobnie z ogólniejszej idei teatru epickiego, którą Mickiewicz nasiąkał od czasów filomackich. (Zob. W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza*. Kraków 1951, rozdział *Dramat romantyczny*.) O tym, że pomysł „ilustrowanej narracji" był drogi Mickiewiczowi w chwili wygłoszenia *Lekcji*

XVI, świadczy zakończenie wykładu. Mówca przytoczył w nim dwa przykłady zastosowania takiej metody przez „bajarza słowiańskiego", który „niemal zawsze wprowadza siebie samego w opowiadanie i odgrywa jakąś rolę w akcji" a „posługuje się nieraz bardzo prostymi środkami dla ożywienia uwagi słuchaczy". Przykłady końcowe łączą się niewątpliwie z propozycją wystawienia *Nie-boskiej komedii* metodą „ilustrowanej narracji". Stanowią pointę wykładu, poetycko ujęte podkreślenie poprzednich wskazówek. („Na zakończenie powiem panom, że nawet i pod tym względem poeci winni wziąć sobie za wzór słowiańskich bajarzy, słowiańskich wieśniaków.")

[44] Przekręcił — bo Tieck wyrażał swoje poglądy zawsze tak samo i jasno, a Mickiewicz zetknął się chyba z nimi nie raz. Najpierw pewnie w utworze Tiecka *Phantasus* (1816), za czasów filomackich (zob. E. Petzold, *Reminiscencje Tiecka w „Dziadach"*, Spraw. Dyr. C. K. IV Gimn. we Lwowie, 1906). Rada udzielona Odyńcowi w liście z 10 V 1828 (*Listy*, cz. 1, s. 351) dotyczy prawdopodobnie *Dramaturgische Blätter*. Breslau 1825—26, gdzie Tieck znowu jasno pisał, o co mu chodzi (np. t. 2, s. 53). W Dreźnie Mickiewicz mógł zetknąć się z Tieckiem osobiście. Tieck był wtedy kierownikiem artystycznym teatru, recenzentem i popularnym prelegentem: urządzał w domu regularne zebrania, na których czytał i komentował dramaty (przede wszystkim Szekspira). Ok. 1830 szczególnie gnębił go problem inscenizacji elżbietańskiej, bo ten fragment swojej książki o Szekspirze (wyd. pośmiertne z brulionów) zamierzał właśnie ogłosić. Odyniec, pomny rad Mickiewicza, zaraz po przybyciu do Drezna złożył Tieckowi wizytę, pochwalił się znajomością jego dzieł, rozmawiał z nim o zgubnych skutkach „stosowania się do warunków reprezentacji teatralnej" i został zaproszony na zebranie, na którym gospodarz czytał *Kupca weneckiego*. Tieck był

znakomitym lektorem i Odyniec oświadczył: „żadna reprezentacja na scenie nie mogłaby, jak sądzę, sprawić takiej rozkoszy dla prawdziwego lubownika i znawcy poezji". Zob. *Listy z podróży*. Opracował M. Toporowski. Wstępem poprzedziła M. Dernałowicz. Warszawa 1961, t. 1, s. 64, 66, 68—71 Czyżby z takich spotkań Mickiewicza z Tieckiem, niedokładnie zapamiętanych, wynikły nieporozumienia *Lekcji XVI* ? O właściwych poglądach Tiecka zob. *Dramaturgische Blätter, Zum ersten Male vollständig gesammelt*, t. 1 (*Kritische Schriften*, t. 3, Leipzig 1852), s. 172—173. — *Der Junge Tischlermeister* (*Schriften*, t. 28, Berlin 1854), zwłaszcza s. 266—270 i 299—300. — *Das Buch über Shakespeare, Handschriftliche Aufzeichnungen von... Aus seinem Nachlass herausgegeben* von H. Lüdeke. Halle a. S. 1920, s. 405. — H. Lüdeke, *Ludwig Tieck und das Englische Theater*. Frankfurt a. M. 1922, s. 52—53. — E. L. Stahl, *Shakespeare und das Deutsche Theater. Mit Bilddokumenten zusammengestellt von* C. Niessen. Stuttgart 1947, s. 278—289.

45 Rozprawa o stosunku Mickiewicza do teatru jeszcze nie napisana, a szkoda, bo temat pasjonujący: już jako chłopiec był przecież autorem, reżyserem i aktorem! Zob. R. Skulski, *Pierwsze zainteresowania teatrem u Mickiewicza*, „Zeszyty Wrocławskie", 1949, nr 3/4. — W. Hahn, *„Syrena z Dniestru" na scenach polskich*, „Teatr", 1951, nr 9/10. — L. Podhorski-Okołów, *Realia mickiewiczowskie*. Warszawa 1952, s. 39, 43—44, 51. Prawdziwe rewelacje zapowiadają się w związku z II częścią *Dziadów*. Już K. Estreicher unosząc się nad aktorstwem Ignacego Werowskiego w Wilnie napisał: „W sztuce Byrona *Upiór* celował. Jego wzrok, układ twarzy przerażały trwogą. Czy Mickiewicz w *Dziadach* nie miał reminiscencji widzianej tej sztuki?" (*Historia sceny warszawskiej do roku 1850*, „Pamiętnik Literacki", 1936, z. 4 i odb. Lwów 1937, s. 26—

—27). Chodzi o słynny melodramat *Le Vampire*, którego premiera w „Porte-Saint-Martin" (17 VI 1820) zapoczątkowała dzieje francuskiego preromantyzmu w teatrze. W polskim przekładzie B. Kudlicza (pt. *Upiór*) wystawiona została w Warszawie (8 IV 1821, B. Korzeniewski, *Drama w warszawskim Teatrze Narodowym*. Warszawa 1934, s. 61—62, 99) i w Wilnie (11 IX 1821, S. Kaszyński, *Uwagi o teatrze wileńskim w czasach Mickiewicza*. „Prace Polonistyczne", XIII, 1957, s. 229, 247 i nadb.). Przypuszczenie Estreichera wydaje się uzasadnione. Zobaczywszy z Mickiewiczem tragedię włoską w Genui, Odyniec napisał 16 VII 1830 o aktorach włoskich: „Z Werowskim lub Ledóchowską [grała w Wilnie *Upiora* z Werowskim — Z. R.] żaden ani się równać nie może." Pisał tak, jakby wyrażał wspólną opinię obydwu, a wyróżnił przecież parę słynącą w Wilnie z *Upiora*. (*Listy z podróży*, t. 2, s. 452.) O teatralnych parantelach IV części: S. Zetowski, *Czwarta część „Dziadów" Mickiewicza monodramatem*, „Ruch Literacki", 1933, nr 9. O pierwiastkach operowych części III: S. Fiszman, *Adam Mickiewicz jako widz teatralny w Rosji*, „Teatr", 1949, nr 7/8. Por. Kubacki, op. cit., (rozdział: *Symbole i komentarze*). Tenże, *Miscellanea Mickiewiczowskie*, „Nowa Kultura", 1960, nr 6. O zamierzonych librettach operowych: *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*. Zebrał i opracował S. Pigoń, (*Dzieła wszystkie*, t. 16), s. 506—508, 519. O próbach wystawienia *Konfederatów*: Z. Markiewicz, *Dookoła „Konfederatów barskich" Mickiewicza*, „Pamiętnik Teatralny", 1957, nr 2.

[46] O reakcji Krasińskiego i wczesnych przedstawieniach mickiewiczowskich Timoszewicz, l. c. — R. Górski, *Drobiazgi mickiewiczowskie*, „Pamiętnik Teatralny", 1958, nr 1. — M. Witkowski, *Jeszcze o przedstawieniach „Dziadów" za życia Mickiewicza*, „Pamiętnik

Teatralny", *l. c.* — H. Kozerska, *W sprawie autorstwa broszury „Mickiewicz et la littérature slave"*, „Przegląd Humanistyczny", 1960, nr 2.

47 Jeśli Mickiewicz świadomie zlekceważył ruch krajowy z lat czterdziestych, to konflikt mógł mieć naturę polityczną. Nie ulega wątpliwości, że ówczesny teatr polski znalazł się pod patronatem „umiarkowanych liberałów" (por. przyp. 37), których ugodowy program mógł być Mickiewiczowi nienawistny. Nawiasem mówiąc, konserwatywny patronat nie przeszkodził ówczesnemu teatrowi wystawiać Aleksandra Dumas i Wiktora Hugo, którzy bynajmniej nie uchodzili przecież za stróżów porządku publicznego. Nie można również powiedzieć, że zasługi konserwatystów kończyły się na stworzeniu „bazy materialnej", bo Fredrę uważali oni nie bez racji za „swojego człowieka" i konsekwentnie bronili go przed atakami „młodych". Cóż, kiedy Mickiewicz w *Lekcji XVI* wzgardził komedią i mówił, że teatr „zanika", jeśli się w komedię „wyradza". Z Fredrą pojednał się dopiero pod koniec życia. (S. Wasylewski, *Ze stosunków Mickiewicza z A. Fredrą*, „Ruch Literacki", 1931, nr 6.)

48 Na program teatru narodowego kreowano *Lekcję XVI* w okresie Młodej Polski. Pierwszy rozsławił ją chyba Ostap Ortwin jako manifest teatru „poetyckiego" (*O teatrze tragicznym*, „Tygodnik «Słowa Polskiego»", 1902, nr 15, 16, 20. Przedruk: *Próby przekrojów*. Lwów 1936). Tymon Terlecki zwrócił uwagę (*Teatr Leona Schillera*, „Pion", 1937, nr 17), że w atmosferze takich artykułów (jak Ortwina) kształtował się z kolei Leona Schillera kult *Lekcji XVI*. Schiller, świetny inscenizator, cenił w niej jednak (trochę inaczej niż Ortwin) przede wszystkim sprawdzoną jakoby przepowiednię teatru przyszłości. Z jego przecież inicjatywy powstały oba polskie opisy „Cyrku Olimpijskiego" (zob. przyp. 7). Zadrżyjcie, „fanatycy starego pudła teatralnego: Mic-

kiewicz konstruktywistą — drwił ze swych przeciwników w dwudziestoleciu. — Mickiewicz zwolennikiem teatru arenowego!" „Czyżby proroczym duchem przeczuł teatr bolszewicki? Straszna rzecz: wieszcz narodowy cierpiący na Meyerholdyzm!" *Teatr ogromny*, powst. 1932, wyd. „Scena Polska", 1937, s. 31. Przedruk: *Teatr ogromny*. Warszawa 1961, s. 213. Fakt, że urzeczywistnienie tego teatru Mickiewicz odłożył *ad infinitum*, usprawiedliwiał następująco: polski dramat romantyczny powstał jakby w zgodzie z zaleceniem Mickiewicza „z dala od teatrów «normalnych», nie bacząc na ich estetykę i technikę, łamiąc je najradykalniej. Dzięki tej okoliczności nie zmienił się w operowe widowisko à la Meyerbeer, jak to się stało z dramatami Wiktora Hugo." Po romantykach pozostały w takim ujęciu: osobno dramat i osobno program teatralny, które w naszych czasach harmonijnie łączą się z sobą. W późniejszych latach Schiller powątpiewał już w rzekomą niewrażliwość romantyków polskich na estetykę i technikę teatru romantycznego, o czym wymownie świadczy list ogłoszony na wstępie „Pamiętnika Teatralnego", *l. c.*

KRAKOWIAKEN UND GORALEN

Pierwsza redakcja tego szkicu ukazała się w „Pamiętniku Teatralnym", 1956, z. 4. Obecna redakcja, poza uzupełnieniami i sprostowaniem błędów, wyraźniej uwydatnia właściwe przyczyny niepowodzenia imprezy wiedeńskiej.

[1] J. Got, *Juliusz Pfeiffer*, rękopis.

[2] Kluszewski ożenił się z Anną Pfeiffer, która była zdaje się krewną Juliusza (Boniecki, t. 10, s. 155). Dyrekcje z l. 1831—40 „przypłacił stratą całej fortuny". H. Meciszewski, *Kilka słów do redaktora „Gazety Poznańskiej"*. Kraków 1845, s. 79.

[3] O napoleońskiej manii Pfeiffera: W. Rapacki, *Dyrektor obywatel*, w książce: *Około teatru*. Kraków 1905, s. 31—33. — M. Motty, *Przechadzki po mieście*. Opracował i posłowiem opatrzył Z. Grot. Warszawa 1957, t. 1, s. 261.

[4] [K. Estreicher] w „Nowinach", 1855, nr 105.

[5] *Ibid.* O występach wrocławskich: Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*. Wrocław 1955, s. 154 i n. O Polakach w Wiedniu: „Gazeta Warszawska", 1856, nr 146. — „Wiener Theater-Zeitung", 1856, nr. 123. O występach czeskich: A. Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*. Wien 1952.

[6] M. Kukiel w *Polskim słowniku biograficznym*, t. 4, 1938, s. 283—285. O pałacu: C. Müller, *Wiener Sommerfrischen und ihre Geschichte*, „Österreichische Zeitung", 1857, nr 348. O domowym teatrze Czartoryskiego: *Wspomnienia o rodzinie Załuskich w XIX stuleciu*. Kraków 1907. Wydał (anonimowo): *Recensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik*. Wien 1853—55, 7 tomów. Redagował „Monatsschrift für Theater und Musik". Jego biblioteka teatralna jest w IS PAN.

[7] „Österreichische Zeitung", 1856, nr 259. — „Wiener Zeitung", 1856, nr 120. — „Lumír", 1856, nr 23 (wedle „Slovanskich Novin").

[8] „Gazeta Warszawska", 1856, nr 113. — „Czas", 1856, nr 111, 115. — „Wiener Theater-Zeitung", 1856, nr 114, 117.

[9] Orkiestra: „Fremdenblatt", 1856, nr 122. Chór: „Gazeta Warszawska", 1856, nr 146. — „Przewodnik", 1856, nr 2. Zresztą muzyczną stronę przedsięwzięcia Czartoryski uznał za skandaliczną. Tylko Borkowskiemu przyznał *„eine starke, nur etwas ungeschliffene Basstimme"*, nadto Radzyńskiej miły głos. Poza tym *Krakowiacy* byli jego zdaniem *„ziemlich schwach gesungen und ganz erbärmlich schlecht begleitet"*. „Monatsschrift für Thea-

ter und Musik", 1856, s. 330. Por. s. 389 („*ohren zerreissende Musik*").

[10] „Wiener Theater-Zeitung", 1856, nr 122.

[11] *Ibid.*, s. 330. Tekst tej sztuki: [S. Niedzielski], *Napoleon w Hiszpanii w roku 1808*. Dramat historyczny w 3 aktach a 6 odsłonach, Ossolineum, rkps 10 592 I. Zapowiedź *Napoleona pod Lipskiem*: „Die Presse", 1856, nr 121.

[12] „Wiener Theater-Zeitung", 1856, nr 128.

[13] *Mehrere Polen*, [List otwarty], „Österreichische Zeitung", 1856, nr 290. Skargi Pfeiffera: „Wiener Theater-Zeitung", 1856, nr 123. O kupletach: „Ostdeutsche Post", 1856, nr 131. — „Wanderer", 1856, nr 258.

[14] Zob. *Die polnische Denkschrift*, „Die Presse", 1856, nr 127. — *Der Protest der polnischen Flüchtlinge*, „Morgen-Post", 1856, nr 149.

[15] „Przewodnik", 1856, nr 2. Por. „Wiener Theater-Zeitung", 1856, nr 123.

[16] „Gazeta Warszawska", 1856, nr 146.

[17] Sg, *Letzte Vorstellung des polnischen Theaters*, „Wanderer", 1856, nr 268. W oryginale: „jaki on mądry". Awanturę wywołała „Die Donau" wyrażając się lekceważąco o Fredrze (nr 124), potem usprawiedliwiając swój sąd opinią Michała Grabowskiego (nr 130). Sygnowane Zg. Sprostowanie błędów: „Wiener Theater-Zeitung", 1856, nr 125 (dotyczy *Zemsty*). — „Monatsschrift für Theater und Musik", 1856, s. 401 (dotyczy *Staroświecczyzny*). Nawiasem mówiąc, Burgtheater grał wówczas niemiecką przeróbkę *Ślubów panieńskich* (31 V), lecz była to przeróbka francuskiego plagiatu, z czego poza Fredrą mało kto zdawał sobie sprawę. Zob. Z. Raszewski, *Die seltsame Geschichte einer polnischen Komödie in Wien*, w programie występów Teatru Starego w Wiedniu, 1956.

[18] „Die Presse", 1856, nr 119. Kryptonim Wagnera roz-

wiązał „Czas", 1856, nr 122. Jego życiorys: Wurzbach, t. 52, s. 124—126.

[19] „Przewodnik", 1856, nr 10. Oceny czeskie zob. przyp. 25.

[20] „Ostdeutsche Post", 1856, nr 121.

[21] „Przewodnik", 1856, nr 10. Oceny Czartoryskiego: „Monatsschrift für Theater und Musik", 1856, s. 330, 388—389.

[22] „Przewodnik", 1856, nr 10. Owacje: „Ostdeusche Post", 1856, nr 134. — „Wiener Theater-Zeitung", 1856, nr 134.

[23] „Przewodnik", 1856, nr 3. Podobno jednocześnie proponowano mu występy w Pradze i w Budapeszcie. Odmówił. „Gazeta Warszawska", 1856, nr 146.

[24] Rozmowę streścił Rapacki, *l. c.* W pierwszej redakcji tego szkicu mylnie datowałem ją na rok 1857. Właściwą datę ustalił Got, *l. c.* Do układów praskich: „Dziennik Literacki", 1858, nr 39. — „Pražske Noviny", 1858, nr 94. Występy w Pradze odwołano w ostatniej chwili, gdy Radzyńska wystąpiła z zespołu Pfeiffera. „Lumír", 1856, nr 23, 26 (wedle „Slovanskich Novin"). — „Pražské Noviny", 1856, nr 126, 128, 130.

STAROŚWIECCZYZNA I POSTĘP CZASU

[1] Pochodzenie „stroju polskiego" najdokładniej badał T. Mańkowski, *Genealogia sarmatyzmu.* Warszawa 1946, s. 75—77. — *Polskie tkaniny i hafty XVI—XVII w.* Wrocław 1954, zwłaszcza s. 28 i n., 148—151. — *Orient w polskiej kulturze artystycznej.* Wrocław 1959, s. 190—210. Staropolski wywód naszej genealogii narodowej objaśnił T. Ulewicz, *Sarmacja.* Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w. Kraków 1950.

[2] F. Bohomolec, *Małżeństwo z kalendarza.* Komedia w trzech aktach. (*Komedie na teatrum.* Opracował i wstępem poprzedził J. Kott. Warszawa 1960.)

[3] Do genezy *Małżeństwa z kalendarza*: S. Ozimek,

Udział „Monitora" w kształtowaniu Teatru Narodowego (1765—1785). Wrocław 1957, s. 82—90. — M. Klimowicz, *Kształtowanie się polskiej doktryny teatralnej,* „Pamiętnik Literacki", w druku. (Wnioski: Stanisławowska koncepcja teatru wywodziła się z teorii Destouches'a, w kompozycji komediowej polegała na kontrastowaniu par, dobrej i złej postaci, co we Francji atakował już Voltaire, a w Polsce trafiło na szczególnie podatny grunt.)

[4] F. Bohomolec, *Staruszkiewicz.* Komedia. Warszawa 1766.

[5] *Fraczek zawstydzony, czyli Triumf kontusza.* Komedia we dwóch aktach na teatrze warszawskim reprezentowana. Warszawa 1781. Jest to niezawodnie przeróbka jakiegoś obcego wzoru. Daty przedstawień: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta.* Lwów 1925, t. 2, s. 241.

[6] *Kulig.* Komedia w piąciu aktach przez W. Jmć Pana Józefa Wybickiego, szambelana J. K. Mci napisana, a przez Aktorów J. K. Mci na teatrze warszawskim reprezentowana. Warszawa 1783. Daty: Bernacki, *op. cit.,* s. 260.

[7] W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne,* t. 1, Warszawa 1820, s. 39.

[8] Powrotną falę sarmatyzmu w życiu i w literaturze opisał najciekawiej T. Mikulski, *Oda do wąsów. (W kręgu oświeconych.* Warszawa 1960, zwłaszcza s. 268 i n.) W malarstwie: T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe.* Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu. Kraków 1948, cz. 2, rozdz. 3. Szczególnie instruktywny przykład: A. Ryszkiewicz, *Deux portraits polonais au Musée de Kiev. (Omagin lui George Oprescu.* Bucuresti 1961 i nadb.)

[9] J. U. Niemcewicz, *Powrót posła.* Komedia w trzech aktach. Z wstępem i objaśnieniami S. Kota. Wyd. 6. Wrocław 1950. Daty: Bernacki, *op. cit.,* s. 291.

[10] Bogusławski, *op. cit.*, t. 5, s. 332—348. — J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich.* Paryż 1848, s. 72. Monografii Świerzawski nie ma. Pochodził bodajże z rodziny szlacheckiej (kresowej? w Warszawie występował jako „urodzony"), lecz urodził się jako syn mieszczanina w Poznaniu 5 XI 1735. Zob. Z. Grot, *Karola Świerzawskiego lata przedsceniczne*, „Pamiętnik Teatralny", 1954, z. 3/4 i nadb. Aktorem był w l. 1765—1805. Potem osiadł w Długiej Kościelnej pod Warszawą, gdzie jego brat Kasper był proboszczem w l. 1776—1813. Tam umarł 30 XI 1806. Zob. *Sumariusz alfabetyczny aktów: urodzonych, zaślubionych i zmarłych w parafii Długa Kościelna od roku 1762 do roku 1810 włącznie*, 43/4. Od chwili jego zgonu do 1950 w zakrystii tamtejszego kościoła znajdował się jego portret, reprodukowany w tej książce po s. 320.

[11] Bogusławski, *l. c.* „Ostatni worek złota... rzuconym był w r. 1791 podczas konstytucyjnego sejmu Świerzawskiemu w roli Starosty w *Powrocie posła.*" J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich.* Tekst opracował i wstępem poprzedził J. Dihm. Warszawa 1957, t. 1, s. 71.

[12] Zob. Kot, *op. cit.* (wstęp do *Powrotu posła*), s. 72. — J. Dihm, *Niemcewicz jako polityk i publicysta w czasie sejmu czteroletniego.* Kraków 1928, s. 87—88. — J. Nowak, *Satyra polityczna sejmu czteroletniego.* Kraków 1933, s. 165.

[13] W. Bogusławski, *Dowód wdzięczności narodu.* Komedia w dwóch aktach przystosowana do uroczystości obchodu szczęśliwego na tron wybrania Najjaśniejszego Pana, a na dopełnienie *Powrotu posła* napisana przez... Warszawa 1791, s. 39. Daty: Bernacki, *op. cit.*, s. 228.

[14] *Ibid.*, s. 43. Litografię Sonntaga przedstawiającą Kudlicza w roli Czarnieckiego reprodukował ostatnio E. Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskie-*

go w latach 1799—1814. Wrocław 1954, po s. 336. W l. 1746—76 strój ten nosiły jeszcze 4 chorągwie reprezentacyjne, później skasowano go. Zob. *Księga jazdy polskiej*. Warszawa 1938, s. 81.

[15] B. Gembarzewski, *Wojsko polskie (1807—1814)*. Warszawa 1905. Dla ścisłości godzi się zaznaczyć, że w pułkach kawalerii sprawa zarostu podlegała różnym wahaniom.

[16] *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów, 1815—1819*. Opracował i wstępem opatrzył J. Lipiński. Wrocław 1956, s. 104.

[17] L. A. Dmuszewski, *Szkoda wąsów*. Komedioopera w jednym akcie. (*Dzieła dramatyczne*, t. 1, Wrocław 1821.)

[18] O Kopciu: T. Korzon, *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta (1764—1794)*, wyd. 2, t. 6, Kraków 1898, s. 111, 114, 116. — J. Kopeć, *Dziennik brygadiera wojsk polskich z rozmaitych notat dorywczych sporządzony*. Berlin 1863. — L. Siemieński, *Wieczór u jenerała Kopcia*. Z opowiadań księdza M., „Orędownik Naukowy", 1842, nr 35.

[19] K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 3, Kraków 1879, s. 215, 250—253. Także Nowakowski (14 IV 1797 — 21 I 1865) nie ma do dzisiaj monografii. Początkowo był skrzypkiem orkiestry teatralnej, stąd jego liczne kompozycje (m. in. popularny *Czerwony pas z Karpackich górali* Korzeniowskiego). W l. 1811—66 był aktorem, w l. 1857—64 dyrektorem teatru lwowskiego.

[20] S. Dąbrowski, *Typy i maski fredrowskie*, „Pamiętnik Teatralny", 1958, z. 2, s. 274. — Wł. Zawadzki *Pamiętniki życia literackiego w Galicji*. Przygotował do druku, wstępem i przypisami opatrzył A. Knot. Kraków 1961, s. 52, 404, 414.

[21] Zob. A. Fredro, *Cudzoziemczyzna*. Komedia w trzech aktach wierszem. (*Komedie*, t. 2, Warszawa 1955, s. 315 i in. Objaśnienia S. Pigonia.)

[22] „Kurier Polski", 1830, nr 122, 343. „Dla tym wydatniejszego odznaczenia rysów charakteru Radosta zdaje się, iż autor cofnął rzecz sceny do końca przeszłego wieku. Radost nie jest zupełnie teraźniejszym Polakiem, przypomina on wyraźnie Stanisławowskie czasy." Autorstwo wskazał S. Pigoń, *Konflikty i węzły społeczne w komediach Aleksandra Fredry*, „Pamiętnik Teatralny", 1958, z. 2, s. 216.

[23] J. N. Kamiński, *Dziwak z uprzedzenia, czyli Staroświecczyzna i postęp czasu*. Szkic dramatyczny, komiczno-krotochwilny w 4 aktach ze śpiewkami i obrazem, Ossolineum, rkps 11 300 I.

[24] Datę premiery (benefis Kamińskiego) ustaliła we Lwowie Barbara Lasocka na podstawie prasy. Do kariery teatralnej: Estreicher, *op. cit.*, t. 1, s. 64, 93, 113, t. 2, s. 487, 509, 644, t. 3, s. 718. — A. Miller, *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu*. Wilno 1936, s. 215. — Z. Grot, *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu*. Poznań 1950, s. 189. — S. Krzesiński, *Koleje życia, czyli Materiały do historii teatrów prowincjonalnych*. Opracował i wstępem opatrzył S. Dąbrowski. Warszawa 1957, s. 411. Oceny: „Czas", 1854, nr 249. — „Kurier Warszawski", 1859, nr 245. — „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych", 1859, II, nr 73.

[25] Kamiński uchodził wówczas za lojalistę. Jest rzeczą godną uwagi, że na przyjęcie Franciszka Józefa we Lwowie, 19 X 1851, wystawiono *Staroświecczyznę* ze stosownymi kupletami śpiewanymi podczas poloneza. S. Schnür-Pepłowski, *Teatr polski we Lwowie, 1780—1881*. Lwów 1889, s. 225.

[26] O roli Rychtera: „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych", *l. c.* Zob. o nim. S. Straus, *Józef Rychter*. Warszawa 1959.

[27] W brulionie Kamińskiego całą pochwałę Oświecenia

skreślono, podobnie jak w odpisie krakowskim. (Zob. ich opis na s. 332—334.)

[28] J. Korzeniowski, *Wąsy i peruka.* Komedia w trzech aktach. Wilno 1852. Nagroda i ocena: M. Rulikowski, *Konkursy dramatyczne,* „Twórczość", 1947, nr 10 i odb. W Warszawie przed powstaniem styczniowym tej komedii nie grano.

[29] Nie dostrzeżono dotychczas oczywistego wpływu, jaki na libretto *Strasznego dworu* wywarł Michał Grabowski i jego „koteria petersburska". Tę opisał Z. Szweykowski, *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego.* Warszawa 1922.

[30] Powstanie opery: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko,* cz. 2, Kraków 1961, s. 438—470.

[31] Tak w pierwodruku. Zob. dodatek na s. 336.

[32] J. w. W autografie: „Jak dla ojczyzny wypada sług".

[33] Rudziński, *l. c.*

[34] *Straszny dwór* wznowiono na benefis Leopolda Matuszyńskiego. Ocena Prusa: *Kronika tygodniowa,* „Kurier Warszawski", 1876, nr 135.

PODZIĘKOWANIE

Szkice zawarte w tej książce powstały podczas pracy nad większą całością, niejako na marginesie ważniejszych zajęć, jednakże autor nie zdołałby nadać im obecnej postaci, gdyby nie życzliwość innych autorów. Osoby wymienione w książce okazały mu jeszcze więcej przyjaźni, niż można by wnosić z przypisów (zwłaszcza Stanisław Dąbrowski, Jerzy Got, Bohdan Korzeniewski, Andrzej Ryszkiewicz i Juliusz Wiktor Gomulicki, który napisał recenzję całości). Nadto szczególnie zobowiązali autora: Czesław Hernas, Stanisław Kaszyński, Mieczysław Klimowicz, Józef Kosim, Elizabeth Orna, Stefania Skwarczyńska, Eugeniusz Szwankowski, Maria Wielanier, Michał Witkowski, Jerzy Timoszewicz i cała pracownia IBL we Wrocławiu, gdzie szkic o *Krakowiakach i Góralach* był też dyskutowany 25 III 1963.

INDEKS NAZWISK

SPIS ILUSTRACJI

Zdjęcia portretów wykonały pracownie fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie (13), Muzeum Narodowego w Poznaniu (15) oraz Tadeusz Kaźmierski (14).

SPIS TREŚCI

12-X 63

*

ZE STRESZCZENIA SZTUKI
STAROŚWIECCZYZNA I POSTĘP CZASU
(1849)

Adolf jest uszczęśliwiony tym odkryciem, gdyż wietrzy „romans à la Sue, dziko ponury, strasznie ciekawy". Ledwie zobaczył Mruczodolskiego u wrót zamku, oświadczył, że dokona desantu na jego zamek, a mianowicie przy pomocy „napowietrznej kariolki", pod którą „po(d)łoży parową machinę". Szlachcic nadrabia miną, lecz przypomina sobie, że widział już banię powietrzną szybującą nad Warszawą, a napastnik sypie coraz to groźniejszymi szczegółami. A więc przyleci nad zamek w napowietrznej kariolce. Przy pomocy „perspektywy" lotnicy przeprowadzą rozpoznanie, następnie „puszczą elektryczne iskry przez okno", „zmagnetyzują" Klarę, „zgalwanizują" Leontynę, „uśpią chloroformem brytany i hajduki".

A d o l f

Te są tegoczesne wynalazki.

S t a r o s t a

A to są piekielne, heretyckie wynalazki!

*

Cena zł 45.—

PIW

STAROŚWIECCZYZNA I POSTĘP CZASU

ZBIGNIEW
RASZEWSKI

PIW